uned
Universidad Nacional de Educación a Distancia

www.eltallerdigital.com

Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero

Director: Dr. D. Francisco Gutiérrez Carbajo
Profesor Titular del Dpto. de Literatura Española
Facultad de Filología de la UNED

Sonia Sánchez Martínez

Tesis Doctorales
Universidad Nacional de Educación a Distancia

ISBN: 978- 84- 691- 4973- 7 · Depósito Legal: A- 837- 2008

uned
Universidad Nacional de Educación a Distancia

www.eltallerdigital.com

Tesis Doctorales

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero

ISBN: 978- 84- 691- 4973- 7 · Depósito Legal: A- 837- 2008

Sonia Sánchez Martínez

ACRÓNIMOS

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

I PARTE: PALOMA PEDRERO EN EL PANORAMA ACTUAL DEL TEATRO ESPAÑOL

CAPÍTULO 1

1.1. Contexto y planteamientos generacionales

1.2. Las Salas Alternativas

1.3. Las mujeres en el teatro español contemporáneo. El feminismo en la obra de Paloma Pedrero

a) La mujer dramaturga. Paloma Pedrero

b) Dramaturgas y Asociaciones

1.4. Paloma Pedrero

II PARTE: ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA OBRA DE PALOMA PEDRERO

CAPÍTULO 1. SEMÁNTICA. PARADIGMA METODOLÓGICO Y PRAXIS

1.1. Introducción

1.2. La temática en el teatro de Paloma Pedrero

1.3. Protagonistas y antagonistas

1.4. Metateatro
1.5. El lenguaje
1.6. Espacio y tiempo
1.6.1. Espacios y tiempos simbólicos y reales en la dramaturgia de Paloma Pedrero
1.7. Análisis semántico de la obra de Paloma Pedrero
1.7.1. La llamada de Lauren
1.7.2. Resguardo personal
1.7.3. Invierno de luna alegre
1.7.4. Besos de lobo
1.7.5. El color de agosto
1.7.6. La isla amarilla
1.7.7. Noches de amor efímero
1.7.7.1. Esta noche en el parque
1.7.7.2. La noche dividida
1.7.7.3. Solos esta noche
1.7.7.4. De la noche al alba
1.7.7.5. La noche que ilumina
1.7.7.6. Los ojos de la noche
1.7.8. Una estrella
1.7.9. El pasamanos
1.7.10. Locas de amar
1.7.11. Cachorros de negro mirar
1.7.12. En el túnel un pájaro
1.7.13. La actriz rebelde
CAPÍTULO 2. SINTAXIS. PARADIGMA METODOLÓGICO Y PRAXIS
2.1. Introducción
2.2. Funciones y situaciones. División en escenas

2.3. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.4. Estructura dramática
2.5. Modelo actancial
2.6. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.7. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8. Análisis sintáctico en la obra de Paloma Pedrero
2.8.1. La llamada de Lauren
2.8.1.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.1.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.1.3. Modelo actancial
2.8.1.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.1.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.2. Resguardo personal
2.8.2.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.2.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.2.3. Modelo actancial
2.8.2.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.2.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.3. Invierno de luna alegre
2.8.3.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.3.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.3.3. Modelo actancial
2.8.3.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.3.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.4. Besos de lobo
2.8.4.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.4.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.4.3. Modelo actancial
2.8.4.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.4.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

2.8.5. El color de agosto
2.8.5.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.5.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.5.3. Modelo actancial
2.8.5.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.5.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.6. La isla amarilla
2.8.6.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.6.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.6.3. Modelo actancial
2.8.6.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.6.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.7. Esta noche en el parque
2.8.7.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.7.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.7.3. Modelo actancial
2.8.7.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.7.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.8. La noche dividida
2.8.8.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.8.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.8.3. Modelo actancial
2.8.8.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.8.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.9. Solos esta noche
2.8.9.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.9.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.9.3. Modelo actancial
2.8.9.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.9.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

2.8.10. De la noche al alba
2.8.10.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.10.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.10.3. Modelo actancial
2.8.10.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.10.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.11. La noche que ilumina
2.8.11.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.11.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.11.3. Modelo actancial
2.8.11.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.11.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.12. Los ojos de la noche
2.8.12.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.12.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.12.3. Modelo actancial
2.8.12.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.12.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.13. Una estrella
2.8.13.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.13.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.13.3. Modelo actancial
2.8.13.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.13.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.14. El pasamanos
2.8.14.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.14.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.14.3. Modelo actancial
2.8.14.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.14.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

2.8.15. Locas de amar
2.8.15.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.15.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.15.3. Modelo actancial
2.8.15.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.15.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.16. Cachorros de negro mirar
2.8.16.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.16.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.16.3. Modelo actancial
2.8.16.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.16.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.8.17. En el túnel un pájaro
2.8.17.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.17.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.17.3. Modelo actancial
2.8.17.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena
2.8.17.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena
2.7.18. La actriz rebelde
2.8.18.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas
2.8.18.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas
2.8.18.3. Presencia de los personajes en escena
2.8.18.4. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

CAPÍTULO 3. PRAGMÁTICA. PARADIGMA METODOLÓGICO Y PRAXIS
3.1. Introducción
3.2. Los estrenos de Paloma Pedrero
3.2.1. La llamada de Lauren (1984)
3.2.1.1. La puesta en escena
3.2.1.2. La crítica

3.2.2. Resguardo personal (1985)
3.2.2.1. La puesta en escena
3.2.2.2. La crítica
3.2.3. Invierno de luna alegre (1985)
3.2.3.1. La puesta en escena
3.2.3.2. La crítica
3.2.4. Besos de lobo (1986)
3.2.4.1. La puesta en escena
3.2.4.2. La crítica
3.2.5. El color de agosto (1987)
3.2.5.1. La puesta en escena
3.2.5.2. La crítica
3.2.6. Las fresas mágicas (1988)
3.2.6.1. La puesta en escena
3.2.7. La isla amarilla (1988)
3.2.7.1. La puesta en escena
3.2.8. Noches de amor efímero
3.2.8.1. La puesta en escena
3.2.8.2. La crítica
3.2.9. Una estrella (1990)
3.2.9.1. La puesta en escena
3.2.9.2. La crítica
3.2.10. El pasamanos (1990)
3.2.10.1. La puesta en escena
3.2.11. Aliento de equilibrista (1993)
3.2.11.1. La puesta en escena
3.2.11.2. La crítica
3.2.12. Locas de amar (1994)
3.2.1.1. La puesta en escena
3.2.12.2. La crítica

3.2.13. Cachorros de negro mirar (1995)
3.2.13.1. La puesta en escena
3.2.13.2. La crítica
3.2.14. En el túnel un pájaro (1997)
3.2.14.1. La puesta en escena
3.2.14.2. La crítica
3.2.15. La actriz rebelde (2001)
3.2.15.1. La puesta en escena

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRA DE PALOMA PEDRERO
I.1. Obra dramática
I.2. Guiones de cine
I.3. Narrativa
I.4. Poesía
I.5. Otros escritos
I.6. Antologías
I.7. Traducciones

II. SOBRE PALOMA PEDRERO
II.1. Bibliografía general

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL
III.1. Volúmenes colectivos, conferencias y artículos en revistas especializadas

III.2. Artículos en prensa periódica
III.3. Enlaces Internet

ANEXO: RELACIÓN DE LAS SALAS ALTERNATIVAS

ANDALUCÍA
ARAGÓN
CATALUÑA
EXTREMADURA
GALICIA
MADRID
NAVARRA
PAÍS VASCO

"*A ti que sin saberlo me ha esperado,*
yo pertenezco y reconozco y canto".

Pablo Neruda
Canto general, X-XII

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y, en especial, a mi director Dr. Don Francisco Gutiérrez Carbajo sus correcciones, sus consejos y su paciencia durante estos años en los que poco a poco he ido escribiendo estas páginas.

Al Departamento de Español de la Universidad Metropolitan de Manchester y en su figura a la Dra. Doña Carmen Herrero que me ayudó a comprender el análisis semiológico e hizo posible que no abandonara el trabajo de tantos años. Ella es, sin duda alguna, el alma de este trabajo.

A Paloma Pedrero por su comprensión, sus ánimos y por facilitarme los textos y conferencias de difícil acceso.

A mis amigos "los libreros", Mayte, Jose y María, que han ido corrigiendo mis errores, y a María, que durante este tiempo, ha hecho esta andadura conmigo.

A Raquel, Jaime, Pilar, Jesús, Concha, Manolo, Pablo, Santi, Ana, Mónica, Emilio y Elena que me han acompañado a los estrenos, reposiciones y conferencias y, lo más importante, me han escuchado hablar siempre del mismo tema sin protestar y con cariño.

A Lucía que siempre lo corrige todo.

A José María por su apoyo incondicional.

A mis padres y a mis hermanos por su ilimitada paciencia.

A Isabel que me "empujó" a hacer las maletas y a realizar mi sueño.

A todos con infinito cariño.

ACRÓNIMOS

- Centro Dramático Nacional (CDN).
- Centro Nacional de Documentación Teatral (CNDT).
- Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC).
- Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE).
- Televisión Española (TVE).
- Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE).
- Asociación andaluza de empresas de compañías de Teatro (ACTA).
- Federación Estatal de Empresas Productoras de Teatro y Danza (FAETEDA).
- Asociación de empresas productoras de artes escénicas de la Comunidad de Madrid (ARTEMAD).
- L' Associació Professional de Teatre per Tots els Públics (TTP).
- Sociedad General de Autores Españoles (SGAE).
- Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)
- Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM).

Asociación de autores de Teatro (AAT).

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA
dirigido por el Dr. D. José Romera Castillo

Esta Tesis Doctoral es el desarrollo del Trabajo de Investigación titulado *Los personajes en la dramaturgia de Paloma Pedrero* dirigido por el Dr. D. Francisco Gutiérrez Carbajo y presentado en junio del 2001 en la Facultad de Filología de la UNED ante un Tribunal presidido por el Dr. D. Enrique Rull Fernández.

Este estudio forma parte del *PROYECTO DE INVESTIGACIÓN* HISTORIA DEL TEATRO REPRESENTADO EN ESPAÑA dirigido por el Dr. D. José Romera Castillo, a cuyo desarrollo trata de contribuir mediante una aportación teórica que abra el camino a la recuperación de las aportaciones y reflexiones teóricas llevadas a cabo en nuestro país, especialmente aquéllas que, desde el ámbito escénico, de la crítica y la autoría teatral, han acompañado y sostenido al teatro representado en España durante los dos últimos siglos.

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, inserto en el Instituto de Investigación de la UNED, sito en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española -con la colaboración de la Dra. Pilar Espín Templado, Profesora Titular de Literatura Española, el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Profesor Titular de Literatura Española y Dra. Mª. Clementa Millán, Profesora Titular de Literatura Española-, se han llevado a cabo, durante los últimos años, las siguientes investigaciones sobre la actividad escénica en distintos lugares de España (y otros de México e Italia) durante los siglos XIX y XX, fundamentalmente. Este proyecto de investigación ha sido subvencionado por la DGICYT, en tres ocasiones: PB90-1014 (1991-1993), PB96-0002 (1997-2000) y BFF2000-0081 (2000-2003).

I.- INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR EL DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO

I.1. Tesis de Doctorado

I.1.1. Siglo XIX

1. CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia: *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, enero de 1991; publicada en microforma: Madrid: UNED, 1991 y posteriormente como *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio* (Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', 1999, con prólogo de José Romera). Premio Extraordinario de Doctorado.
2. BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio: *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)* (defendida en la UNED, diciembre de 1993; publicada primeramente en microforma: Madrid: UNED, 1994 y posteriormente como *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila: Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba, 1998; con prólogo de José Romera Castillo).

3. SUÁREZ MUÑOZ, Ángel: *La vida escénica en Badajoz 1860-1886* (defendida en la UNED, diciembre de 1994, publicada en microforma: Madrid: UNED, 1995 y posteriormente como *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid: Támesis, 1997, Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", nº. XXVIII).
4. LÓPEZ CABRERA, María del Mar: *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)* (defendida en la UNED, enero de 1995, publicada en microforma: Madrid: UNED, 1995 y posteriormente con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003).
5. TORRES LARA, Agustina: *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, septiembre de 1996. Será publicada en microforma: Madrid: UNED).
6. RUIBAL OUTES, Tomás: *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, abril de 1997 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998).
7. FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: *León y su actividad escénica en la segunda mitad del siglo XIX* (defendida en la UNED, junio de 1997 y publicada en microforma: Madrid: UNED, 1998 y posteriormente como *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León: Universidad, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).
8. OCAMPO VIGO, Eva: *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915* (defendida en la UNED, abril de 2001 y publicada con el mismo título en Madrid: UNED, 2002; con prólogo de José Romera Castillo).

I.1.2. Siglo XX

10. REUS BOYD-SWAN, Francisco: *El teatro en Alicante (1900-1910)* (defendida en la UNED, septiembre de 1991. Publicada, primeramente, en microforma: Madrid: UNED, 1992; y posteriormente como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", nº. XXIII).
11. LINARES VALCÁRCEL, Francisco: *La vida escénica en Albacete (1901-1923)* (defendida en la UNED, diciembre de 1997. Publicada en microforma en Madrid: UNED, 1998 y posteriormente como *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 1999, con prólogo de José Romera Castillo). Premio Extraordinario.
12. OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *La vida escénica en Albacete (1924-1936)* (defendida en la UNED, febrero de 1998). Publicada en microforma en Madrid: UNED, 1998 y posteriormente como *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación Provincial, 2000; con prólogo de José Romera Castillo).
13. CERDA MUÑOS, Alfredo: *La actividad escénica en Guadalajara (México): 1920-1990* (defendida en la UNED, septiembre de 1999 y publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002 + un CD; con prólogo de José Romera Castillo).
14. GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral: *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (defendida en la UNED, diciembre de 1999 como Doctorado Europeo y publicada parte de ella bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Florencia: Alinea, 2003).]
15. MAH, André: *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (1997).

Vid. la tesis de Eva Ocampo Vigo (nº. 8 del s. XIX).

I.2. Memorias de Investigación (inéditas)

I.2.1. Siglo XIX

1. UNED: *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (julio, 1984).
2. UNED: *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (octubre, 1988).
3. UNED: *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (octubre, 1988).
4. UNED: *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (octubre, 1992).
5. UNED: *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (octubre, 1992).
6. UNED: *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (octubre, 1996).

I.2.2. Siglo XX

7. UNED: *La vida escénica en Segovia (1918-1923)*, de Paloma González-Blanch Roca (septiembre, 1998). (Hay otras en proceso de realización).

II. INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR LA DRA. PILAR ESPÍN TEMPLADO

II.1. Tesis de Doctorado (Siglo XIX)

1. APARICIO MORENO, Paulino: *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*, de Paulino Aparicio Moreno (defendida en la UNED, septiembre, 2000 y publicada en microforma en Madrid: UNED, 2001).
2. BENITO ARGÁIZ, Inmaculada: *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (defendida en la Universidad de La Rioja, noviembre de 2003; bajo la codirección Miguel Ángel Muro Munilla).

II.2. Memorias de Investigación (Siglos XIX y XX, inéditas)

1. UNED: *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (octubre, 1999).
2. UNED: *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (septiembre, 1995).

III. INVESTIGACIONES DIRIGIDAS POR EL DR. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

III.1. Tesis de Doctorado (Siglo XX)

1. Ana Vázquez Honrrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (Madrid: UNED, junio de 2004).
2. Mª. del Pilar Regidor Nieto, *Textos teatrale*

INTRODUCCIÓN

La historia del teatro español contemporáneo se ha ido incrementando en las últimas décadas con la presencia de dramaturgas, productoras, directoras, maquinistas, iluminadoras, etc[1]. De esta manera la mujer ha ido ocupando espacios que siempre se han considerado masculinos. La madrileña Paloma Pedrero es una de estas dramaturgas que se ha ido afianzando en la escena nacional e internacional por su contribución al teatro contemporáneo que se manifiesta en veintiséis piezas dramáticas y en sus estrenos.

Su particular dramaturgia se centra reiterativamente en la crisis de identidad del individuo, su teatro proclama una sociedad que necesita ser revisada por los que en ella transitamos y su escritura es el espejo de su tiempo, un arma social y personal. El amor, la soledad y la esperanza de una vida dichosa son los argumentos que esgrime para realizar sus obras. Las piezas teatrales revelan un suceso de la vida de sus personajes y permite al lector/espectador asomarse y contemplar lo que ofrece.

Nuestro estudio se inicia con una revisión de lo que ha sido el teatro español y su entorno en los últimos años del siglo XX. No nos centramos en la llamada crisis teatral, entendida ésta como crisis política[2], sino en las aportaciones de las dramaturgas y los dramaturgos adscritos o no a una generación determinada y esbozamos la polémica que ha centrado el cuestionamiento de la existencia de generaciones teatrales.

Contextualizamos la dramaturgia de Paloma Pedrero en el panorama del teatro contemporáneo junto con las dramaturgas y los dramaturgos llamados *alternativos* continuadores del realismo crítico. Nos hemos propuesto resaltar el papel de la mujer en el teatro, desde la constitución de la Asociación de

Dramaturgas en 1986 hasta la creación de las Marías Guerreras en el año 2001. Como es bien sabido, la mujer, durante siglos, ha luchado por construirse un hueco en el mundo, por hacerse notar y por demostrar su valía[3]. La mujer de ayer se ocupaba del hogar y cuidaba a la familia; la mujer de hoy igualmente satisface a la familia y trabaja fuera y dentro de casa. No ha desatendido sus quehaceres sociales, puesto que la sociedad aún cree que la responsabilidad de la casa es suya, y ha aprendido a implicarse en sus empresas personales, como la formación universitaria y un empleo remunerado. No vamos a entrar aquí en esta discusión ya de sobra conocida e innegable. Lo importante y el terreno adonde queremos llegar es el de la mujer en el teatro, puesto que si en la sociedad la mujer ha tenido dificultad para abrirse camino, más se incrementan sus problemas cuando pretende ser dramaturga. Ante este hecho las escritoras teatrales se han ido agrupando en asociaciones para impulsar el papel de la mujer en el ámbito escénico y favorecer su integración en la vida cultural. En este sentido son importantísimas iniciativas como la del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y su XIV Seminario Internacional sobre "Dramaturgias femeninas", dirigido por José Romera Castillo y con la subdirección de Francisco Gutiérrez Carbajo. Hay que destacar también los trabajos dedicados al teatro de mujeres de Virtudes Serrano y de Patricia O'Connor.

Para la investigación y estudio de la segunda parte de este trabajo se manifiesta visiblemente nuestra orientación personal. Con el método de análisis hipotético deductivo exponemos el hecho de que una obra dramática puede dar lugar a diferentes interpretaciones y todas ellas válidas. Basando las hipótesis en criterios de autoridad, hemos analizado dieciocho piezas dramáticas.

Estudiamos la dramaturgia de Paloma Pedrero enunciando el modelo propuesto por Carmen Bobes Naves en el que comprendemos que la semiótica[4] es una ciencia y entendiendo que las unidades de una obra dramática son las situaciones, los personajes, el tiempo y el espacio y éstos constituyen los

temas centrales de la semiología[5] del teatro. Aunque el análisis semiológico que exponemos es sencillo en su estructura tautológica, consideramos necesario la repetición de la estructura analítica puesto que analizamos dieciocho piezas dramáticas individualmente.

Apoyándonos en autores como Roland Barthes, Claude Bremond, J. Greimas, Tadeusz Kowzan, Julia Kristeva, Tzuetan Todorov, Anne Ubersfeld y en los españoles José Romera Castillo, Carmen Bobes Naves, Ricardo de la Fuente, Fabián Gutiérrez Flórez y Antonio Tordera Sáez hemos elaborado un intento de acercamiento a la obra de Paloma Pedrero.

Las obras que analizamos en los tres apartados de semiótica -semántica, sintaxis y pragmática[6]- recogen la producción de la dramaturga entre 1984 y 2001 desde su primera obra *La llamada de Lauren* a *La actriz rebelde*.

El primer capítulo de la II Parte destinado a la *Semántica*, examinamos el significado y el contenido de cada una de las piezas dramáticas, señalando, a su vez, una interpretación personal de los personajes, poniendo de manifiesto su protagonismo o antagonismo en la obra. Hemos subrayado, como un hecho esencial, el tema de la metateatralidad por la importancia que le concede la autora en la construcción de sus dramas. Asimismo es obligado referirnos al tema de la identidad personal, sexual o particular indagando en el pasado para poder vivir el presente. Hemos establecido relaciones intertextuales dentro del contexto social tales como el cine y otros textos dramáticos[7]. Terminamos este apartado, haciendo la reflexión, sin duda esencial, del tema de la autobiografía en toda la obra de Paloma Pedrero. Como ella, en más de una ocasión, apunta, sus obras nacen de la experiencia y de la observación.

El segundo capítulo, con el título de *Sintaxis*, está destinado a la exposición de la estructura interna de las obras dramáticas. Con este análisis desglosado estudiamos las funciones y secuencias que

cada elemento cumple en la organización del drama. El detallado análisis de los personajes nos permite profundizar en las relaciones que se establecen en los modelos actanciales. Extraer del contexto las acotaciones permite poder interpretar las acciones de los personajes y determinar su importancia en el desarrollo de la trama. La relación que cada personaje mantiene con el resto de los personajes y la analogía que mantiene con los demás elementos en el hecho teatral (gesto, movimientos, etc.). Hemos realizado un cuadro de cada obra en el que se muestran todas las acotaciones del texto, una vez dividido en escenas. Su funcionalidad es diversa puesto que complementan la configuración de los personajes y precisan el significado del diálogo. Las indicaciones de la dramaturga también se refieren a la acción dramática y sirven para engrandecer el texto primario y en ocasiones se determina el espacio y el tiempo.

Analizaremos sus obras semántica y sintácticamente excepto: tres piezas infantiles (*Las aventuras de Viela Calamares*, *Viela, Enriqueto y su secreto*, *Rosita y el viejo árbol*) escritas en colaboración con Ana Rossetti y Margarita Sánchez. *Juicio a una dramaturga* conferencia-monólogo publicado en 2004 por Virtudes Serrano en una recopilación de teatro breve entre dos siglos[8]. *Magia Café* y *En la otra habitación*, las dos últimas obras concluidas recientemente y por ello excluidas de este estudio. De la pieza infantil *Las fresas mágicas*, recogemos la noticia de su estreno pero no la analizamos puesto que no poseemos el texto escrito. Hacemos un breve comentario analítico de la puesta en escena de *Aliento de equilibrista*, obra poética[9].

Para finalizar, bajo el epígrafe de *Pragmática*, hemos dedicado el tercer capítulo a la recepción por parte de crítica y público de la obra de la dramaturga. El teatro ha estado siempre coligado al marco social-cultural tanto en el momento de su escritura como en el de la recepción. Para no afrontar el mismo problema de la interpretación del espectador consideramos que la teoría de la recepción desde su contexto social es incuestionable, por lo tanto, al tratar la puesta en escena de las obras analizadas de

Paloma Pedrero no nos detenemos en el tiempo y espacio espectacular como relación individual texto-espectador[10]. Hemos realizado comentarios de la puesta en escena de las obras a las que hemos asistido.

Se han cumplido veinte años desde la primera obra escrita por Paloma Pedrero; hemos seleccionado lo más significativo de su producción. Las numerosas publicaciones que existen sobre la obra de Paloma Pedrero nos han ayudado en la interpretación de su teatro.

I PARTE
PALOMA PEDRERO EN EL PANORAMA ACTUAL DEL TEATRO ESPAÑOL

CAPÍTULO 1

1.1. Contexto y planteamientos generacionales

Viene definiéndose la transición como un espacio de tiempo que abarca desde la muerte de Franco, en noviembre de 1975, hasta las elecciones generales y el triunfo del Partido Socialista (PSOE) en 1982. En ese periodo Adolfo Suárez se hace cargo de la presidencia del gobierno y se inicia la democratización de España. En 1977 Suárez gana las elecciones (las primeras celebradas después de cuarenta años) y, poco a poco, legaliza los partidos políticos y se elabora la Constitución de 1978.

Durante la transición hay que registrar algunos hechos importantes en el ámbito teatral. Lo más significativo es la desaparición de la censura[11] en 1977, que no sólo repercutía sobre los textos teatrales sino también en la realización de cualquier espectáculo[12]. En segundo lugar, la aparición de Teatros Estables en 1978, que, aunque pronto fracasaron, sirvieron para que se profesionalizaran los grupos de Teatro Independiente[13]. Por último hay que reseñar la creación del Centro Dramático Nacional (CDN) en 1978.

Durante la época franquista, en los escenarios españoles se representaba fundamentalmente teatro de signo burgués, y de autores ideológicamente afines al régimen. Parecía haberse olvidado otro tipo de teatro, las obras de los grandes autores no afines al franquismo y se pensó que los autores no

podían escribir con autonomía creadora. No obstante, una vez conquistada la libertad, la situación es la siguiente:

1ª. Se escenifican obras más llamativas por sus connotaciones sexuales que por su calidad literaria (el conocido "destape").

2ª. Se llevan a la escena autores que el franquismo había censurado, especialmente a García Lorca y a Valle Inclán.

3ª. Se representan textos de los autores exiliados que regresaban a España, como a Rafael Alberti (después de treinta y ocho años) y Fernando Arrabal.

4ª. Se incorporan a la escena autores del realismo social: Rodríguez Méndez, Muñiz, Martín Recuerda, y del grupo experimental: Francisco Nieva y Martínez Medeiro entre otros, que pusieron en escena textos censurados en la etapa anterior.

Parece el momento de intentar clasificar en épocas o generaciones a los autores del período que nos ocupa (1975-1999).

Ángel Berenguer (1999:8) establece que el teatro del siglo XX se divide en cuatro etapas, que no generaciones: Época de crisis (1892-1939), Época de Franco (1939-1975), Época de la Transición (1975-1982) y Primera época democrática (1982-1999). Sin embargo, y aunque ha generado controversia parece interesante incorporar el término "generación literaria" a las corrientes teatrales de estos años. Se considera que un grupo de autores pertenecen a la misma generación si coexisten y tienen algún tipo de relación, sin tener en cuenta si les une la misma "visión del mundo" (Berenguer, 1999:10).

Mª José Ragué-Arias (1999:23) considera que una generación ha de establecer una sincronía temporal que se base en el nacimiento, pues los autores coincidirán en la forma de expresión, "y las condiciones políticas condicionan las posibilidades y el modo de comunicarse". El concepto de

"generación literaria" desarrollado por Petersen y Ortega y Gasset es discutido, porque resulta equívoco y poco significativo englobar a un grupo de escritores por tener más o menos la misma edad.

Jesús Campos García (1999:3) manifiesta que este "uso aún persiste a causa de la pereza de quienes, para clasificar autores, lejos de estudiar su obra, les basta con echarle una ojeada al carné de identidad".

Nos parezca o no adecuado el término, lo cierto es que se ha aplicado a los dramaturgos. En 1972, el profesor norteamericano George E. Wellwarth, en *Spanish Underground Drama* se refería a una generación llamada "simbolista" cuyos guías fueron José María Bellido, Miguel Romeo Esteo, José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros y Luis Riaza. Este estudio, como apunta Ángel Berenguer (1999:8), agrupaba a autores de distintas edades, algunos ya consagrados, sin examinar el discurso dramático empleado por los escritores. Alberto Fernández Torres (1999:29) amplía la nómina de los simbolistas con los siguientes dramaturgos: Hermógenes Sainz, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Francisco Nieva, Ángel García Pindado, Alberto Miralles, Manuel Martínez Medeiro, Jesús Campos, José Martín Eliozondo, Manuel Pérez Casaux, José Arias Velasco, Eduardo Quiles, Diego Salvador y Ramón Gil Novales. El grupo utilizaba el símbolo como elemento dramático, y no tuvo gran éxito en los teatros comerciales por su complejo lenguaje.

César Oliva (2002:272) destaca otro grupo de autores, los que integran el "nuevo teatro español". No son simbolistas ni realistas, y no se adhieren al teatro comercial. Este grupo lo forman: Juan A. Castro, Daniel Cortezón, Hermógenes Sainz, Andrés Ruiz, José Guevara, José Martín Eliozondo, Fernando Arrabal, Manuel Casaux, Fernando Macías, Fernando Martín Iniesta, José Arias Velasco, Luis Matilla, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero, Ángel García Pintado, Miguel Ángel Rellán, Jordi Teixidor, Jaime Melendres, Joan Abellán y José Sanchis Sinisterra.

Otro grupo lo constituirían numerosos dramaturgos que tenían dificultad para llevar sus obras a escena. Estos dramaturgos están formados en el periodo anterior, algunos de ellos en el Teatro Independiente, y comienzan a escribir a mediados de los años setenta sus obras más personales. Según señala C. Oliva (2002:273), serían: Francisco Nieva, José Sanchis Sinisterra, Manuel Martínez Medeiro, Jerónimo López Mozo, Jesús Campos, Alberto Miralles, Francisco Ors, Domingo Miras, Alfonso Vallejo, Rudolf Sirera, Ignacio Amestoy, Fermín Cabal, y añade a José Luis Alonso de Santos y a Josep María Benet i Jornet que estrenan todo lo que escriben.

A partir de 1982, con el cambio de gobierno, el teatro se ve favorecido ya que se van creando instituciones, asociaciones y espacios teatrales, y se reestructuran los que ya existían. Los más significativos son: Centro Dramático Nacional (CDN), Centro Nacional de Documentación Teatral (CNDT), Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), que serviría para la experimentación teatral en la década de los ochenta, donde muchos jóvenes dramaturgos pudieron darse a conocer. En junio de 1982 se funda, como entidad profesional y cultural, la Asociación de Directores de Escena de España que agrupa a la mayor parte de los directores teatrales de nuestro país. En 1986 se crea la Unión de Actores de Madrid y en 1987, junto con la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, se crea la Federación de la Unión de Actores del Estado Español, que en el ámbito estatal negoció a lo largo de estos años los convenios de TVE, de Cinematografía y el primer Convenio del Audiovisual.

Durante la década de los ochenta florecen, también, nuevos espacios teatrales: las llamadas "salas alternativas"[14], donde los jóvenes escritores buscan un lugar para representar. Sin embargo, algunos dramaturgos como Concha Romero (1999:154) no encuentran en estos escenarios una forma de expresión:

> "Es como si no hubiese espacio para nosotros en ninguna parte. Hay un problema tremendo de público y espacio. Las salas alternativas quizá estrenan a la gente que escribe ahora, pero ni siquiera porque sus obras conecten más, sino porque se han organizado en grupos de amigos: uno escribe, uno dirige y otros interpretan. Tampoco en esos grupos están los autores que normalmente han escrito. Hay como un vacío extraño. No hay cauces para los autores, digamos, que más han escrito, que son más representados de los años 80. Están fuera de los escenarios. Es un fenómeno curioso. Yo estoy muy, muy desengañada en este sentido porque creo que son razones que nos superan".

Los dramaturgos que escriben entre los ochenta y los noventa tienen grandes dificultades para estrenar sus obras, aunque hay escritores, comerciales o más convencionales, que cultivan la comedia burguesa de evasión, y encuentran mayor facilidad para ver en escena sus obras. Son, entre otros: Santiago Moncada, Rafael Mendizábal, Juan José Alonso Millán, María Luisa Luca de Tena, Jaime Salom o Ana Diosdado.

Ignacio Amestoy (1996:11; 2002:82) encuadra en la *generación del 82* a los autores nacidos en la década de los cuarenta: Miguel Medina Vicario, José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Rudolf Sirera, Fermín Cabal, Lourdes Ortiz, Francisco Melgares, Vicente Molina Foix, Álvaro del Amo, Fernando Savater, Josep María Benet i Jornet y Fernando Fernán Gómez. César Oliva, (1989:459) los considera los primeros dramaturgos de los ochenta, pero no se atreve a encuadrarlos en una generación literaria.

En esta misma época algunos novelistas como Miguel Delibes, Eduardo Mendoza, Elvira Lindo, Manuel Vázquez Montalbán o Vicente Molina Foix, llevan a escena adaptaciones de sus novelas o, como Carmen Martín Gaite, escriben alguna obra para la escena.

Hay otro grupo de autores jóvenes, que empiezan a escribir en los primeros años de los ochenta, son entre otros: Carmen Resino, Mª José Ragué-Arias, Fernando Almena, Luis Federico Viudes, David

Barbero, Francisco Benítez, Concha Romero, Jesús Álviz Arroyo, Santiago Martín Bermúdez, Maribel Lázaro, Manuel Gómez García, Guillem-Jordi Graells, José Luis Alegre Cudós, Miguel Alarcón, Pilar Pombo, Miguel Murillo, Cirilo Leal, Chatono Contreras, Joan Guasp, Antonio Morales, José M. Bastús, Manuel Rodríguez Díaz.

El premio "Marqués de Bradomín" fue creado en 1984 por iniciativa de Jesús Cracio, como director técnico del Área Teatral del Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales, entidad que lo convoca cada año. El premio Marqués de Bradomín fue otorgado por primera vez en 1985 y estaba destinado a autores menores de treinta años.

Jesús Cracio, refiriéndose al premio, escribe lo siguiente:

> "Instituido en el año 1985 con la idea de descubrir y potenciar nuevos valores en el complejo mundo de los dramaturgos (…). Este Concurso intenta paliar el vacío que existe. Dentro del amplio espectro de premios para textos teatrales que hay en nuestro país, para premiar a los recientes creadores de esta generación que apuestan por la búsqueda de unos nuevos lenguajes teatrales (...).
>
> Conviene subrayar la importancia que tiene dentro de las bases de este Concurso el obligatorio estreno de la obra premiada (objetivo primordial de la literatura dramática: que los textos no se pudran en carpetas y vean la luz en los escenarios, pues sólo entonces, cuando el alma viviente de una obra, de su texto y subtexto, es transmitida por los actores), ayudando económicamente al montaje del grupo seleccionado entre los diferentes colectivos que opten al concurso, pues ellos son, por su forma de afrontar el trabajo y experimentados en la unidad de producción, los que mejor comprenderán los textos de nuestros jóvenes autores más jóvenes y renovadores, quienes podrán resolver los problemas, que su puesta en escena conlleva y poder conectar directamente con el público.
>
> El estreno se realizará en la Muestra de Nuevo Teatro Joven Español en las ciudades de Gijón y Avilés para posteriormente, si el montaje y la calidad lo requieren, buscar cauces de exhibición y promoción, tanto en el ámbito nacional como internacional dentro de los intercambios que promueve este Instituto con los diversos países europeos" (1987:11-12).

La llamada generación Bradomín agrupa a miembros que recibieron el premio desde su instauraciónen el citado año 1984. Para algunos, la denominación no es acertada (Lorenzo, 2001:43) por

dejar fuera a un gran número de dramaturgas y dramaturgos que no han ganado el premio. Se podría hablar de Generación de los 90, de Segunda Generación de la Democracia o, simplemente, de dramaturgos que inician su producción en los años 90.

Los *Bradomines*, que se inician con Sergi Belbel, tenían en común no haber cumplido los cuarenta años. Sus obras están influidas por dramaturgos europeos como Beckett, Müller, Mamet, Pinter, etc.

Mª J. Ragué-Arias (1999:23) plantea la complejidad de la existencia de generaciones teatrales. Los propios autores de la llamada Generación Bradomín han subrayado "su convicción de no constituir una generación puesto que su teatro obedece a motivaciones distintas, trata temáticas diversas, construye estructuras harto diferentes".

La citada Mª J. Ragué-Arias insiste:

> "¿Son una generación?... La soledad, la marginación, la incomunicación, la violencia, son algunos temas en común de quienes no conocieron el franquismo per se sí conocen Kosovo, Bosnia, Chechenia y tantas otras guerras civiles a escala mundial y mediática. (...) No les une el cambio como lo hizo en anteriores generaciones. Pero no debemos excluir en ningún caso la diversidad, también la de quienes constituyen una generación" (1999:25).

Para Manuel Gómez García, desde el punto de vista temático no parece existir una ruptura argumental entre los autores de la Generación Bradomín y la Generación de los 80, los llamados *alternativos*:

> "Colectivamente considerada, la producción de estos dramaturgos constituye, en efecto, una defensa de la libertad del hombre, que trata de ser ejemplificada mediante la recurrencia a personajes y situaciones extraídos del mundo de los suburbios, la droga, la soledad y la marginalidad" (1996: 26).

Por último, y para terminar este breve repaso al panorama teatral de los últimos años del siglo

XX, prestaremos atención a la denominada por Alberto Miralles (1994) generación *alternativa* (dramaturgos de los 80) y a los escritores de los 90 (incluidos o no en la Generación *Bradomín*). Todos estos dramaturgos, encuadrados por Ángel Berenguer (1999:8) en la "Primera época democrática", son los que componen sus piezas entre 1982 y 1999. Resulta interesante destacar las palabras de César Oliva (2002:319-320) sobre las obras dramáticas del teatro finisecular español: "Este nuevo teatro, liberado de condicionantes estéticos, políticos y económicos del pasado, 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". Así, los dramaturgos de la última década del siglo XX rompen con la estética anterior y buscan en las salas alternativas, recientes áreas de representación, el poder de la palabra. Ya no existen los grandes decorados y los múltiples cambios escenográficos; sólo se ofrece un pequeño escenario en el que los autores han de fijar su obra. Los autores de finales de siglo comparten unas características comunes (C.Oliva, 2002:323): 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 vídeo, danza, etc.

César Oliva (2002:320-321) señala, además, tres rasgos que caracterizan a estos escritores: la formación en cursos impartidos por autores de generaciones anteriores, la búsqueda del estreno de sus obras y la participación activa en sus montajes, pues ellos son, además de autores, actores, directores, productores, gestores, etc.

1. Entre los escritores que acuden al taller impartido por Fermín Cabal se encuentran: Rosa Briones, Ernesto Caballero, J. Ibáñez, Carlos Lozano, Antonio Onetti, Pepe Ortega, Gustavo Ott, Laura Parra, Alfonso Plou.

2. Los autores que asisten al taller que ofrece Sanchis Sinisterra en la Sala Beckett de Barcelona son: Xavier Albertí, Raimón Ávila, Lluis Antón Bauleras, Sergi Belbel, Lluisa Cunillé, Ignasi García i Barba, Pablo Ley y Joseph Pere Peyró.
3. Los autores que realizan el primer taller de dramaturgia en el CNNTE con Jesús Campos son: Luis Araújo, José Manuel Arias, Carlos Gallego, Fernando García Loygorri, Yolanda García Serrano, Maribel Lázaro, Ignacio del Moral y Paloma Pedrero (Ragué-Arias, 1997:9).
4. Los dramaturgos que surgen en los Encuentros de Teatro Joven de Cabueñes (Asturias) dirigidos por Jesús Cracio del Instituto de la Juventud son: Pedro Casablanca, J. M Chumilla, Carmen Delgado, Daniela Fejerman, Rodrigo García, Rafael González, Mariano Gracia, Itziar Pascual, David Planell, Maxi Rodríguez, Margarita Sánchez, Paco Sanguino y Adolfo Simón.
5. Los últimos escritores que se dan a conocer en el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE) son: Carmen Dólera, José Ramón Fernández, Luis Miguel González, Raúl Hernández, Valle Hidalgo, Angelica Lidell Zoo, Borja Ortiz de Gondra y Antonella Pinto.
6. Dramaturgos provenientes de los medios de comunicación son: Leopoldo Alas, Alfonso Armada, Eduardo Galán, Ignacio García May, Luis Lázaro, Javier Maqua, Jorge Márquez, Santiago Matallana, Abelardo Méndez Moya, Nacho Novo, Iñigo Reyzábal y Alfonso Zurro.
7. De los escritores que se dan a conocer durante los 90 sobresalen: Antonio Álamo, David Barbero, Adrián Daumás, Antonio Estrada, Juan García Larrondo, Philippe Nadonce, Francisco Ortuño, Yolanda Pallín, Xavier Puerta, Eduardo Recabarren, Pedro Víllora y Paco Zarzoso, junto con los ocho primeros dramaturgos licenciados por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid (RESAD): Ana Barrera, Emetrio Díez-Puértolas, Carmen Dólera,

Yolanda Dorado, Eva Hibernia, Itziar Pascual, Patricia Población y Margarita Reiz (Araújo, 1999:32-35).

El movimiento *alternativo* lo constituyen autores nacidos entre los 50 y los 60: Roberto Vidal Bolaño, Joan Casas, Esteve Grasset, Alfonso Zurro, Luis Araújo, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Antón Reixa, María Manuela Reina, Eduardo Galán, Marisa Ares, Joseph Pere Peyró, Sara Molina, Xabi Puerta, Lluisa Cunillé, José Ramón Fernández, Antonio Onetti, Leopoldo Alas, Sergi Belbel, Chemi Cardeña, Antonio Álamo, Rodrigo García, Carles Alberola, Raúl Hernández Garrido, Francisco Sanguino, Alfonso Plou, Juan Mayorga, Ignacio García May, Maxi Rodríguez, Paco Zarzoso, Pedro Manuel Víllora, David Plana y Encarna de las Heras.

Hay un hecho diferencial entre los escritores de los ochenta y de los noventa. Estos últimos se adentran en 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. Además buscan lenguajes escénicos más complejos y mezclan el teatro con los medios audiovisuales.

En los 90 se crea un gran número de asociaciones teatrales, de actores, de dramaturgos, cuyos fines son organizar, coordinar, representar y defender los intereses comunes y empresariales de la profesión.

En 1990 se fundó la Asociación de Autores de Teatro con el propósito de defender la dignidad social de los autores españoles de teatro, así como de mantener y potenciar su función en el ámbito de la vida escénica, y por ende, en la sociedad.

En 1991, como iniciativa de unas cuantas compañías conscientes de la necesidad de unir al sector en Andalucía se crea ACTA, la asociación andaluza de empresas de compañías de teatro, perteneciente a la Federación Estatal de Empresas Productoras de Teatro y Danza (FAETEDA).

En 1992 se crea La Red de Teatros Alternativos (Coordinadora Estatal de Salas Alternativas); es una asociación de 28 espacios escénicos de todo el Estado y entre sus objetivos figuran:

- Facilitar la difusión y distribución del Teatro Alternativo.
- El encuentro de los artistas y el debate y la divulgación de las propuestas más innovadoras y arriesgadas de las Artes Escénicas.

En 1996 se establece ARTEMAD, una asociación de empresas productoras de artes escénicas de la Comunidad de Madrid, con el objetivo de mejorar la producción, distribución y calidad de los espectáculos. La empresas asociadas son las siguientes: Teatro Acción Futura, Producciones Cachivache, Teatro Cambaleo, El Canto de la Cabra, Carretera y Manta, Cuarta Pared, Teatro del Duende, Teatro Elfo, Ensayo 100 Teatro, Factoría Teatro, El Teatro del Finikito, Guirigay, Gurdulú, Gusarapo, Teatro Impar, Producciones Inconstantes, Teatro Meridional, Producciones Micomicón, El Montacargas, Morboria, Pasión Arte, El Retablo, Sol y Tierra, La Tartana, Teatro Tyl Tyl, Uroc Teatro, Producciones Yllana, Teatro Clásico Zampanó y Zascandil.

En el año 2000 nace, en Cataluña, L' Associació Professional de Teatre per Tots els Públics (TTP) que agrupa actores, músicos, bailarines, payasos y titiriteros, y que sienten la necesidad de dignificar el sector del teatro infantil de Cataluña..

Es interesante destacar la facilidad que existe hoy para realizar lecturas dramatizadas con actores profesionales. Éstas están impulsadas por autores en activo y son una posibilidad para que un texto sea conocido por el público. Las lecturas escenificadas no son puestas en escena, aunque sí existe

escenografía, mobiliario, elementos escénicos, vestuario, música y luz, y se memorizan algunas escenas, el actor se mueve por el escenario con el libreto. El público ha de ayudarse con la imaginación para completar las acciones que en la lectura escenificada no pueden expresarse con la perfección de la puesta en escena.

La Sociedad General de Autores de España (SGAE) organiza ciclos de lecturas dramatizadas en El Círculo de Bellas Artes; la Casa de América programa habitualmente este tipo de lecturas, generalmente de autores hispanoamericanos actuales; la sala Cuarta Pared y el Instituto Francés también programan estos ciclos. Robert Muro produce Kalidoskope (lecturas escenificadas como una nueva forma de ver teatro de nuevos autores). El proyecto es un espectáculo teatral basado en la lectura escenificada de obras de autores contemporáneos, un espectáculo que se forma con varias obras y cuyo conjunto puede configurar una muestra de nuestro teatro. Las lecturas escenificadas posibilitan el conocimiento inmediato del teatro actual.

La iniciativa de esta fórmula teatral implica facilitar el contacto de los autores vivos con el público. El público al que van destinadas estas producciones es absolutamente variado; se busca promover el teatro actual en sectores sociales en los que hay más desconocimiento del teatro contemporáneo, sobre todo entre los jóvenes y clases populares.

1.2. Las Salas Alternativas

Entre los años 80 y 90[15], el panorama del teatro español registra la aparición de espacios teatrales alternativos. Son promovidos por colectivos, normalmente jóvenes, que se plantean diseñar una alternativa a lo que existe: gestionar un espacio de exhibición propio en contacto directo con el espectador, en un teatro no convencional, no a la italiana, con una capacidad pequeña de público (de 250

butacas a 30 sillas).

Para dar consistencia al conjunto de iniciativas del colectivo, que llamaremos Alternativo, se constituye la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, que trata de establecer las bases de una opción y acción conjunta, tendente al desarrollo y fomento de las salas. El 29 de julio de 1993 el Presidente de esta Coordinadora, Luis Miguel Climent Martínez, y el Secretario, Francisco Javier Yagüe, firmaron los estatutos como asociación cultural. El artículo dos de dichos estatutos dice que la existencia de la Coordinadora tiene como fines la defensa de la existencia de estas salas; la presencia en organismos institucionales; el enriquecimiento de la imagen de la sala mediante la unión con otras, a través de la relación que la Coordinadora puede facilitar; la creación de circuitos de trabajo y la creación de mecanismos comunes de difusión; estimular los contactos intersalas; y por último, posibilitar las negociaciones conjuntas con entidades diversas (SGAE., Ayuntamientos, Ministerio de Cultura, etc.).

Hoy está al frente de esta coordinadora Alfonso Pindado, director, además, de la madrileña Sala Triángulo. La coordinadora se crea, principalmente, en un intento de aunar las fuerzas de estas salas que tienen muchos rasgos en común, sobre todo el hecho de que el interés artístico prevalezca sobre el comercial, aunque cada una tenga sus propios criterios. Así la Coordinadora expone problemas y soluciones a las administraciones, prensa, etc. Es una asociación de 28 espacios escénicos en toda España. Su objetivo principal es facilitar la difusión y distribución del Teatro Alternativo, el encuentro de los artistas y el debate y la divulgación de las propuestas más innovadoras y arriesgadas de las Artes Escénicas. La actividad de la Red se centra en el desarrollo de una serie de programas: el circuito estatal para la gira de las compañías, la promoción de espacios de encuentro y debate entre los distintos agentes del Movimiento Alternativo, el apoyo al nacimiento y consolidación de nuevas salas, y la apertura

de la Red a una dimensión internacional estableciendo contactos e intercambios con otros países. Además, funciona como centro de comunicación, documentación y publicaciones.

La Coordinadora de Salas Alternativas, que trata de establecer las bases de una oposición y acción conjunta, estructura en tres apartados su programa:

1. Búsqueda de una comunicación más directa entre realizadores y espectadores para potenciar el carácter de encuentro del hecho teatral frente al predominio de lo espectacular.
2. Prioridad de la idea de proceso frente a los resultados, valorando tanto la permanente superación del equipo como la renovación del discurso estético.
3. Desarrollo de un proyecto cultural capaz de devolver a la actividad artística su lugar y su sentido en los procesos de evolución de la colectividad.

Para hablar de alternativo hay que poder concretar lo que ello significa, y son tantas y tan dispares las definiciones que encontramos en cada sala, que es difícil poder dar una explicación unívoca. Antes de ser salas alternativas, eran, casi todos, grupos de jóvenes que formaban una compañía o grupo teatral que deseaban tener un lugar propio para mostrar sus trabajos, planteando una alternativa a lo ya existente, rompiendo desde el principio el antiguo espacio escénico y planteándose una nueva forma de representación: espacios circulares, sillas o butacas en gradas y una aproximación con el público para que éste intervenga, no físicamente sino por medio de la catarsis. Rompen así las barreras de actor-espectador y se introducen escenas compartidas donde el público es tan importante como el montaje escénico. Este teatro surge como una contestación a un tipo de teatro de salón y que se desarrolla desde los grupos del teatro independiente de los años 60-70. Todas las salas se cuestionan si son alternativas o independientes y creen que su labor es la continuación de aquel movimiento. El teatro alternativo no ha

descubierto nada, sólo continúa una tradición que en el 63 Los Goliardos y tantos otros definieron como Teatro Independiente.

Aunque se cuestiona el nombre de alternativo, se empieza a hablar de una estética alternativa. Cada sala tiene líneas de programación diferente, de actividades distintas en sus escenarios y en cada una prevalecen los intereses artísticos antes que los comerciales. Además, crean ciertas actividades en sus salas que no pueden existir en otro tipo de teatro, como son charlas y coloquios, escuelas de interpretación, e incluso cine, danza, fiestas, bares incorporados al teatro y conciertos de música moderna: El Artenbrut en Cataluña con humor, cabaret, musical, charlas, lecturas; la Sala Beckett de Barcelona se complementa con otras actividades como cursos, talleres, laboratorios, lecturas dramatizadas, conciertos, etc.; en Madrid, Ático Teatro realiza diversas actividades manteniendo su propia escuela de teatro y talleres infantiles, son algunos ejemplos.

El teatro de las salas alternativas no tiene muchos medios, es nuevo, con autores modernos, los textos hablan de problemas sociales, políticos y económicos actuales. También se puedan representar autores como Chéjov, Ionesco, etc., lo importante es el contenido y la carga emocional que ellos pueden transmitir a un público que roza al actor, llamado también "teatro del aliento" por la crítica.

Si existen diferencias entre las propias salas, lógicamente han de existir entre el Teatro Independiente y las Salas Alternativas. La situación política y social de los años 60 y 70 a la de los 80 y 90 ha cambiado; en muchos casos, aquellos que formaron parte del teatro independiente y aquellos que se educaron en una dictadura, son los que dirigen el teatro comercial. Las expectativas teatrales se perdieron porque se entró en una dinámica del teatro de escaparate que ha sido una de las características de los últimos años, algo que es lógico porque es el teatro que gusta a la mayor parte del público. Los que dirigen las salas están formados en la democracia o en la transición, recogen la antorcha

del teatro independiente, con las diferencias del momento; las actuales no son políticas, sino culturales y artísticas (la invasión de la televisión, el vídeo, el ordenador, etc.). Estas salas cambian la furgoneta por un espacio de exhibición y luchan por una situación decisiva. Anhelan el despertar teatral del público, sea cual sea, y que participe en la representación y sepa comprender la situación social, política, religiosa, económica en la que el mundo se mueve. 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. La única censura que poseen es la del propio público que todavía no está muy predispuesto a la comprensión de este fenómeno teatral. Las salas son conscientes de la responsabilidad que significa el concepto alternativo y para muchos de ellos, como ya he dicho, esta responsabilidad tiene un carácter independiente, de manera que el coste de las entidades oficiales es mínimo; así, salas como Mirador y Montacargas, entre otras, se autofinancian principalmente por la diversa infraestructura de la que goza su sala, ya sea con cursos de interpretación o con las clases de danza. Basten unos ejemplos para demostrarlo: el caso de la Sala Mirador con Cristina Rota y el grupo Nuevo Repertorio, la Cuarta Pared, la Montacargas con todo tipo de cursos de preparación actoral, talleres de voz, esgrima, acrobacia, Yoga, Taichi, Aikido, danza de todo tipo: del vientre, jazz, de salón, africana o gimnasia de mantenimiento. Todas las salas piden subvención al Ministerio, pero la gestión y financiación proceden desde el principio de los recursos de los organizadores, de los directores o de los propios actores -las producciones internas-, es decir, las del propio grupo de la sala. Casi todas tienen su propia compañía, se realizan actuaciones gracias a su trabajo diario, desde el mantenimiento físico de la sala, hasta las horas de enseñanza, de producción o de ensayos.

1.3. Las mujeres en el teatro español contemporáneo. El feminismo en la obra de Paloma Pedrero

> "Ser mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado, porque es un referente poco presente en nuestro universo patriarcal, es un largo camino que lleva toda la vida recorrer, y que la mujer se siente impelida a contar" (Redondo Goicoechea, 2001:26).

a) La mujer dramaturga. Paloma Pedrero

El objetivo final de cualquier dramaturga, o dramaturgo, es poner su obra en escena. En el caso concreto de Paloma Pedrero este reto le ha llevado en más de una ocasión a enfrentarse con la máquina del poder, a producirse sus montajes y a buscar un lugar de representación.

Los empresarios privados de los grandes teatros españoles no se arriesgan a llevar a escena a autores vivos, a no ser que la obra haya sido ganadora de un premio de renombre y cuenten con la asistencia de un público concreto. Los teatros públicos siguen estrenando a los clásicos. Lo normal es que, tal y como hemos indicado en el primer apartado, los autores que no consiguen hacerlo en otro sitio representen en una sala alternativa y que sean los propios escritores los que financien la puesta en escena que suele ser sencilla en su montaje. A todo esto hay que añadir que la mujer dramaturga todavía no está suficientemente considerada.

Ser mujer en cualquier país es todavía una traba, pues, aunque le sean reconocidos los mismos derechos, no es aún igual al hombre. La tradición impide que la mujer tenga las mismas posiciones en la política, la administración, la economía, la ciencia o el arte; los hombres han sido educados para el presente desde el pasado, y éste ha sido inventado por ellos, en palabras de Simone de Beauvoir (1987:16), "los hombres están revestidos de un prestigio cuya tradición se mantiene a lo largo de toda la

educación del niño". Es importante aclarar que los hombres (O'Connor, 1988a:9-28) a principios del siglo XX desaprobaban la condición de mujer dramaturga, pues entendían que la mujer podía contar historias a modo de cuento (a sus hijos), pero cuando se trataba de dar forma y contenido en una estructura teatral era cosa del género masculino[16].

Desde la época victoriana en la que la emancipación de la mujer se consideró libertinaje y falta de moral, hasta la dictadura franquista, con Pilar Primo de Rivera y su Sección Femenina[17], las mujeres han experimentado distintos procesos[18] hasta llegar a la situación en la que ambos sexos participan en los mismos debates y coloquios, y todos se enfrentan a los mismos logros y problemas. Así lo entiende Virtudes Serrano (1999b:101) que indica que:

> "las dramaturgas españolas han logrado la igualdad con los hombres ante los productores que no quieren arriesgar, ante la arbitraria elección de los textos que pasan a los espacios públicos del teatro oficial, ante la afirmación de que, aunque se cuenten por cientos las escritoras y los escritores, y por miles los textos que producen, no existen ni las unas ni los otros".

Pero España sigue siendo un país en el que los hombres, a veces por mera rutina, mantienen una actitud de superioridad con respecto a las mujeres. El peso del hogar recae en la mujer: la educación de los hijos, su cuidado, las labores cotidianas, y aunque el hombre actual reconozca el esfuerzo, pocos comparten de igual a igual la responsabilidad[19]. Si la mujer dramaturga llega a superar este obstáculo doméstico y, consigue además, como subraya Paloma Pedrero (2003), alcanzar el espacio propio en la casa[20] del que habla Virginia Woolf, se enfrentará a otro inconveniente: el del mundo teatral. En varias ocasiones, la dramaturga ha declarado que el hecho de ser mujer implica un acto complejo como es el de estrenar en un teatro público; ninguna mujer ha llevado a escena su obra, por ejemplo, en el teatro María Guerrero de Madrid[21].

Paloma Pedrero no se considera feminista radical, en el sentido reivindicativo (1987:10-21), pero toda su obra contiene un discurso feminista y señala que "no hace falta tener una actitud militante. En el teatro, cuando te pones a hacer militancia, es muy peligroso porque te pueden salir panfletos. A mí no me interesan los panfletos. Mi teatro no es un teatro político, es poético" (Fernández: 1997).

Viruté Ciplijauskaité (1994:165) al referirse a las novelistas contemporáneas reflexiona sobre el tono feminista de las novelas, hecho que se hace extensivo al teatro, y apunta que "si las escritoras se suscriben al feminismo militante, la actitud que prevalece en sus novelas se vuelve irremediablemente polémica; adoptan un tono agresivo". Por motivos como éste, la mujer de hoy no quiere llevar la etiqueta de feminista puesto que tiene una acepción semántica confusa; novelistas como Rosa Montero (2003:169-181)[22], la cuentista venezolana Judit Gerendas (A. Parra: 2000), Lourdes Ortiz o dramaturgas como Maribel Lázaro, Concha Romero o Yolanda García Serrano (Ortiz, 1987:10-21) han declarado que la mujer tiene que ser tenida en cuenta por su trabajo, independientemente del sexo al que pertenezca. Mantienen que no existe una literatura de mujeres pero sí un lenguaje específico[23]. Alicia Redondo Goicoechea (2001:32) reconoce que en España las propias escritoras, salvo excepciones, "se resisten a defender una literatura femenina y llevan de forma difícil y contradictoria su especificidad". Sin embargo, todas son feministas, si entendemos el término como la defensa de la mujer en el momento actual, puesto que todas rechazan los abusos y la explotación ya sea en el terreno de la creatividad o en el de la implicación de ser mujer, es decir, podemos entender el feminismo como el derecho a ser mujeres, sin cuestionar las características de cada género[24].

Paloma Pedrero manifiesta que "el artista tiene sexo y afortunadamente, los dos sexos son diferentes, como diferentes son los cuerpos en forma y sustancia" (2003). Nuestra dramaturga, como mujer creadora, ha inventado personajes femeninos y los ha situado en un momento complejo de su

existencia en el que la realidad social o personal ha determinado sus vidas. Todas ellas buscan una salida que les permita vivir en un mundo más justo y salir de ese desasosiego que las invade.

César Oliva (2002:321) señala la abundante presencia de mujeres en el oficio teatral; sin embargo, la mujer dramaturga no ha aparecido hasta hace poco en los libros de la historia del teatro contemporáneo. Manifiesta O' Connor (1999b) que las dramaturgas "han permanecido invisibles en todo el mundo hasta el siglo XX". Los estudiosos e investigadores literarios no han valorado suficientemente a la mujer como escritora teatral, aunque sí hayan prestado atención, limitada, a las novelistas y poetisas. Este hecho hace que los nombres de dramaturgas (O'Connor, 1988b:116-120) como Dora Sedano, Julia Maura, Mercedes Ballesteros, Luisa Mª Linares, Carmen Troitiño, Mª Isabel Suárez de Deza y Ana Diosdado[25] hayan sido grandes desconocidas. Estas mujeres, como apunta Patricia O'Connor (1988:30), proceden de la burguesía, algunas de ellas son además novelistas y han seguido, a falta de modelos femeninos, las normas impuestas por coetáneos masculinos. Encontramos, así, obras teatrales en que la mujer se comporta de forma sumisa y acepta su papel en la sociedad en que se vivía entonces (O'Connor, 1992:480). Hoy, ya en el siglo XXI, existen muchas mujeres dramaturgas que han inventado sus propios modelos y buscan un espacio en el que poder moverse libremente.

Mª José Ragué-Arias (1996:189-190) menciona que Ana Diosdado y Carmen Resino son las únicas dramaturgas que estrenaron durante el franquismo. Virtudes Serrano (1999d), a propósito de la figura de Ana Diosdado, recuerda que "es, sin duda, la que mejor representa a la mujer en el espacio público del teatro español del último franquismo desde que estrena en 1970, *Olvida los tambores*. (...)". Carmen Resino "es una de las dramaturgas de más densa escritura de los últimos años, pero el no haber pasado habitualmente por los escenarios comerciales la ha mantenido oculta para el gran público" (Serrano, 1999d). La obra de Resino aborda temas universales como la falta de identidad personal, la

soledad o la muerte. Patricia O'Connor (1988:41) menciona la escritura dramática de Lidia Falcón durante el franquismo; sus temas son puramente feministas en el sentido más preciso. Al terminar la dictadura, María Manuela Reina con *El navegante* ganó en 1983 el premio de la Sociedad General de Autores, como indica Patricia O'Connor (1992:481) y sorprendió al jurado la identidad de la autora pues la composición de la obra parecía indicar a un autor masculino. Aparecen casi al mismo tiempo Lourdes Ortiz con *Las murallas de Jericó* (1980), Concha Romero con *Un olor a ámbar* (1983), Paloma Pedrero con *La llamada de Lauren* (1984), Yolanda García Serrano con *No hay función por defunción* (1984), Maribel Lázaro con *Humo de Beleño* (1985), Pilar Pombo con *Una comedia de encargo* (1986), Marisa Ares con *Negro seco* (1986).

Además de las autoras citadas hay que destacar a: María Aurèlia Capmany, Armonía Rodríguez, Mercedes León, Sara Molina, Gretel Amman, Nuria Suau, Rosa Victoria Gras, Charo Solanas, Julia García Verdugo.

Autoras que forman otra nueva generación en los años 90 son: Encarna de las Heras, Itziar Pascual, Donina Romero, Elvira Lindo, Yolanda Pallín, Beth Escudé, Lucía Sánchez, Liliana Costa, Angélica Lidell, Yolanda Arrieta, Arantxa Urretavizcaya, Teresa Vilardell, etc. "A diferencia de sus predecesoras, las dramaturgas de la época democrática son universitarias, han realizado estudios formales de teatro y viven en pleno mundanal ruido. El lenguaje coloquial empleado, el tratamiento franco de cuestiones contemporáneas y las múltiples referencias al teatro testimonian su rica formación y su considerable confianza en sí mismas" (O'Connor, 1998a:15).

b) Dramaturgas y Asociaciones

En 1986 se crea la Asociación de Dramaturgas Españolas para promover el teatro, independientemente de las ideologías de cada una, sólo para dar a conocer su existencia y la de sus textos.

En 1987 Lourdes Ortiz reunió en un coloquio a un grupo de dramaturgas para discutir sobre la escritura teatral.

> "Hay escritoras que defienden el carácter específico de la literatura, el teatro o el cine femeninos. Otras dicen que es un concepto delimitativo. Aseguran otras que subrayar el hecho esconde siempre un machismo latente, como si el que escribieran las mujeres fuese una sorprendente novedad. Por nuestra parte, sólo hemos querido dentro de la serie dedicada a presentar al nuevo teatro español, dar la palabra a autoras, para que sean ellas las que defiendan su posición" (Ortiz, 1987:11).

Con estas palabras Lourdes Ortiz abre el coloquio junto a Yolanda García Serrano, Maribel Lázaro, Paloma Pedrero, Carmen Resino y Concha Romero. En él, se plantean los temas de la escritura femenina, el problema de las puestas en escena y la poética personal de cada una. Maribel Lázaro señala que han llegado "a la constatación de una serie de dificultades interpuestas ante la mujer y el trabajo. (...) Es claro que la mujer, para trabajar, para ser tenida en cuenta, debe superar demasiadas dificultades, debe superar en mucho la cota que a otros se les exige" (Lázaro, 1987:12).

La Asociación de Dramaturgas Españolas se daba a conocer en abril de 1987 en la revista *El Público*. María Victoria Oliva resumía los objetivos de la siguiente manera: "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 cultural española" (1987:41).

Carmen Resino, presidenta de Asociación, planteaba que debían "reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas ni pancartas feministas, la actividad dramatúrgica 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" (Resino, 1987:11).

Tal y como dice Virtudes Serrano (1999a:15), los primeros jueves de cada mes, las quince escritoras que constituían la Asociación se reunían en la librería La Avispa para leer y comentar sus textos, éstas eran: Mirén Díaz de Ibarrondo, Carmen Resino, Julia Butinya Jiménez, Pilar Rodrigo, María Angélica Mayo, Pilar Pombo, Concha Romero, Ofelia Angélica Gauna, Maribel Lázaro, Carmen de Miguel Poyard, Milagros López Muñoz, Mayte Ayllón Trujillo, Carmen García Amat, Norma Bacaicoa y Paloma Pedrero.

En el año 2001 un grupo de mujeres crea la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid, AMAEM Marías Guerreras, una asociación sin ánimo de lucro. Está integrada por dramaturgas, actrices, directoras, adaptadoras, investigadoras, productoras, técnicas, etc. Ángela S. Gómez (2004:57) subraya que entre sus objetivos está "la participación activa y la creación de un espacio vivo de creación e investigación escénica dirigido por mujeres, fomentando nuevas iniciativas y producciones en la red cultural".

La profesora y dramaturga Margarita Reiz estudia, en su artículo publicado en la revista teatral *Primer Acto* (2004:58-61), los colectivos de mujeres que pretenden construir un lugar para la mujer creadora; son los siguientes: *Sonámbulas*, en Alicante; *Proyecte Vaca* y *Margaritas*, en Barcelona; *Federicas*, en Granada; *AMAEM*, en Málaga; Compañía de Teatro del Norte en Asturias y Caminos de Mujer en Euskadi. Estos colectivos están en continua comunicación para que todos formen parte de los festivales, muestras, publicaciones, investigaciones, etc.

En estas plataformas de mujeres (Reiz, 2004:59) se ha llegado a la conclusión de la necesidad de una Federación de Asociaciones y de la posibilidad de un Festival de Mujeres.

Las mujeres de ahora, las nuevas dramaturgas o las de antes con mentalidad renovada, escriben sus textos con otra mirada, "otra forma de ver y de construir" (Serrano, 1999b:106), aunque la estética siga siendo el reflejo de la crudeza del mundo o la realidad que nos somete. Sus obras dan testimonio de la época en la que vivimos y pretenden mostrar la diferencia innegable entre las ilusiones y la realidad social.

1.4. Paloma Pedrero

Paloma Pedrero Díaz-Caneja nace en Madrid el 3 de julio de 1957. Se licencia en Antropología por la Universidad Complutense y se diploma en Psicología Gestáltica en el Instituto de Gestalt de Florencia. Realiza estudios de Interpretación y Dirección de escena con Zulema Katz, Dominic de Fazio, John Strasberg, Martin Adjemian y Alberto Wainer; de Técnica de la voz con Jesús Aladrén y de Estructura Dramática con Jesús Campos y Fermín Cabal. En 1978 forma parte del grupo teatral "Cachivache" como actriz y coautora de los textos hasta 1981. En 1983 actúa en *El corazón del teatro*, dirigida por Guillermo Heras y en 1987-1988 en *Acciones* con el grupo "Selección natural".

Participa en diversos montajes para el cine y la televisión como actriz: *El pico 2* de Eloy de la Iglesia en 1984; *Café, coca y puro* de Antonio del Real en 1985 y *Crónicas de sucesos* de Antonio Giménez Rico en 1985.

Paloma Pedrero no sólo estrena en España sino también en Estados Unidos, Francia, Portugal, Alemania, Brasil, Argentina, Chile, Ghana, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica e Inglaterra. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, alemán, portugués, polaco, eslovaco, catalán e italiano.

Durante muchos años destaca la actividad docente de paloma Pedrero: imparte clases de teatro en Institutos de Enseñanza Secundaria y dirige talleres de escritura dramática para jóvenes en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas del Ministerio de Cultura y en diversos centros teatrales.

Es conferenciante asidua sobre temas relacionados con la actualidad del teatro español y ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Ha sido colaboradora de los diarios *El Mundo*, *ABC* y actualmente lo es de *La Razón*.

Paloma Pedrero ha recibido los siguientes premios en estos últimos veinte años dedicados a la escritura dramática:

- 1984. Segundo premio de Teatro Breve de Valladolid a *La llamada de Lauren.*
- 1987. Accésit en el I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier a *El color de agosto*.
- 1987. Premio Tirso de Molina a *Invierno de luna alegre*.
- 1994. Premio a la mejor autoría de la VI muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid por *Noches de amor efímero* (*Nuits d'amour éphémère*; presentada por la compañía francesa Arguia Theatre dirigida por Panchika Velez.
- 1994. Premio al grupo madrileño Yeses dirigido por Elena Cánovas en VI muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid por *Invierno de luna alegre*.
- 2003. Premio en el Festival de La Habana, Festival de Camagüey y el de la Crítica en Villanueva, Cuba, por *En el túnel un pájaro*.
- 2004. Premio de la Crítica y Público en el Festival de Actores en busca de Autor de Roma por *Noches de amor efímero*.
- 2004. Accésit del Premio SGAE por *Magia Café*.

II PARTE
ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA OBRA DE PALOMA PEDRERO

CAPÍTULO 1. SEMÁNTICA. PARADIGMA METODOLÓGICO Y PRAXIS

1.1. Introducción

En este capítulo dedicado a la semántica, estudiamos el significado y el contenido de cada una de las piezas dramáticas de Paloma Pedrero, exponiendo, una interpretación personal de los personajes[26] y analizando su protagonismo o antagonismo en la obra.

Seguimos fundamentalmente la triada de Peirce[27] que incluye los elementos simbólicos, que hablan de realidades y que muestran situaciones en la interpretación de la realidad que se quiere transmitir.

1.2. La temática en el teatro de Paloma Pedrero

El amor, la ceguera y el triunfo/fracaso establecen los tres núcleos temáticos que articulan la creación dramática de Paloma Pedrero: "El amor como búsqueda de la felicidad, como eje de la vida. La ceguera se manifiesta en personajes confusos. La crueldad de errar en el camino por culpa de la oscuridad. El triunfo y el fracaso en los seres socialmente fracasados" (Pedrero, 1997b:5). La soledad se constituye como eje central de su temática entrelazándose con los demás elementos. Todos sus personajes están solos y buscan llenar su vacío que se manifiesta de diversas maneras: crisis de identidad, búsqueda de mejor vida, de la felicidad, de la comunicación. Virtudes Serrano reconoce que toda la producción dramática de la autora "gira en torno a unas líneas temáticas comunes que mueven a

sus criaturas y constituyen las preocupaciones básicas de su teatro; éstas se centran en la búsqueda de la libertad y de la verdad personales; lo que hace que sus personajes persigan encontrar un cambio por el que puedan transitar por la existencia" (1999a:27-28).

El amor, como tema fundamental, en el más amplio sentido de la palabra: fraternal, conyugal, sexual, relación de amistad, al prójimo, etc. La triple vertiente del amor como búsqueda de la felicidad tiene como resultado tres modelos. El primero, se obtiene al final del drama: Estrella, en *Estrella*[28], se marcha del bar después de haber perdonado a su padre y con la certeza de que la vida desde ese momento empieza de nuevo. Eulalia, en *Locas*[29], emprende una nueva vida sola y se concede la oportunidad de ser feliz. El segundo, se ofrece como posibilidad al terminar el drama: en *La llamada*[30], Pedro confía que después de haberse atrevido a confesarse a su esposa y a sí mismo puede existir la felicidad en otro lugar. Ana, en *Besos*[31], descubre que la vida no es tan triste como ella creía y que la felicidad está a su alcance. El tercero, termina con un fracaso absoluto de esa felicidad basada en el amor: Olegario, en *Invierno*[32], pierde la felicidad que él creía poder alcanzar con la marcha de Reyes.

A veces la felicidad de un personaje lleva a la infelicidad del otro como comprobamos en dos piezas de la autora: en *Invierno*, si Reyes es dichosa, Olegario no lo será; si Pedro, en *La llamada*, es feliz, Rosa será desdichada. Para casi todos los personajes al finalizar el drama hay un resquicio de esperanza que no tiene Yolanda, en *Esta noche*[33], que provoca inconscientemente su muerte y frustra cualquier posibilidad de salvación cuando, con la navaja en la mano, pelea con Fernando.

Muchos de los personajes de Paloma Pedrero demuestran una crisis de identidad de la que en algunos casos, al finalizar la obra, han salido más o menos airosos, como Estrella, en *Estrella*, que es una mujer joven a la que la vida profesional le ha sonreído pero su existencia personal ha sido un auténtico fracaso. Al abandonar el bar, después de conocer a Juan Domínguez y descubrir quién era su padre,

lleva consigo la posibilidad de comenzar a vivir sin estar condicionada por la imagen de su infancia. Otros dejan atrás su realidad y emprenden una nueva vida sin ataduras y sin pasado como Ana en *Besos*, que en un momento de lucidez resuelve su vida y se da cuenta de que no necesita ni a Raúl, ni a Camilo, ni a su padre, ni nada de su pasado para iniciar su presente. Otros no pueden dejar su forma de vida y arriesgarse a empezar de nuevo como Vanesa, en *De la noche*[34], porque tiene miedo a enfrentarse a Ramón; sólo Mauro ve en ella la bondad y la ternura al besarla y le entrega en ese beso la duda y la oportunidad de plantearse su forma de vida.

La dramaturga trata con frecuencia el tema de la identidad del individuo, la frustración y el sentimiento universal del desamor. Es la ceguera, la oscuridad, el no saber dónde se encuentran, dónde están y quiénes son. En *La llamada*, que "aborda asuntos tan polémicos como la búsqueda de la identidad sexual" (Lamartina-Lens, 1995:295), Pedro busca saber quién es y cómo ha llegado hasta donde está, cómo ha sido capaz de reprimir sus impulsos; se busca a sí mismo abriendo una posibilidad a la esperanza y a descubrir cuáles son sus verdaderas inclinaciones. En *Cachorros*[35], Cachorro, el protagonista, yerra en el camino "por culpa de la oscuridad" (Pedrero, 1997b:5) ya que no ve la maldad de Surcos, su jefe; su malicia provocada por el convencimiento de que lo que él cree es lo correcto, le hace comportarse de manera inhumana y brutal con los que para él no son genéticamente perfectos. En *Resguardo*[36], el desamor de Marta, la incomprensión de Gonzalo y la incomunicación de la pareja lleva al abandono del hogar conyugal por parte de Marta y más tarde a la venganza de Gonzalo.

Algunos de los temas de Paloma Pedrero se evidencian en sus personajes que son gente de la calle, a veces, aquellos que la sociedad reconoce como acabados, frustrados, deslucidos o inútiles: drogadictos, prostitutas, mujeres maltratadas y borrachos. Otras veces, hombres y mujeres que, cara a la

sociedad, están satisfechos y se sienten realizados pero que interiormente son infelices. Paloma Pedrero declara:

> "Estamos inmersos en un mundo sórdido, muy ruidoso, muy histriónico, donde la sensibilidad de la gente está como dormida y cada vez hay menos ética, por llamarlo de alguna manera, y más materialismo. Al tiempo, siento que hay un despertar de la conciencia en el sentido de que hemos llegado al límite. Esto anda mal, vamos por mal camino y comenzamos a saber que tenemos una actitud destructiva, que estamos viviendo mal, que el dinero exclusivamente no nos hace vivir bien. Creo que aún no tenemos muy claro hacia donde debemos ir, pero sí debe cambiar nuestra actitud, que debemos transformar esta realidad tan negativa" (1993:16).

Esta reflexión sobre nuestra forma de vida es coherente con la temática de sus piezas dramáticas en las que encontramos los problemas actuales de España y del resto del mundo como son la marginación, el racismo, la delincuencia, la prostitución, el paro o la violencia. Los compañeros de Olegario, en *Invierno*, el Piña y Félix, son individuos marginados, no tienen trabajo y son indigentes, son los desheredados de la sociedad en la que vivimos; Vanesa, en *De la noche*, es prostituta y su forma de vida no es la convencional; Jose, en *Solos*[37], es un obrero en paro; Surcos, en *Cachorros,* representa la visión negativa del mundo, es violento, fanático, intolerante y racista. Los samoanos de *La isla*[38] muestran en sus actuaciones el mundo de la droga, la prostitución y la violencia, reflejo de la vida que corresponde a una sociedad cosmopolita. Este teatro ciudadano, como subraya Wilfried Floeck "corresponde al ritmo febril de la gran ciudad (…)" (1995a:34); así lo muestran los personajes de *Noches*[39], que se escapan de la colectividad que les rodea y se encierran en un plano más intrínseco y personal, buscando un momento de intimidad que aflora al encontrarse con otra persona que se siente igual que ellos.

Una serie de motivos integran los argumentos mencionados, J. Greimas (1987:278) reproduce las principales fuerzas temáticas, señaladas por Souriau, que aplicamos a la dramaturgia de Paloma Pedrero:

1. El amor: sexual, familiar, de amistad, admiración y de responsabilidad moral o cura de almas. En *Invierno*, el amor de amistad se torna en Olegario en amor sexual hacia Reyes. Ese amor lleva consigo responsabilidad y admiración. Responsabilidad de Olegario hacia Reyes que él se confiere pues la mira como a un ser indefenso; y de admiración de Reyes a Olegario, pues ve en él a un hombre protector y que con su espectáculo callejero consigue vivir dignamente. En *Besos*, el amor aparece en diferentes actitudes: el amor paterno filial de Ana y su padre, el amor de amistad con Luciano, el amor sexual-enamoramiento hacia Camilo que es amor correspondido pero no-consumado y, por último, el amor idealizado hacia Raúl. En *El color*[40], el amor sexual de Laura hacia Juan, que a pesar del tiempo perdura, y de María hacia Laura que sigue enamorada y amor de amistad de Laura hacia María. En *La isla*, el amor desinteresado de la tribu samoana al prójimo, representado por los papalagis o habitantes del mundo occidental. En cinco de las seis noches de *Noches*: *Esta noche*, *La noche dividida*[41], *Solos, La noche*[42], *Los ojos*[43]: es siempre amor sexual, consumado o no. En *De la noche*, es amor verdadero de Mauro a Vanesa, integrando en él la admiración y el intento de "cura de almas"; pues el protagonista, Mauro, quisiera proteger a Vanesa del mundo de la prostitución y llevarla consigo. En *Estrella*, amor paterno filial de Estrella y su padre, que si en un principio era odio, al cerrar el drama se convierte en amor. En *En el túnel*[44], el amor fraternal de Ambrosia y Enrique hace que el protagonista tenga una muerte tranquila. En *Pasamanos*[45], el amor de Adela hacia Segundo, después de toda una vida juntos, es amor generoso, amor convertido en amistad y necesidad mutua.

2. El fanatismo político. En *Cachorros*, los protagonistas Cachorro y Surcos son dos cabezas rapadas que representan a un grupo de personas con la misma mentalidad intransigente y las mismas ideas extremistas.

3. La codicia, avaricia, orgullo y deseo: de riquezas, de lujo, de honores, de autoridad, de placeres. En *La isla*, los papalagis (habitantes del mundo occidental) están deseosos de conquistar la isla y representan el interés egoísta del hombre.

4. La envidia y los celos. En *El color*, los celos y la rivalidad de María hacia Laura la empujan a demostrar sus logros personales.

5. El odio y el deseo de venganza. En *Cachorros*, muestran odio injustificado hacia todo lo diferente.

6. Necesidad de reposo, de paz, de liberación y de libertad. En *La noche*, Rosi necesita liberarse de Paco, su marido, de los malos tratos y buscar una vida serena.

7. Necesidad de sentirse vivir, de realizarse y de completarse como persona. En *La llamada*, Pedro tiene la necesidad de completarse reconociendo su posible homosexualidad. En *Locas*, Eulalia necesita sentirse viva y descubrir las posibilidades que ofrece el futuro sin ser dependiente de su marido.

8. Todos los temores. El miedo a vivir en *Besos* paraliza las vidas de los personajes, sólo Ana romperá, al concluir la pieza, con ese recelo que le impedía vivir.

1.3. Protagonistas y antagonistas

En los dramas de Paloma Pedrero el protagonista y el antagonista tienen casi siempre la misma fuerza dramática. El protagonista, por norma general, es el que quiere cambiar algo, aquél en el que se

produce el cambio, aquél sobre el que recae la trama. El antagonista es el oponente y ayudante en el modelo actancial, puede ser uno de los dos actantes de la pareja o los dos. Olimpo Musso recalca la definición del protagonista como el actor que representa los primeros papeles "en él se centra la atención del público" (1985:15) y el antagonista es el oponente al personaje principal "si bien el antagonista no designa en sí a un actor, en cambio puede designar una función: la de oponente al personaje principal representado por el protagonista" (1985:16). La pareja hombre-mujer que aparece en cuatro obras de la dramaturga se rompe en varias ocasiones, y da lugar a una pareja de mujeres en *El color*; a tres personajes en *La noche dividida*, *De la noche*, *La noche* y en *Cachorros*; a cuatro en *Una estrella*, *Pasamanos* y en *El túnel*; a cinco personajes en *Invierno*, en *Besos*, en *La isla* y en *Locas.* Aristóteles (1992:58-59) explica que para construir la unidad de la fábula, no basta con que gire en torno a un único personaje. Las informaciones que recibimos de los personajes durante el drama y la cantidad de apariciones que cada figura hace durante el espectáculo se pueden contar[46]. Sin embargo, esto no da la información adecuada para conocer si es el protagonista de la historia. La importancia que tiene el conflicto entre las figuras, las informaciones que recibimos de las demás en torno al conflicto evocado condiciona el protagonismo (Spang, 1991:165).

Kurt Spang (1991:176-180) hace notar que, normalmente en un drama, el número de figuras que hay sobre escena en un momento dado de la representación o durante la representación total es importante.

Consideremos su división en las obras de Paloma Pedrero:

A) Una sola figura es apropiada para los monólogos ya que puede expresar incomunicación o soledad aunque haya otras figuras en el drama; por ejemplo, en *Los ojos*, la Mujer cuenta a un completo desconocido algo tan íntimo como es su relación con su marido, monologa sobre su propia vida, se siente

sola y, a pesar de expresarlo en voz alta es un comentario interior. Por el contrario no representa ni soledad ni incomunicación el personaje de la Actriz, en *La actriz*[47], que habla con el público sobre el papel que ha de interpretar esa noche y no hay ninguna figura más en el drama.

B) Dos figuras en escena pueden sugerir la intimidad de dos enamorados como Carmen y Jose en *Solos*; la amistad entre dos personas como Ana y Luciano en *Besos*; un enfrentamiento como Gonzalo y Marta en *Resguardo*; o una provocación violenta como María y Laura en *El color*.

C) Si añadimos una tercera figura se ofrecen otras posibilidades. La entrada en escena de Víctor, el joven atleta, en *Invierno*, será un claro oponente de Olegario, pues es su rival al estar enamorado de la misma mujer. El personaje secundario en *De la noche*, Ramón, el "novio" de Vanesa, es un intruso para Mauro además de su oponente. Vanesa no abandonará nunca a Ramón ya sea por miedo, porque es su forma de vida o porque, a su manera, está enamorada de él. Mauro ve en Ramón la figura en la que reflejar los celos y el resentimiento que le provoca el no poder estar con Vanesa. Bárbara, la prostituta, contratada por Surcos, en *Cachorros*, será el objeto de las iras de éste y la ayudante de Cachorro, gracias a ella, éste conocerá su interior y se dará cuenta de que estaba equivocado.

1.4. Metateatro

La autora reconoce que necesita "recurrir al metateatro, teatro dentro del teatro, como forma de conocimiento. Como confesión. Los personajes jugando a ser otros, sin el peso de su propio yo, consiguen decir, llegar, actuar su propia verdad" (1997b:8). En su estudio de metateatro, R. Hornby (1986:32-72) destaca cinco técnicas de este procedimiento: "el teatro dentro del teatro", "la ceremonia dentro de la pieza", "los papeles dentro del papel", "las referencias a otros textos literarios o bien a la vida" y "la auto referencia". La técnica más utilizada por Paloma Pedrero es la del "teatro dentro del teatro". Los

personajes cambian sus funciones e interpretan otras que no les han sido otorgadas. En *Cachorros*, Surcos, el jefecillo neonazi, interpreta antes de la llegada de la prostituta, Bárbara, una escena en la que él es la prostituta, para convencer a Cachorro, el joven aspirante a "cabeza rapada", de lo que ha de representar cuando se encuentre a solas con la mujer. No utiliza otros recursos como el vestuario, como hacen Pedro y Rosa en *La llamada*, sólo finge ser una mujer en la manera de hablar, en sus gestos y en sus movimientos[48].

La forma de expresarse de los personajes, la manera de hablar y los gestos cambian según el personaje que interpreten ya que:

> "los personajes hablan, por lo regular, una lengua directa y realista que se corresponde con el habla coloquial y el medio social respectivo. Su forma realista de representación se mezcla en ocasiones con técnicas metateatrales que subrayan la modernidad de su estética. El tono pesimista de sus obras es matizado por una comicidad comprensiva y por ambientes poéticos, que aun en la desesperación, dejan entrever cierta esperanza" (Floeck, 1995b: 33).

Casi todas sus piezas teatrales evocan una escena de la vida cotidiana. Lo más irregular a lo que podemos asistir es cuando los personajes actúan sobre su propia vida, intercambiándose los papeles, hombre-mujer o los nombres para ser quienes siempre han querido ser y no han podido o no se han atrevido a hacerlo. Las escenas metateatrales ocupan gran parte de las piezas y se muestran en ellas la psicología de los personajes. Observa Iride Lamartina-Lens que "la autora incorpora recursos metateatrales yuxtaponiéndolos a referencias intertextuales que aluden a películas y otras obras literarias ampliando así las posibilidades de interpretación" (1995:296). Esto sucede en dos de sus obras: *La llamada* y *En el túnel*. En la primera, los personajes se disfrazan de Lauren Bacall, él, y de Humphrey Bogart, ella, para un baile de carnaval con el que arranca la trama; en la segunda, el protagonista, Enrique, un anciano dramaturgo a punto de morir e identificado con José María Rodríguez Méndez,

interpreta junto a su hermana, Ambrosia, escenas de dos de sus obras: *El pájaro solitario* y de *Flor de otoño*[49].

1.5. El lenguaje

La profesora Mª Carmen Bobes Naves (1997:8) señala las dificultades que encontramos entre el texto y su representación a la hora de realizar un estudio sobre teatro. Los personajes de Paloma Pedrero parten de un prototipo real con un comportamiento y unos códigos verbales y no verbales propios del modelo escogido. Cada personaje tiene una forma de conducta y una manera particular de hablar. Estas criaturas creadas por la dramaturga tienen sentimientos y se comportan de manera autónoma. Son como expresa Ernesto Caballero una:

> "visión airada de la realidad, y por ello profundamente vitalista, que se nos ofrece mediante un lenguaje certero que sabe conciliar la contundencia expresiva destilada del habla de la calle, con ámbitos de elocución sugerida, que con leves insinuaciones líricas nos acercan a esos estados para los que no existen definiciones precisas" (1989:9).

Los modelos elegidos nos centran en la realidad y podemos intuir qué anhela Surcos, en *Cachorros*, incluso antes de que hable. Al verle en escena ya sabemos mucho de él: es un cabeza rapada y el odio y la animadversión hacia los demás ya nos tienen sobre aviso de lo que pueda suceder. La trama es lo que sorprende y no, en este caso, el joven. Respecto al lenguaje de la trama Juan Villegas escribe (1982:83) que "cumple una importante función en la caracterización de los personajes. La clase del lenguaje, su modo de hablar, los matices de la voz, etc., corresponden siempre a un indicio de modo de ser o de las posibilidades de su comportamiento". Ángel, el "colgadito" que aparece en *La noche* realiza sus acciones, no sólo con la palabra sino con sus gestos. El registro que emplea, el lenguaje de la

calle es propio de la forma de comportarse y enfrentarse a las circunstancias que vive día a día y que no es diferente por haberse encontrado esa noche a Fran y a Rosi en el parque:

> Ángel: *"Qué de abuten, tío, encontrar gente como vosotros... A mí, es que me huyen, ¿sabes? Como si estuviera leproso. Yo voy por la calle andando ¿no? Pues todo dios se aparta. Qué noche más guapa, ¿no?"* (231).

El realismo con que se expresan los personajes muestran la vida que les ha tocado o han elegido para vivir. Virtudes Serrano (1999a:54) escribe que "los personajes se expresan con un habla viva y fresca, adecuada a la comunicación de uso familiar. El realismo, en su sentido más positivo, afecta de manera muy especial a este elemento decisivo en la composición del texto dramático". Juan Domínguez, en *Estrella*, identificándose con el amigo y padre de Estrella, le cuenta a la joven protagonista cómo llegó a ser un jugador y un alcohólico, cómo le fue imposible alejarse de esa vida en la que conscientemente perdía a su mujer, a su hija y todo lo que poseía. En el nivel Paralingüístico, su tono de voz es el habla de un borracho, pero el contenido de su parlamento revela a un hombre que es consciente de la gravedad de sus palabras:

> *"Domínguez.- Tu padre quiso triunfar pero sabía que era imposible, desde muy pronto le fue imposible. Luego se quedó sin tiempo, el hígado le traicionó. Siguió bebiendo porque sin hígado y sin triunfo se pierde toda la voluntad*" (270).

El habla coloquial con la que Rosi, una mujer maltratada por su marido, en *La noche*, explica a Fran por qué se ha ido de casa, se contrapone con el habla del abogado:

> "*Rosi.- Así que hoy no lo he podido soportar más, me he cogido la maleta y... (Señala el carrito) mis cosas personales y... Bueno, ahí ha venido lo peor. ¡Dios mío, qué cosas me ha dicho! Me ha llamado perra, don Francisco, y eso ha sido lo más suave* (…).
>
> *Fran-. Vamos, la voy a llevar a un hospital para que la vean* (…). *Podría tener algún hematoma interno*".
>
> *Rosi.- ¿Algo adentro? Qué va, sólo pena. Una pena que no me cabe"* (215).

La jerga que emplean algunos personajes desvela la clase social a la que pertenecen, dónde han sido educados, sus estudios, su familia, etc. Wilfried Floeck (1995a:34) apunta que "muchas piezas están escritas en una lengua coloquial libre de pretensiones, fácil de comprender, o imitan la jerga, el argot de los jóvenes marginados, en cuyo entorno se sitúa la acción". La diferencia entre Rocío, en *Locas*, y Reyes, en *Invierno*, muestran una formación diferente. Las dos jóvenes tienen más o menos la misma edad pero su clase social es distinta. Rocío se ha educado en una familia acomodada y está estudiando en la Universidad, Reyes se ha formado en un correccional y en la calle, vive de la picaresca y sus únicos estudios son los elementales:

> "*Rocío.- Todo el mundo deja a todo el mundo. Dicen que es hasta divertido, que así se pueden conocer muchos hombres, muchas formas de hacer el amor..."* (24).
> *Reyes.- "Conozco dos tías que estaban conmigo en el correccional y que están haciendo la calle. En plan chungo, ¿sabes? A mí ese rollo no me interesa. Antes se podía vivir bien, si eras joven y eso..., pero ahora se ganan tres perras. La vida sube y los polvos siguen costando lo mismo. Otra cosa es que te lo montes a todo plan, pero para eso se necesita pasta, y yo como no tengo ni un puto duro, pues tú verás... Y que no, tío, que a mí ese rollo no me va* (14)".

Patricia O'Connor, al señalar las diferencias socio-culturales entre las mujeres norteamericanas y las españolas a la hora de enfrentarse a la escritura (1994:162), subraya que:

> "la nueva mujer en España también suele ser soltera de carácter fuerte, pero será una marginada que demuestre su "modernidad" de dos maneras: en su "liberación" sexual y en su vocabulario. Utilizando palabras y conceptos asociados con los hombres, choca al público burgués y al rebelarse contra las restricciones sexuales, sigue sirviendo a los intereses masculinos".

En el caso de Yolanda, en *Esta noche*, está liberada sexualmente pero ha perdido la frivolidad que la lleva a mantener una relación fugaz. Su vocabulario pertenece al registro que siempre se ha

considerado masculino y por ello para la crítica y para el espectador resulta duro y vulgar en boca de una mujer:

> *Yolanda.-* "*Sí, aquí detrás del tobogán, como los perros. Se nos llenó la ropa de barro. Y a mí el culito... Culito de chocolate cortado con leche"* (152).
> *Yolanda.- "No tienes ni puta idea de lo que necesita una mujer" "Mi orgasmo. El orgasmo que me corresponde y no me diste. El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado"* (154).
> *Yolanda.- "Me hiciste el verso y yo me llevé tu semen dentro contenta"* (155).

Iride Lamartina-Lens (1995:297) perfila con acierto la relación entre los personajes y la caracterización lingüística en 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".

Además de las informaciones que tenemos de las figuras por sus actos y sus movimientos, conviene tener en cuenta lo que los demás dicen de ellas, sabemos sus sentimientos y emociones por lo que se cuente a un amigo o confidente. Conocemos a Estrella, en *Estrella*, por lo que Juan Domínguez nos dice de ella y por lo que ambos hablan; a Pedro, en *La llamada*, por lo que cuenta a Rosa, su mujer; a Marta y a Gonzalo, en *Resguardo*, por los reproches; a Olegario por sus acciones para impresionar a Reyes; etc. La función de estos personajes es la de contar la historia. Muchas de ellas, como ya hemos dicho, se nos presentan sin secuencias de principio ni fin, un fragmento de vida elegido al azar. Se nos plantea una problemática que sucede a una velocidad vertiginosa como en *El color* en la que al público le

cuesta asimilar las palabras que Laura y María, sus protagonistas, se dicen, en ocasiones, atropelladamente.

1.6. Espacio y tiempo

El espacio según señala Fabián Gutiérrez (1993:113) es determinante para el desarrollo de la fase espectacular del hecho teatral. Existen dos tipos de espacio: el primero, textual, concreto y material que, a su vez, puede ser diegético, que corresponde a la historia, y mimético, que corresponde al discurso. En las obras estudiadas de Paloma Pedrero nos referimos a estos espacios; el segundo, del que nos ocuparemos en el Capítulo 3, dedicado a la pragmática semiótica, es un espacio espectacular que es, a su vez, concreto y material y que el espectador aprecia en la representación; y dentro de él, diferenciamos un espacio escénico como lugar concreto donde se representa la acción dramática, y un espacio teatral donde se produce la relación texto–espectador.

El tiempo, como señalan Fabián Gutiérrez (1993:120) y Ricardo de la Fuente (1994:31), puede ser textual diegético, y corresponde a la historia narrada y lo encontramos más en los diálogos que en las acotaciones. El tiempo textual mimético corresponde al tiempo del discurso; también puede hablarse del tiempo espectacular de la representación por un lado y del espectador por otro, para así diferenciar el tiempo que realmente dura la representación, del tiempo que el espectador[50] consume atendiendo plenamente al desarrollo de esa fase espectacular del hecho teatral. El tiempo espectacular, al igual que el espacio, será considerado en el Capítulo 3.

1.6.1 Espacios y tiempos simbólicos y reales en la dramaturgia de Paloma Pedrero

Casi todas las obras que analizamos en este estudio, excepto en *Invierno*, en *Besos*, en *Locas*, en *En el túnel*, muestran un tiempo y un espacio a modo de instantáneas. Existen realidades sin tiempo y

sin espacio, realidades ahistóricas, en las que los personajes se mueven libremente y se mezcla en sus diálogos el presente y el pasado, la realidad y la fantasía (metateatro[51]). La autora condensa la acción y selecciona un momento puntual de la vida de los personajes. Doce de las obras se desarrollan en lugares cerrados (*La llamada*, *Resguardo*, *El color*, *La noche dividida*, *Solos*, *Los ojos*, *Estrella*, *Pasamanos*, *Locas*, *Cachorros*, *En el túnel* y *La actriz*), dos alternan el espacio, abierto y cerrado (*Invierno* y *Besos*) y el resto, cuatro piezas se desarrollan en el exterior (*La isla*, *Esta noche*, *De la noche*, *La noche*). De estos espacios contrastamos el marco urbano frente al rural que sólo se manfiesta en una ocasión, en *Besos*. Las *Noches* se desenvuelven en la ciudad: un parque, un ático en Madrid, una estación de metro, una calle de la ciudad, una habitación de un hotel; son espacios públicos que se convierten en lugares íntimos a medida que avanza la acción.

Existen otros espacios dentro del espacio general en el que se enmarca la obra como el espejo, en el que Pedro, en *La llamada*, se mira y se trasforma y en el que trasforma a Rosa a su medida; el espejo en el que se mira Eulalia, en *Locas*, casi al terminar la obra y en el que ve a la nueva mujer en la que se ha convertido, capaz ahora de aguartar su mirada y no autocompadecerse de la mujer que ve. Los espacios de María, en *El color*: la jaula, la llave, la puerta, espacios que cierran su libertad y que sólo al ser abiertos accede a la liberación psíquica y al encuentro consigo misma. Como Laura, coprotagonista de *El color*, al abrir la puerta de la calle con la llave y dar a María la clave para abrir la jaula, deja atrás el tiempo y el espacio no cerrados hace ocho años. El cuerpo en ambas piezas dramáticas, *La llamada* y *El color*, son espacios utilizados por los protagonistas para descargar sobre sí mismos parte de la acción.

La casa[52], como metáfora, es el espacio de la mujer; en ella se desvelan las más profundas inquietudes. En ese espacio concreto y figurado, las protagonistas de Paloma Pedrero se buscan y se encuentran. El espacio exterior suele pertenecer al ámbito masculino como tradición patriarcal. Pedro, el

protagonista de *La llamada*, será libre cuando salga de la casa y deje en ella a Rosa; ella se sentirá protegida en ese espacio real-simbólico, pues aún quedan rastros de su particular carnaval. Lo mismo le sucede a Marta, en *Resguardo*, que sale de la casa, domicilio conyugal, pues es un espacio que le aprisiona, en el que se encuentra encerrada; sólo saliendo de allí y abandonando a Gonzalo se libra del yugo en el que se ha convertido su matrimonio, pero el espacio en el que se desarrolla la acción es otra casa, la que Marta ha alquilado para empezar su nueva vida. En *Besos*, Ana se encierra en la casa familiar y hará de ella su prisión. El espacio abierto es el que les corresponde a los antagonistas masculinos Camilo y Agustín; Luciano deambulará en ambos espacios pues su doble imagen (homosexual para Ana, tonto para el resto) le encierra en la casa materna y en la casa de Ana y le libera en la estación visitando a Camilo. El estudio de María, en *El color*, la encierra en un mundo fingido que no le causa dolor, pero es ese espacio, lleno de objetos materiales el que la protagonista posee para obligarse a no tener contacto con la realidad aunque esté lleno de cosas que marcan y enlazan su pasado.

No existen espacios cerrados en la *Isla*. La acción se desarrolla en la playa, incluso las escenas metateatrales. El espacio abierto, simbólico a veces y real en las demás ocasiones, demuestran la libertad del pueblo isleño.

Se alternan los espacios reales (interiores) y simbólicos (exteriores), en *Invierno*. En el exterior Olegario imagina una gran corrida de toros, donde el torero saldrá victorioso de la faena, en la que el público se entrega en “oles” y aplausos y así esquiva el recuerdo de su fracaso en el ruedo. Esa corrida ficticia y mítica forjará en él el convencimiento de su forma de vida. Los espacios interiores representan la realidad, de la misma manera, el tiempo será real en la pensión y fabuloso en la calle.

Los lugares cerrados (la habitación, la escalera, el bar, la casa) guardan a los protagonistas del mundo exterior y cuando son capaces de salir a él y abrir la puerta serán libres de sus miedos, frustraciones, inseguridades y querrán vivir el presente dejando atrás el pasado, como: Pedro (*La llamada*), Ana (*Besos*), Laura y María (*El color*), Estrella (*Estrella*), Segundo (*Pasamanos*) y Eulalia (*Locas*).

Para finalizar, es importante señalar que el paratexto, los títulos de algunas de las piezas dramáticas, esbozan un tiempo y un espacio no exentos de simbolismos, que desarrollamos en el análisis específico de cada pieza.

1.7. Análisis semántico de la obra de Paloma Pedrero

1.7.1. *La llamada de Lauren*

La obra que nos ocupa fue II Premio de Teatro Breve de Valladolid en 1984. La pieza aborda el tema de la identidad personal y se centra en la vertiente sexual.

La primera acotación nos ofrece el espacio mimético:

> "*Apartamento de una sola pieza con dos niveles. Al fondo, una pequeña cocina adosada y a su lado una puerta. En el lateral de la derecha, una mesa con cuatro sillas y una estantería con libros y otros objetos caseros. Al la izquierda, el dormitorio: una cama de matrimonio con mesitas de noche a los lados. Pegado a la pared, un armario ropero con espejo de luna en la puerta. Las paredes están decoradas con pósters y algún cuadro. Por el suelo en los huecos disponibles hay macetas con plantas. En general, la decoración del apartamento está hecha con buen gusto. La única puerta del apartamento corresponde al baño*" (83).

No se da noticia del tiempo mimético pero por el texto primario deducimos que es de noche, no muy tarde. La acción se inicia y Pedro está vistiéndose de mujer, ha alquilado un traje para celebrar su tercer aniversario de boda, que coincide con el carnaval. El espectador desconoce las causas por las que

el personaje que está en escena se disfraza. La autora describe en la acotación la transformación del protagonista:

> "*Saca un traje de mujer de raso negro y unas medias tupidas del mismo color. Abre un cajón y rebusca hasta que encuentra unas bragas sexys. Sin quitarse el albornoz se las pone y se mira al espejo. Después sigue buscando y saca un sostén. Se lo pone con esfuerzo. Se acerca a la mesa y coge un rollo de algodón con el que se va rellenando el pecho (…) comienza a ponerse el vestido y las medias. De debajo de la cama saca una caja con unos zapatos negros de tacón alto y se los pone. Se acerca a la mesa y comienza a maquillarse de mujer con gran esmero*" (83).

Al terminar de vestirse "*Pedro comienza, tímidamente, a hacer un playback. Poco a poco va lanzándose y canta y baila con progresiva exaltación*" (84). Cuando Rosa, su mujer, entra en la habitación se asusta al encontrarlo así; la sorpresa es también un traje de hombre para ella. A Rosa le hace gracia la idea de ir vestidos como Lauren Bacall y Humphrey Bogart. Pedro está emocionado por el carnaval y no quiere que nada salga mal. Parece un juego divertido hasta que él quiere vendarle el pecho para que represente totalmente el papel de un hombre, si bien para ella es innecesario pues es simplemente un baile de carnaval y no "*un concurso*" (88). Se resiste pero para no impacientar a su marido se deja convencer. Al verse los dos disfrazados, Pedro le regala un falo de los que se venden en los sex–shops. Rosa se enfada porque le parece una broma de mal gusto y se plantea un conflicto para ella: el sentido de su matrimonio, el amor, la pasión perdida y el deseo de saber si están satisfechos el uno con el otro. Para recuperar la confianza de Rosa, Pedro le propone un juego de seducción, pero es ella la que ha de seducirle como hombre. Improvisan una historia. Paloma Pedrero introduce el metateatro, los personajes representan papeles que no son los otorgados; la metateatralidad es necesaria en el juego que él propone. Lo ambienta todo, pone las copas y un poco de música; ella es Carlos y él Azucena e inventan vidas que no les pertenecen. Cuando Rosa intenta besarle, él la aparta y se rompe la representación

porque ella tiene prisa por seducirle. Dentro del juego teatral Rosa imita el comportamiento real de su marido y se vuelve a romper la escena. Reanudan el juego, como un hombre rudo y una sirena, bailan, Rosa sigue fingiendo hasta que él coge el falo de plástico y grita: "*¡Métemelo! (...)* (Totalmente descontrolado) *No me llames Pedro... Penétrame, por favor... Penétrame*" (93). Ha terminado la secuencia metateatral y Rosa, desconcertada, sale de la casa. Al regresar, Pedro confiesa que no se siente a gusto representando, en la vida real, ser quien no es. Se alude al espacio y al tiempo diegético en la historia que cuenta Pedro. Rosa no acepta el develamiento de su marido, aunque intenta acercarse a él para intentar comprenderle. Sin embargo, súbitamente, Pedro hace que todo vuelva a ser como antes, nada ha pasado, fingen ser un matrimonio convencional y Rosa intenta convencerse de que sólo ha sido el disfraz el que ha desatado la situación y se va a dormir. Pedro, al ver a su mujer durmiendo, se pinta los labios pero al oír que se mueve, con miedo, se quita el carmín. Recoge el traje, la peluca, y guarda todo en una bolsa; se pone la gabardina y se dispone a salir. Ella se levanta, retoca el carmín de los labios de su marido y le entrega una rosa al despedirle: "*Le corta el rabito y volviendo hacia Pedro se lo coloca en la abertura del abrigo. Se separa de él para mirarle"* (101). En ese gesto simbólico se entrega ella misma, le brinda la oportunidad de ser feliz al tiempo que ella misma se la niega. Se queda sola, después de interpretar una escena de Bogart, comienza a llorar.

Rosa es la antagonista de Pedro, aunque Virtudes Serrano (1999a:37) apunte que Rosa no lo es, ya que los dos son víctimas de la circunstancia en la que se encuentran. Él necesita apoyarse en alguien para contar sus inquietudes, secretos y frustraciones. Es evidente que Rosa comparte con él el protagonismo pero es a la vez su ayudante y su oponente. El propósito de Pedro no es herir a Rosa al darse a conocer mostrando su verdadera identidad; es la búsqueda de la felicidad, la búsqueda de la identidad personal. En este conflicto los dos han sido heridos: Pedro por las ideas tradicionales de su

padre y de la sociedad en la que ha sido educado en la que se oculta todo; Rosa, por la situación en la que se ve envuelta al aceptar la homosexualidad de su marido o la posibilidad de que lo sea.

Ella, fundamentalmente, quiere mantener lo que ya existe -la vida con Pedro-, pero cederá al final del drama dejándole libre. Le regala la posibilidad de ser feliz al tiempo que entiende su propia desdicha. Cuando ella se queda sola y Pedro se ha ido al carnaval:

> "*Su mirada choca con el sombrero de Bogart, va hacia él y se lo pone. Mira la cama donde Pedro se sentó para "hacer de otro" y sonríe. Luego se ríe, luego charla, niega, ofrece un cigarro, intenta estar seductor. Súbitamente su risa se congela y se abraza a la cama en un intento desesperado de contener su llanto*" (101-102).

La dramaturga crea un personaje como Pedro que puede llegar a descubrir su propia identidad, confesando a su esposa y a sí mismo su frustración, al no reconocer su tendencia homosexual e inserta los juegos metateatrales para que los personajes se desinhiban, porque él, como apuntan Juan Antonio Quintana y Carlos Domingo:

> "necesita la creación de un instante de juego o de representación en la cual, quizá de una forma subliminal, lanzar fuera de sí mismo el grito desesperado de su auténtica realidad. Y con Rosa, su mujer, va a crear el juego que le permita embriagarse en un mundo ficticio y soñar que es una mujer hermosa, llena de encanto y pureza que busca a un hombre capaz de amarla con locura" (1987:8).

El juego metateatral en el que él interpreta el comportamiento femenino y Rosa, el masculino, se asemeja mucho a la realidad que Pedro se ha construido en su cabeza y no ha contado a nadie jamás; es el desencadenante del conflicto planteado en la obra. Carolyn Harris (1994: 173) anota que "al romper la fantasía metateatral, la ficción de su matrimonio queda expuesta a la luz y se descubren los conflictos que no se han discutido durante los tres años que llevan juntos". Pero es algo más que eso, no sólo se han callado sus deseos e intereses durante su matrimonio, sino que ahora, Pedro, le confiesa a su mujer lo

más recóndito, el secreto oculto jamás contado: la revelación de su no manifiesta homosexualidad, y que desde pequeño se sintió atraído por lo femenino. Cuando todo el mundo esperaba que fuera un hombre, él luchó por ser el más valiente, para demostrar a su padre y a los que le rodeaban que no había nada anormal en su comportamiento, quería mostrar a una sociedad cerrada que no era diferente a los demás. El juego metateatral libera a Pedro sexualmente pero Rosa no asimila las palabras de la historia. Él se siente incomprendido y fracasado; ha revelado a su mujer lo más íntimo, pero ella no lo puede soportar. Esa transformación inofensiva de Pedro se convierte en desencanto cuando confiesa que de niño le gustaba disfrazarse de mujer. Es importante descubrir que Pedro quiere a Rosa pero no está enamorado, puesto que necesita vestirla de otra persona, alterar la vida que tienen juntos para buscar posibilidades de felicidad. Al disfrazarla a ella, lo hace como indica Cornelia Weege (2000:112) para "hacer realidad sus propios deseos". Resalta Carolyn Harris (1994: 173) que "una vez que han cambiado de identidad sexual los dos, el juego de seducción acaba por revelar los conflictos interiores de los dos personajes", especialmente el del hombre, puesto que la mujer quiere que todo vuelva a ser como antes, como cuando se casaron. Salvador Enríquez (2002a) escribe que "en esta obra la autora profundiza en la contradicción íntima de unos personajes, Rosa y Pedro, cuyo amor se ve obstaculizado por unas normas asumidas por una costumbre desde la infancia".

Un espacio importante y común en los dos personajes puede representarse así:

Espejo → disfraz / ropa convencional → Pedro.

Espejo → disfraz / ropa convencional / disfraz → Rosa.

El espejo le sirve a Pedro como espacio imaginario / real en el que se admira mientras se transforma en mujer pero en el que no se mira cuando se convierte de nuevo en hombre pues no le gusta su verdadero aspecto. Ese mismo espejo refleja la imagen de Rosa mientras su marido la transfigura en

hombre y la va arrebatando su feminidad. Rosa se mira en el espejo cuando Pedro se va solo al carnaval y, de nuevo con algunos elementos del disfraz, no pierde el reflejo de su mirada e intenta imitar el comportamiento que Pedro quería para ella esa noche o, tal vez, todas las noches.

El título de la pieza es también significativo. El simbolismo y la poética de las palabras, como vamos viendo, es el lenguaje común de la obra de Paloma Pedrero.

Finalmente hemos de apuntar que es una obra abierta, al proyectarse sobre el espectador y dejando un aspecto por resolver; no sabemos qué pasará al día siguiente cuando Rosa se despierte y cuando Pedro regrese a casa.

1.7.2. *Resguardo personal*

La obra está dedicada "A todas las mujeres libres".

La acción se desarrolla en un apartamento de alquiler modesto, es la nueva vivienda de Marta que ha abandonado a su marido Gonzalo y se ha llevado a la perra Nunca. La primera acotación nos ofrece el espacio mimético: "*Salón comedor de una casa modesta o apartamento. Los muebles son típicos de piso de alquiler: toscos, impersonales y baratos. La decoración escasa. En la habitación hay signos de mudanza reciente*" (105). Gonzalo se presenta en la casa para reclamar al animal. Marta se ha marchado porque se sentía sola, porque ya no estaba enamorada, porque no lo quería, porque él pasaba horas trabajando por un puesto mejor, por una vida mejor. Gonzalo se disculpa por todo, le perdona que desahogara su soledad con un amante y le pide que le dé otra oportunidad para rehacer el matrimonio: *"Necesito que vuelvas a casa. Esto es absurdo. (..) Tienes que volver. No me acostumbro a estar solo. (...) Marta, yo te quiero. Te juro que te quiero"* (108). Pero en el fondo, él quiere recuperarla porque necesita alguien con quien estar, porque no sabe estar solo, porque quiere encontrar a su mujer cuando

llega del trabajo y no vivir en una casa en la que nadie te espera. No se habla de amor sino de costumbre. Ir a casa de su ex mujer para buscar a la perra es una excusa para intentar que Marta vuelva a su lado. Ante las contestaciones airadas y sarcásticas de su mujer, él reclama lo que cree suyo. A partir de aquí se crea el verdadero conflicto: Marta le cuenta que llevó a Nunca a la perrera (espacio diegético) y si no va a buscarla antes de las ocho de la noche la sacrificarán. Son las ocho menos once minutos cuando ambos discuten; se fija el tiempo mimético desde este momento hasta que finaliza la pieza dramática. Ella comienza a ponerse histérica y llora cuando ve que no le da tiempo a recogerla. Le entrega el resguardo a su marido:

> *"Marta.- Toma, vete tú. Corre yo te digo dónde...*
> *Gonzalo.- No.*
> *Marta.- ¿Cómo? ¿No vas a ir?*
> *Gonzalo.- Los caprichos de una loca hay que pagarlos*. (Lee el papel y mira el reloj) *Se acabó, ya no hay tiempo.*
> *Marta.- Eres tú. Lo veo tan bien, tan claro... Siento cierta felicidad por no haberme equivocado. Eres despreciable. Eres una araña roja; te has comido mis raíces, mis hojas..., me has matado a mi perra"* (111).

Él se marcha creyendo que ella es la culpable de la muerte de Nunca: *Marta mira hacia la puerta, espera unos segundos y de pronto empieza a reírse a carcajadas* (112). Abre una caja y sale la perra.

El argumento sorprende y deja en tensión al público. Si en un principio, Marta parece la esposa abandonada que por venganza se lleva lo que más quiere su marido, luego pasa a ser culpable del engaño conyugal, vuelve a ser víctima, cuando es la esposa desatendida y poco después, una mujer vengativa por llevar a Nunca a la perrera para pasar a ser víctima de nuevo, cuando arrepentida de sus actos, quiere evitar a toda costa que sea sacrificada. Termina la obra impresionando al público: Gonzalo deja que sacrifiquen a la perra para vengarse de su mujer.

Marta es la protagonista, la acción gira en torno a ella y es la que pretende cambiar su vida. Aquí, la perra Nunca tiene el sentido de personaje ausente como excusa de Gonzalo para pedir a Marta que vuelva a su lado. Gonzalo es su oponente y el antagonista; su presencia roba a su mujer la libertad y la felicidad.

El título ya alude al valor polisémico de "resguardo": el resguardo de la perrera que guarda fingidamente a Nunca es la libertad de Marta y es el conocimiento y reconocimiento de su exmarido. La obra muestra un conflicto habitual en la sociedad actual y una circunstancia tan común y repetida que a nadie le sorprenden las palabras dichas con maldad, ironía o sarcasmo de la pareja. Marta y Gonzalo están inmersos en una sociedad que avanza más rápido que sus sentimientos y es por ello por lo que poco a poco va dejando de existir la comunicación en la pareja. El trabajo de Gonzalo y la soledad de Marta hacen que se encierren en sí mismos y no puedan salvar su relación, por lo que dejan de quererse y todo intento de conocerse resulta un fracaso.

1.7.3. *Invierno de luna alegre*

Esta pieza fue premio Tirso de Molina en 1987 y premio a la mejor Autoría de la Muestra Alternativa del Festival de Otoño de Madrid en 1994. La trama es sencilla y aborda las corrientes de realismo crítico en la vida de unos personajes marginales. Los espacios y tiempos miméticos son, casi siempre, descritos cada vez que se inicia una escena. El espacio mimético con el que se abre y se cierra la obra es, como se detalla en la primera acotación, el siguiente: "*Plaza o calle de Madrid; un banco entre dos árboles pelados de un lugar transitado pero no céntrico*" (9). En esa plaza se inicia la obra con Olegario, un viejo ex torero, que hace un espectáculo callejero sobre corridas de toros. Una noche, -el

tiempo mimético también es referido: "*Es invierno y ya ha empezado a oscurecer*" (9)- Olegario cobija a una joven, cheli y ex presidiaria, en la habitación de su pensión. La acotación recoge el segundo espacio:

> "*La habitación de la pensión de Olegario. Es un pequeño cuarto de casa antigua. El habitáculo es claramente unipersonal: una cama de uno diez (de las que ya no se fabrican), una pequeña mesa cuadrada, una silla, una cómoda con cajones, un lavabo desconchado, una lamparilla de pocos vatios. En la pared hay colgado un cuadro de la Virgen de la Dolorosa y, al lado, pósteres de referencias taurinas. Todos los elementos son antiguos y pobres, pero están ordenados. Una limpieza superficial y un brasero encendido dan calidez al ambiente*" (13).

La joven Reyes se queda a vivir con él y se crea una relación paterno-filial. Ella convierte poco a poco el espectáculo en algo diferente de lo que había sido en un principio, lo que hace que las ganancias sean mayores y consigue incluir algunas novedades como cantar una canción rock. La plaza en la que comienza y termina la representación, será escenario, de nuevo, de una de las actuaciones de Olegario pero esta vez con Reyes. En la siguiente acotación, la dramaturga señala cómo ha cambiado el decorado del espectáculo:

> "*La pequeña manta de color arena que hacía de coso en la primera escena ha sido sustituida por otra mucho mayor. Rodea su mitad posterior una valla semicircular de tela rojiza, sostenida por listones de un metro de altura, situada convenientemente para no impedir la visión del público. Esta valla hace la función de vestuario de actores y de tablas. De árbol a árbol hay una cuerda de donde penden caras de cartulina con amplias sonrisas que representan al público de la plaza*" (22).

Todo cambia cuando el joven Víctor, el vecino de pensión, un mal estudiante que engaña a sus padres, enamora a la chica. Olegario y su amigo Piña, un boxeador sonado, creen que el joven es un rival, pues cada uno a su manera se ha enamorado de Reyes. Ella consigue que Víctor sea admitido en el espectáculo ya que fue gimnasta. Una noche Olegario invita a Víctor a unos vinos; parece que le quiere agradar pero lo que pretende es deshacerse de él y le anuncia que le ha encontrado un trabajo en Algete,

pueblo de la Comunidad de Madrid. Víctor se da cuenta de la jugada y se muestra cruel con el viejo hasta que aparece Reyes y explica que ha sido descubierta por un empresario de un night club. Abandona a Olegario y se marcha llevándose a Víctor de manager. Olegario y el espectáculo recuperan el tiempo pasado y vuelven a ser los de antes.

Virtudes Serrano (1999a:50) determina que existen dos conflictos en la obra: "la búsqueda de identidad de ella y el de la soledad en él". Reyes quiere una vida mejor de la que ha tenido y encuentra al lado de Olegario al padre que nunca tuvo. Se siente a gusto con la vida en la pensión, pero es ambiciosa y acepta el trabajo en el night club porque eso le ofrece una posibilidad de prosperar. Él no espera un pago a su bondad, pero sí desea que ella sea su pareja dentro y fuera del espectáculo porque ella es la última esperanza de ser amado y de no estar solo. Es el protagonista de esta pieza dramática, su transformación a lo largo de la obra se debe única y exclusivamente a Reyes y ella es su antagonista, su ayudante y su oponente, puesto que le entrega la ilusión de una felicidad momentánea y se la arrebata al marcharse de su lado. Los amigos de Olegario, el Piña y Félix, son apoyos del protagonista y muestran dos realidades diferentes: Félix no siente el embrujo de Reyes y ve los acontecimientos como son y no como Piña, que se ve envuelto por el encanto de ella y ayuda a Olegario a fingir la presencia de la muchacha. Víctor, es oponente de Olegario porque es todo lo contrario a él: es joven, ambicioso y enamora a Reyes, mientras Olegario queda, al final del drama, como empezó, solo.

Los cinco personajes son seres marginales que malviven de la caridad o buscando los trucos para salir de esa vida indigna. Félix, es el personaje realista, es un hombre sencillo que trata de mostrar la verdad a Olegario y a desengañarse de las apariencias. Los otros cuatro viven en realidades inventadas, y las emociones más corrientes del género humano surgen entre ellos durante toda la obra: el amor, los celos, el odio, la ambición, la traición, la amistad, el perdón y el olvido. Cornelia Weege

(2000:114) apunta que el personaje femenino de esta pieza es diferente de los demás personajes femeninos de Paloma Pedrero:

> "puesto que ya desde el principio de la obra se trata de una mujer segura de sí misma, enérgica, que incluso a través de su comportamiento y vestimenta va contra las normas dominantes, y que además no tiene ninguna atadura. Ella toma sus propias decisiones con autonomía y libertad, guiándose exclusivamente por su voluntad. Es decir, posee desde el principio de la obra unas características que los demás personajes femeninos de Pedrero adquieren, bien durante el transcurso de la obra, o bien al final".

El metateatro aparece en esta pieza dramática, en esa exhibición que Olegario representa todas las noches en el parque donde mata a un toro de cartón. Durante su espectáculo parece que ha perdido el miedo que una vez, siendo torero, le inspiró el animal al mirarle fijamente. La actuación de Olegario en el parque como aclara Susan Berardini "le ofrece la oportunidad de recuperar su identidad como torero y disfrutar de todas las características que corresponden a esa identidad, tales como la valentía, la virilidad y la fama" (1996: 44). Cuando Reyes represente al toro en el espectáculo estará ciega, la cabeza del toro tendrá tapados los orificios y ella no podrá ver, así Olegario podrá darle la estocada.

El título encierra casi tanta poesía como parte de la obra. El invierno es el tiempo en el que Olegario ha encontrado una posibilidad de no estar solo, de querer, de sentirse importante para alguien. La noche es para el viejo torero el espacio en el que se encuentra y reconoce como la persona que fue y más valiente cuando le da la estocada al pequeño toro de cartón. La noche es el tiempo en el que transcurre la obra, es, además, la parte del tiempo en el que conoce y se enamora, poco a poco, de la joven Reyes. Es el tiempo y el espacio en el que él se concede la oportunidad de rejuvenecer, de creer de nuevo en la vida para verificar, al final del drama, que todo vuelve a ser como al principio, con la diferencia de haber vivido una histora de amor-amistad basada en la generosidad y en la comprensión.

1.7.4. *Besos de lobo*

La acción de esta obra transcurre en Jara, un supuesto pueblo castellano, espacio mimético, al que Ana regresa después de muchos años aquejada de una pulmonía. En la estación se encuentra con Camilo, su antiguo pretendiente, con Luciano, un joven afeminado y con su padre, Agustín. Ana y Luciano entablan amistad, les gusta disfrazarse e inventar historias. Ana no sale de casa y no tiene contacto con la realidad, espera siempre a que Raúl, su novio, venga a buscarla. Pero el tiempo pasa y él no llega y su padre quiere enviarla a trabajar, de nuevo, a la ciudad puesto que es un estorbo para su relación con Paulina. Ana finge estar enferma y tras una fuerte discusión se queda. Pasan los años y Agustín y Paulina se casan. Ana sigue esperando y jugando con Luciano, mientras Camilo insiste en salir con ella al baile. Poco a poco se va quedando sola, echa a Camilo de su casa, Luciano es obligado a casarse y su padre muere. Ana escribe a Raúl y recibe un telegrama anunciando su llegada. En la estación, pide a Camilo que huyan juntos pero él no se atreve y en el mismo tren en el que llega Raúl, Ana se marcha.

No sólo es importante lo que transcurre en escena, sino también lo que no sucede y conocemos por los personajes. Vamos percibiendo a lo largo de la obra y a medida que los personajes van avanzando en la acción por qué Ana fue enviada a la ciudad, qué le sucedió y por qué regresa a Jara. Así, sabemos los antecedentes y descubrimos el carácter de Ana y su forma de comportarse: indicamos el espacio y tiempo referenciado. De no enfrentarse a los problemas a pesar de ser ella quien le dice a Luciano que "*Alguna vez hay que enfrentarse a las cosas*" (96). A Ana la envió su padre a la ciudad, espacio diegético, cuando murió su madre. Agustín mantenía relaciones con su cuñada mientras su mujer estaba enferma. Se lo reprocha Ana a su padre en una discusión "*los vi cómo se movían y jadeaban. Hasta muchos años después no supe lo que hacían. Pero esa noche sentí lo que era la desolación y la muerte*" (71). Agustín nos da la información de Ana (el tiempo diegético); él sabe que abortó cuando

estuvo en la ciudad; que fue expulsada del colegio se lo contaron las monjas. Eso supone que fue Raúl quien la dejó embarazada. Hubo problemas durante el aborto y eso explica la enfermedad de Ana, su palidez, su delgadez y el por qué vuelve a Jara. Lo hace porque no tiene donde ir: ha sido abandonada por Raúl, ha perdido al hijo y ha estado enferma. Vuelve aunque la memoria que guarda de su pueblo sea triste pero es menos dolorosa que el recuerdo que le ha dejado la ciudad.

Esta obra está ambientada en el campo, es la primera obra de la autora que se enmarca en un espacio rural. Se manifiestan claramente el espíritu de la gente que trabaja la tierra, sus caracteres, sus costumbres y las formas de educación.

La huida de Ana de la ciudad a su casa, con la excusa de una enfermedad y la espera de ese novio -que a medida que avanza la obra parece inexistente-, las fantasías y los juegos (metateatro) con disfraces y poesía, el odio reprimido hacia su padre y su tía, y el tiempo transcurrido, hacen de Ana una mujer que encuentra al final de la obra una esperanza en su vida al dejar atrás el pueblo de su infancia y marcharse de nuevo a la ciudad. Durante todo el drama Ana espera respuestas de todos hasta que se da cuenta de que debe vivir ella misma sin aguardar nada de nadie. Ana al final es capaz de cambiar su vida, puede elegir.

Ana y Luciano representan en sus juegos metateatrales un mundo ideal: Ana se disfraza representando el papel de novia y Luciano el de novio. Provoca a Luciano para que haga el papel de heterosexual, acto que sirve para demostrar la homosexualidad de su amigo. Los dos representan papeles que no tienen en la realidad y que ambos desearían lograr. Susan Berardini (1996: 34) al referirse a estas escenas, señala que “las actuaciones se llevan a cabo a la luz de las velas, un elemento que crea un escenario romántico. Además, el acto de encender y apagar las velas marca el comienzo y el fin de las escenas representadas”. Las situaciones que vive Ana en su interior son: falta de cariño con la

madre que estaba siempre enferma, falta de cariño con su padre que harto de la enfermedad de su esposa, busca una amante, su cuñada Paulina. Ana sólo puede asociar amor–sexo con dolor, está resentida con los hombres, "*las manos, los besos, los cuerpos, al final es lo único*" (78). Está sola, pero quiere estarlo, es inquietante la soledad de Ana y tiene miedo pues la han destrozado tantas veces que no quiere seguir viviendo "*quiero morirme, cerrar los ojos y desaparecer, suavemente, como un molinillo de viento. Y que me besen a mí también, tengo el cuerpo vació de besos*" (100). Para justificar su miedo, y justificar el no volver a amar, ni intentar vivir, se inventa otra vida, otro pasado, las cartas de Raúl.

Ana mantiene el papel protagonista en el drama y se enfrenta a cuatro antagonistas claros: su padre (Agustín), su pretendiente (Camilo), su novio (Raúl) y su amigo (Luciano). De manera distinta los cuatro personajes del drama interfieren en el comportamiento de ella: su padre desea alejarla de su lado para poder casarse con otra mujer y quiere enviarla a la ciudad a trabajar, como hizo antes del inicio del drama. Su regreso a la casa paterna crea un conflicto enorme en el trato padre-hija. Ella no soporta la relación de su tía con su padre por los recuerdos que guarda de su infancia; Camilo está enamorado y pretende casarse. A fuerza de insistir, logra que el desinterés, fingido, de ella se haga cada vez mayor, hasta que se da cuenta de que con él sí podría empezar una nueva vida. Sin embargo, Camilo cree poder convencerla de quedarse en Jara sin entender que ella no puede permanecer más tiempo en el pueblo y pierde así todo el camino ganado porque es poco luchador, conformista, se adapta a lo que hay, quiere a Ana pero se esfuerza poco; Raúl es el fantasma del que Ana cree estar enamorada, es sólo una ilusión que se hace más deseable cuanto más tiempo pasa. Él es parte del origen del conflicto interior que ella sufre porque espera día tras día noticias suyas, porque le vale de excusa para no enfrentarse a la realidad, porque le sirve para vivir el sueño de ser amada sin amar físicamente a nadie, pero cuando ella retoma las riendas de su vida ya no le necesita; por último, Luciano, su amigo y compañero de juegos,

con el que finge la realidad y sueña con una vida que no le pertenece. Destaca el conformismo de todos los personajes masculinos con la vida, las cosas son como son, ninguno es muy valiente ni muy luchador. Reflejan los intereses personales que cada uno tiene con Ana y ella está en medio de todo, esperando que la quieran de verdad.

Como es habitual en las obras de Paloma Pedrero (Floeck, 1995b:66) "coloca en el centro del acontecimiento dramático a seres marginales, que se apartan de las normas y comportamientos usuales y por lo cual sufren una discriminación social". Así Luciano, no se atreverá a romper con su madre y lo que ello implica: seguirá siendo el tonto del pueblo y se casará con la retrasada mental, sacrificando con ello su vida. Ana, por su parte, vive un conflicto interior en el que su padre es causante de su "perturbación psíquica y sexual" (Floeck, 1995b:67); pero al contrario de lo que indica este autor, ella no pretende en su interior sustituir el papel de hija por esposa y así "dar el paso que lleva desde la niñez a una vida adulta normal" (Floeck, 1995b:67); sólo quiere comprensión por parte de los demás y poder encontrarse a sí misma. La búsqueda de su propia felicidad la lleva a dejar abandonado a un amante al que no ha vuelto a ver y promotor, en parte, de su vuelta a Jara y a pedirle a su antiguo pretendiente que se suba con ella al tren, lo deje todo y juntos emprendan una nueva vida, alejados de ese pasado descorazonador en busca de un futuro interior mucho mejor.

Tanto Virtudes Serrano (1999a:52) como Wilfried Floeck (1995b:66) encuentran la influencia de García Lorca en *Besos*, en la que el medio rural es el marco donde se desarrolla la acción y tiene los condicionantes que este medio requiere. Como Doña Rosita, en *Doña Rosita la soltera*, Ana espera a su prometido pero, como dice Virtudes Serrano (1999a:52), nuestra protagonista no espera hasta la vejez para empezar a vivir. Ana se enfrenta, al final del drama, a sí misma y no renuncia a su posible felicidad. El recuerdo de Raúl, a lo largo de los años de espera, ha creado en la memoria de Ana un hombre que no

existe y que se engrandece con la distancia y la ilusión de su posible llegada. Cuando sabe que él llega a Jara a buscarla, la imagen del hombre ideal se desvanece, se sube al tren y lo abandona en el andén. Doña Rosita no tiene la esperanza de que su primo vaya a volver, pero se aferra al recuerdo de un amor perdido que no quiere desvanecerse; así, el paso del tiempo sólo se siente porque los que están a su alrededor envejecen, mueren o tienen hijos, mientras ella espera que un día él aparezca a buscarla. Casi al terminar el drama, se confiesa y reconoce que es consciente del paso del tiempo, que él no volverá, que está casado y que ha dejado pasar su vida con la vana ilusión de creer que él la quería. Ambas mujeres están condicionadas por la sociedad en la que han sido educadas: Doña Rosita no quiere aceptar que ha sido abandonada poco antes de casarse; es consciente de que todo el mundo sabe que él se ha casado con otra, pero no ha podido amar a otro aun sabiendo que él no regresará jamás. La sociedad que le rodea la considera una solterona, siente compasión de ella porque la supone una infeliz. La diferencia es que Ana, después de una larga espera, encuentra que hay otras posibilidades para ser dichosa y lo intenta con Camilo para por fin marcharse sola en busca de su propia felicidad.

Iride Lamartina-Lens (1993:391) intuye también la influencia de Lorca en esta pieza teatral y considera que el tema de la mujer que queda soltera es frecuente en la tradición literaria española, y que "*Besos de lobo*, Pedrero's only rural play, is reminiscent of Federico García Lorca's *Doña Rosita la soltera* and a long tradition of Spanish literary works that target the plight of the unmarried woman and the social ostracism and / or ridicule to which she is subjected".

Se precisa el espacio mimético en las acotaciones que introducen cada escena. Hay diferentes espacios dentro de Jara: la estación y la casa de Agustín, la cocina y una estancia, y espacios referenciados como son la casa de Luciano o el interior de la estación. El tiempo diegético aparece detallado pero no con precisión pues se indican que pasan unas semanas de la primera a la segunda

escena, otras de la segunda a la tercera y meses de la tercera a la cuarta; pasan años al iniciarse el segundo acto. El espacio escénico en el que se enmarca la obra tiene un sentido simbólico. La obra se abre y se cierra en la estación de Jara, un lugar abierto, al aire libre. En la primera escena el tren viene y deja a Ana; en la última, el tren se va y se la lleva. Las escenas restantes, transcurren en casa de Agustín, lugar cerrado, un refugio para Ana. Ella jamás sale de allí, está encerrada por su voluntad en esa "prisión" que ella se ha construido, donde crea su propio mundo e inventa su propia vida.

Terminamos este apartado señalando la poesía que rodea el título de la pieza. La combinación de estas dos palabras "besos" y "lobo" originan un nuevo sentido. El oxímoron se puede explicar concentrando el significado en la protagonista Ana que se ha sentido indefensa durante toda su vida. Todos la han manejado, han sido "lobos" los que supuestamente debían protegerla: su padre, su tía Paulina, Raúl, Camilo, Luciano, el pueblo, las monjas. Ha estado en medio de la vida de los demás sin saberlo: ha molestado su presencia para su padre y para su tía Paulina; para Raúl ha sido un aventura pasajera, ignorante del sufrimiento causado por su culpa; Camilo no ha sabido insistir ni quererla; Luciano la traiciona por miedo, es desleal; el pueblo la juzga y no la acoge, y por último, las monjas representan el dolor de la ciudad. No importa que todos los que deberían quererla se hayan comportado equivocadamente, ni que lo hicieran con buena o mala intención, lo que importa es que para Ana se han convertido en personas que la han herido aunque haya recibido su cariño, torpe u honesto. Son los "besos" que pretendieron ser dulces pero que fueron dados por fieras.

1.7.5. *El color de agosto*

Esta obra obtuvo el Accésit del I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia) en 1987. El argumento es sencillo: Laura y María son dos artistas y amigas desde la infancia que se

encuentran después de una larga separación de ocho años. Durante ese tiempo (diegético) María ha tenido mucho éxito como pintora y sentimentalmente también ha triunfado puesto que se ha casado con el antiguo amante de Laura. La vida de Laura no ha sido tan fructífera ni profesional ni sentimentalmente, abandonó la pintura para convertirse en modelo y su vida afectiva se ha encaminado a curarse del dolor que le produjo Juan.

La obra se inicia en el estudio de María; la acotación que inicia la obra ofrecen muchos datos sobre María: "*desorden en una nave de lujo con cierto aire snob*" (119). 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*" (119). Laura llega para posar como modelo para un pintor pero cuando descubre que ha sido contratada por María quiere irse, sin embargo, la inquietud de encontrarse con ella es más fuerte que su deseo de marcharse y se queda para liberarse de su pasado. Una serie de juegos metateatrales enlazan el argumento y ambas luchan por controlar la situación: María juega a ser la madre de Laura a lo que ya jugaban cuando vivían juntas, se disfrazan de novias y María cuenta el día de su boda como si hubiese sido una representación y no la vida real. Con crueldad van contándose sus vidas pasadas y presentes, las heridas que se hicieron, los buenos y los malos recuerdos que cada una guarda de su amistad. Desde la llegada de Laura, el calor y el alcohol propician la situación planteada casi desde la apertura del telón. Con lenguaje ofensivo hablan de la ruptura, del amor, del éxito de María y del verdadero talento de Laura. Se suceden distintos sentimientos, el odio y el amor son sentidos por las dos protagonistas que se precipitan hacia el final hiriente y son conscientes de la necesidad de decirse todo lo que tenían escondido en su interior durante tantos años. Carolyn Harris (1994:174) señala que "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". El último

juego de María a Laura es atarla a la silla y dejar que oiga la voz grabada de Juan y revelar así que ella es la esposa. Con la confesión, María cree haber vengado su odio, pero Laura ha recibido una carta de él para volver a verse. Se liberan, las últimas palabras de Laura son para que María se salve.

María ama a Laura y esto hace que su vida sea horrorosa. Laura quiere a María maternalmente, busca en ella consuelo, seguridad, necesidad de sentirse protegida. Laura ama/amaba a Juan y ese amor no cicatrizado hace que su vida sea terrible. El conflicto se produce por los dos tipos de amor que desean las protagonistas y que no pueden satisfacerse. Sólo si "*si tu y yo fuéramos un hombre y una mujer seríamos felices*" (140), como dice Laura. Esa contradicción hace que puedan afrontar su problema que no tiene salida y es ese conflicto el que, obligatoriamente, acaba la amistad, una amistad basada en valores que no pueden sustentarla. La única solución para ambas es renunciar a ese amor, matar a ese fantasma que no les deja vivir y lo consiguen: "*Laura sale. María se acerca lentamente al pájaro... Abre la jaula. El pájaro vuela*" (145). María reconoce que sólo olvidando esa obsesión, dejando que se vaya, podrá ser feliz. Este paso es anunciado por Laura, justo antes de irse: "(*va a salir pero se da la vuelta y señala el lienzo*) *ah, las manos tienen que ser las de ella. No, no, no importa que no tenga brazos... Es algo como... ya está. La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca*" (145). No importa que María no tenga brazos, que dependa obsesivamente de su amor hacia Laura, pero tiene que hacer algo, doblarse, conseguir, abrir esa jaula, y dejar salir esa obsesión para ser libre. Dejar en libertad al pájaro como si ella misma fuera la que quedara libre después del encuentro con Laura. John P. Gabriele (1994) analiza la obra como una pieza de carácter feminista al tratarse de dos mujeres que tratan asuntos claramente femeninos. La obra trata del desamor, del amor frustrado de Laura hacia Juan y de María hacia Laura.

Los colores que representan a cada uno de los personajes presentes o al personaje aludido se intercalan cuando las dos protagonistas juegan a pintarse desnudas: el rojo que Laura pinta sobre el vientre de María representa la infecundidad, "*el vientre estéril a los treinta y cinco años*" (44); las franjas negras que pinta María en el cuerpo de Laura "*¡La cárcel! Las rejas donde se esconde la frustración. El fracaso*" (44) El amarillo, lo decadente representado en el otoño, "*la caída de la hoja*" (44) "*El verde de los gritos*" (44) y no de esperanza. El malva y el morado "*color de las frígidas*" (44) del frío, de la imposibilidad de amar que Laura pinta sobre María ya que no puede amar a Juan ni a Laura. "Los signos escénicos (objetos que pueblan el escenario como componentes del decorado del estudio de María, los trajes, las pinturas) y los gestos (pintarse el cuerpo, atar y amordazar a Laura) simbolizan elementos temáticos. Varios objetos contienen significado simbólico especial: el cuadro del útero con el fósil vivo tapiado, el hombre-mujer y, sobre todo, la escultura de la Venus-jaula, sin manos y con el pájaro vivo dentro" (Serrano, 1999:39). Ni la escultura de Venus, ni la imagen del pájaro enjaulado sirven sólo para crear una conciencia feminista en el drama como anota John P. Gabriele (1994:161); presentan elementos necesarios para la comprensión de los sentimientos y las palabras de Laura y María; la Venus es para Patricia O'Connor (1992:484-485) "un símbolo visual básico (…) una Venus sin brazos que tiene dentro un pájaro enjaulado. Naturalmente que es importante que a la Venus le falten los brazos y manos con que trabajar y que un espíritu capaz de cantar esté mudo y encarcelado en un área muy próxima a su sistema reproductivo".

Laura sigue enamorada de Juan y, María se ha casado con él por venganza hacia Laura pues está enamorada de ella. El personaje ausente, Juan, es la causa de la destrucción de la amistad y de ellas mismas. La relación amor-odio que mantienen en todo el drama provoca el final inevitable: quedarse

solas y liberarse después de sacar fuera todos los rencores, juegos, iras pasadas y sentimientos íntimos. María quiere que todo sea como hace ocho años y para Laura todo ha cambiado.

En esta pieza como en *Besos* intuimos la influencia de Federico García Lorca. En ambas piezas parte de la trama gira en torno a un personaje masculino ausente como Pepe, el Romano, en *La casa de Bernarda Alba*. Si bien, Ana, en *Besos*, llega a Jara en espera de su prometido Raúl y basa su estancia en el pueblo con esa excusa, las protagonistas de *El color*, Laura y María, estarán marcadas profundamente por la huella que dejó Juan en ambas. La ausencia física del hombre, Pepe, el Romano, en *La casa de Bernarda Alba*, lleva a la destrucción de los personajes. El resentimiento, el odio y la envidia que provoca entre las hermanas el matrimonio de Angustias con Pepe, crea un conflicto entre ellas, sustentado por la autoridad absoluta de la madre, Bernarda, que las mantiene encerradas guardando luto sin poder ver a nadie en ocho años. Adela termina suicidándose, al creer que Pepe ha muerto. Tal vez la pérdida de libertad, al desvanecerse la idea de fugarse con él y dejar atrás la opresión de la casa materna, es lo que lleva a Adela a quitarse la vida. En *El color*, ni Laura ni María llegan al suicidio pero sí provocan su propia destrucción. Juan ha sido para María el último lazo de unión con Laura, María ha usurpado todo lo que su amiga poseía, incluso a su amante. Para Laura, Juan ha sido "el causante de que fracase (...) Y Laura a diferencia de Adela, no se destruye por causa del ausente, sino que busca otro camino en el que el hombre no tiene ya sitio" (Serrano: 1999a:39). Estimo importante señalar que Juan lleva el mismo nombre que el marido de Yerma y las dos protagonistas de la pieza no han tenido hijos. Laura pinta sobre el vientre de María el color rojo "*el vientre estéril a los treinta y cinco años*" (44). Esa esterilidad no es sólo la imposibilidad de tener hijos, la infecundidad también es artística. María carece de la habilidad que posee Laura.

En la acotación primera se especifica el tiempo y el espacio mimético del drama. Es por la tarde, es agosto y los dos personajes se encuentran en un estudio lleno de objetos:

> "*Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes y esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob. En el centro una fuente – ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose en una sofisticada ducha. También hay una nevera y un televisor. En el centro una Venus de escayola con una jaula en el vientre. Dentro de la jaula un pájaro vivo. Es una calurosa tarde de agosto*" (119).

El tiempo no aparece señalado pero han transcurrido horas desde la llegada de Laura al estudio hasta que se marcha, llega por la tarde y las escenas 16 y 17 transcurren de noche pues María apaga y enciende las luces, lo que hace suponer que ya ha anochecido. El espacio diegético lo conocemos por las acciones narradas por Laura y María, conocemos asimismo el presente vivido en el estudio y el tiempo diegético contiene los ocho años que median desde el último encuentro hasta el presente en el que se concentra la acción de la obra. Es imprescindible aclarar que existen dos tiempos para la profesora Lola Josa[53] el tiempo de la confrontación y el tiempo de la confesión. Desde mi punto de vista ambos tiempos están unidos y son inseparables a lo largo de la obra puesto que los reproches-enfrentamientos concluyen con una declaración liberadora.

1.7.6. *La isla amarilla*

El lugar en el que el jefe de la tribu samoano, Kuavi, muestra a los suyos cómo viven los habitantes (papalagis) del mundo occidental es el espacio mimético descrito por la autora en el texto secundario: "*Playa de la Isla del Oro, también llamada Isla Amarilla*" (31), se detalla también el tiempo mimético: "*El sol se está poniendo*" (31). Los papalagis quieren intercambiar su forma de vida y enseñar

a la tribu las ventajas que tiene el mundo civilizado a cambio de los bienes que tiene la isla *"Muchos bienes me han prometido a cambio del metal amarillo y los hermosos lugares que tiene nuestra isla"* (32). Cuatro jóvenes samoanos, Nei, Asur, Nazín y Kalita, han sido los compañeros de viaje de Kuavi; ellos actúan para el resto de la tribu, disfrazándose e interpretando todo lo que han visto y oído en la sociedad occidental. Muestran el mundo en el que vivimos desde una mirada inocente en la que apreciamos las distintas maneras que tenemos de ganarnos la vida, las diferentes personas que en él vivimos y los distintos sentimientos que encerramos, como el amor, la tristeza, el egoísmo o la codicia. Terminada la representación, Kuavi, se dirige a su tribu para que mediten todo lo que han entendido de las escenas y así al día siguiente sean ellos los que decidan sobre si dejan entrar a los papalagis en su Isla Amarilla.

Para la puesta en escena, Elena Cánovas (1995:96) escribe las siguientes reflexiones:

> "es una reflexión sobre los objetos. En los objetos cobra concreción esa estupidez cuya evidencia golpea nuestra satisfecha conciencia occidental. Los objetos se nos presentan todos ellos convertidos en un espejo donde vemos que entre tanto cacharro inútil, los papalagis no han podido inventar la máquina que les libre de la muerte".

La tribu samoana es la protagonista de la historia, ellos interpretan a sus antagonistas, fingiendo la realidad y el mundo civilizado. Ofrecen la posibilidad a los papalagis de cambiar de vida, alejarse de las cosas vanas y disfrutar de las posibilidades que les da su isla en la que no existen los bienes materiales y el hombre no ha de esconderse para ser dichoso. Los protagonistas y los antagonistas son completamente opuestos: la ingenuidad, la sencillez y la espontaneidad que muestra la tribu, frente a la falsedad, el afán de lucro, la soledad de la gran ciudad de los papalagis. En *La isla amarilla*, los jóvenes que se encargan de representar la vida en la ciudad y los sentimientos de los papalagis están

enmarcados en el escenario por los efectos de luz. El público representa a los samoanos que juzgarán si han de dejar entrar en su paraíso los avances del mundo occidental.

La lectura de *La isla amarilla* para Robert Muro (1995:16):

> "tiene la virtud de enfrentarnos al espejo que sostienen frente a nuestros rostros unas manos oscuras, amarillas, negras, qué más da. Buen ejercicio para reírnos de nosotros mismos y sonreír a los de más allá. Útil también para reflexionar sobre este conflicto que, llámese como se llame - racismo, xenofobia, intransigencia, miedo al diferente, miedo al fin -, acapara en forma de violencia nuestro final de milenio".

1.7.7. Noches de amor efímero

El sustantivo "amor" denota un concepto que la RAE (2001:140) define como un "sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear". Esta afectividad existe en los encuentros de los personajes de cinco de las seis piezas teatrales que componen *Noches*[54], y percibimos el deseo que les une, ya sea la atracción sexual, la búsqueda de ternura, el afecto, la tranquilidad, la seguridad, el cobijo, el descubrimiento del amor, el sentirse deseada, etc. "Efímero" como marca la Academia (2001:866) es algo "pasajero, de corta duración. Que tiene duración de un solo día". Lo fugaz y perecedero es lo que Sabina y Adolfo anhelan (*La noche dividida*), Carmen y Jose (*Solos*), Rosi y Fran (*La noche*), la Mujer y Hombre (*Los ojos*). No es lo que esperamos de Mauro en *De la noche* pues él está enamorado de Vanesa.

En *Noches*, los personajes son cotidianos, protegen su soledad en encuentros amorosos casuales y aunque alguna pieza esté llevada al extremo por su rapidez y brevedad. Es cierto que esas situaciones son propicias para que los dos personajes de cada noche abandonen sus prejuicios, si es que

los tienen, y se dejen llevar por las palabras, los gestos y los deseos. El alcohol, la tristeza, el cansancio son los detonantes que empujan a un personaje a refugiarse en otro buscando compañía. Las cinco noches y sus diez protagonistas están unidos por una noche que les salva de la soledad total, del abatimiento y del vacío interior. Iride Lamartina-Lens (1995:295), refiriéndose a estas noches, apunta que "las tramas centrales desarrollan situaciones comunes y corrientes de encuentros amorosos casuales entre dos desconocidos que representan unos personajes cotidianos agobiados por la soledad, refugiándose en un momento efímero y apasionado de intimidad sexual". La noche actúa de manera diferente en cada uno de los personajes: en Sabina, en *La noche dividida*, para olvidar su verdadero amor y completamente embriagada dejarse llevar, dar rienda suelta a su sensualidad y entregarse a Adolfo, un extraño que aprovecha la situación para salir de su propia monotonía e insignificancia; en Carmen, en *Solos*, al encontrarse desamparada y muerta de miedo, caer en brazos de Jose; en Vanesa, en *De la noche*, la prostituta, inexperta en cuestiones de amor, quedar sorprendida ante el beso sincero de Mauro; en Rosi, en *La noche*, harta de la barbarie de su marido, entregarse a la bondad de Fran en un parque y, por último, en *Los ojos*, la Mujer cuenta a un desconocido sus frustraciones en la habitación de un hotel.

No hay ni buenos ni malos, como propone Sofía Flórez en su crítica en la revista *El Público* (1991:108), sólo hay una concepción diferente del amor que como dice Paloma Pedrero es amor efímero: "Primero, porque es inesperado. Cosas asombrosas, milagros que ocurren. Pero por otro lado, vemos que son historias de amor que no parece que tengan mucho futuro" (Entrevista de Miguel Ayanz: 2002a).

1.7.7.1. *Esta noche en el parque*

Yolanda, la protagonista de esta pieza, juega en un parque infantil mientras espera la llegada de Fernando. El espacio y el tiempo mimético están escritos en la acotación con la que se inicia la pieza:

"*Parque infantil de juegos. Hay algunos columpios oxidados. Un pequeño tobogán. Un laberinto con tubos descoloridos. Otoño. Anochecer*" (152). Ella quiere, en ese segundo encuentro, que Fernando le explique por qué no ha contestado a sus llamadas después de la noche que pasaron juntos. El espacio diegético me hace creer que es el mismo que el espacio mimético pues lo que nos narran ambos personajes del encuentro anterior, se realizó en el mismo parque "*aquí, detrás del tobogán*" (152). Del mismo modo el tiempo diegético hace suponer que han pasado varios días desde el primer encuentro. Yolanda le reprocha a Fernando estar: "*algo cansada de buscarte. La primera noche me dijiste que me ibas a llamar al día siguiente*" (152), lo que hace presumir que ha pasado un tiempo. Para Fernando es fastidiosa la cita y quiere librarse pronto de Yolanda, muestra su apremio desde el principio e intenta salir cuanto antes de esa situación realmente incómoda para él. Yolanda no le deja marchar y le amenaza con una navaja, que ya aparece nada más iniciarse la pieza y con la que juega continuamente. Pretende cobrar la noche pasada, esa noche en la que se sintió engañada por Fernando. Él aspira a pagar con dinero pero ella le exige "su orgasmo". Ata a Fernando las manos y le hace sentarse en el columpio. Con palabras cariñosas Fernando la va convenciendo y se besan. En el beso él le muerde el labio y ella le pincha con la navaja. Forcejean y él termina clavándosela. Yolanda muere, Fernando la sienta en el columpio y huye.

Aunque son pocas las palabras, descubrimos qué pasó la primera noche; se alude así al tiempo y al espacio referenciado, espacio también mimético. En esa primera cita, Fernando se comportó como un hombre enamorado, le cogió la mano, fueron a cenar, le dijo bonitas palabras e hicieron el amor en un parque. Él prometió llamar al día siguiente. Descubrimos además, lo que sintió y pensó Yolanda porque las palabras que escuchó de Fernando le parecieron reales por su romanticismo y sensualidad. Entre el primer y segundo encuentro han pasado varios días. Aludimos al tiempo diegético, y en ese espacio temporal, Yolanda espera la llamada telefónica que nunca llega, un encuentro accidental, un detalle que

le indiquen que él no se ha olvidado de lo que pasó. Cuando comprende el engaño, llama a Fernando hasta conseguir una segunda cita en el mismo lugar en el que tuvieron su primer encuentro.

Al encontrarse, en esta segunda cita, ella va a dominar la situación, se acerca a él con la navaja en la mano y le asusta por detrás, provoca rápidamente la tensión y hace que él se sienta incómodo. Se muestra agresiva y utiliza las expresiones: "*me debes algo*" (152), "*me vas a escuchar*" (153) porque está harta, cansada de invenciones y excusas. Ella se levanta del banco y le dice: *Todavía no me has dado lo mío* y él contesta: *¿Cuánto quieres?* (153). Él insinúa burlón que ella es una prostituta o una loca que pretende casarse con él, "*¡lástima que ya esté casado!"* (154), le dice riéndose. En ese momento ella le reclama "su orgasmo" "*el orgasmo que me corresponde y no me diste. El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado*" (154), y no se amedrenta ante la soberbia de Fernando que la ofende de nuevo, con una actitud muy machista: "*las terapias para frígidas se hacen en gabinetes acondicionados*" (154). Yolanda decide comportase como él, saca la navaja y le amenaza para que sienta miedo por la humillación a la que la ha expuesto. Intenta agredirle insistiendo en obtener lo que cree que es suyo, pero en la lucha, él es más fuerte y le clava la navaja. Iride Lamartina-Lens (1995:304) apunta que Paloma Pedrero "sintetiza las clasificaciones más comunes y denigrantes de la mujer: prostituta, loca y solterona". Yolanda se defiende ante estas afrentas y protege su integridad, "*no me casaría contigo ni aunque fueras Rokefeler*, le dice, *Hueles a macho blando y usado. Eres mentiroso y vulgar*" (154). Yolanda le pide por primera vez algo que ninguna otra mujer había hecho antes, por eso él cree que está desequilibrada; Fernando intenta pagar la noche que pasaron juntos por lo que la trata como a una prostituta, además, interpreta que quiere casarse con él y es una frígida porque le exige un orgasmo. La insólita petición de Yolanda lleva implícito todo el contenido emocional; 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.

La autora juega con los tópicos del hombre que tiene una cita y que sólo busca mantener un episodio erótico y el tópico de la mujer que cree en las palabras de amor y en las promesas hechas en un momento de intensidad sexual[55]. Los puntos de vista, masculino y femenino, de la sexualidad quedan expuestos por Paloma Pedrero: para él fue, nada más, que una conquista ocasional y efímera; ella, sin embargo, se crea unas expectativas interiores al no buscar sólo placer físico y no saber separar lo carnal de lo sentimental; se convierte en objeto sexual y ahora exige su dignidad.

Consideramos que la obra denuncia la hipocresía masculina de una sociedad en la que la mujer no puede ser un sujeto activo, específicamente en el campo sexual. Así lo entiende Carolyn Harris (1994:177) al señalar que:

> "Yolanda no acepta su papel de mujer pasiva y víctima de los engaños masculinos, sino que intenta representar otro papel en el que tiene más control. Este juego metateatral que se aleja de lo esperado tiene el efecto de hacer resaltar la ficción de la conquista amorosa tradicional, obligando al espectador a cuestionar la doble moral que la sociedad acepta como normal".

Esta doble moral, en la sociedad en la que vivimos, sólo es admitida en el hombre porque en él está permitido. Fernando está casado y engaña a su mujer con Yolanda, y a su vez seduce a Yolanda, diciéndole que la quiere, llegado a este punto suponemos que la mentira es algo habitual en él. No duda de que el error está en ella, pues nunca antes le habían exigido nada a cambio de una aventura sexual, que ella reivindique amor verdadero para él es una necedad, porque se sobreentiende que no había compromiso. Ella, por la situación en la que le ha metido, por lo que le reclama, tiene que desaparecer de la vida de Fernando. Yolanda es víctima de sí misma, de su ingenuidad, y ni siquiera le salva el arma que lleva consigo para defenderse de cualquier ultraje.

Iride Lamartina-Lens (1995:305) relaciona esta pieza dramática con la popular película americana *Fatal Attraction*[56] de Adrian Lyne (1988). La película está narrada desde el punto de vista masculino, el protagonista no puede terminar una relación que no iba más allá de lo puramente sexual porque ella no ha entendido que no existía el compromiso, se convierte en una mujer obsesionada por su amante y al no poder conseguirlo se transforma en una mujer vengativa y ofuscada que vuelca su venganza en la familia de él. La trama lleva al espectador a juzgar a la amante como una mujer mezquina y perturbada y al hombre como la víctima de las iras de ella. Sin embargo, en la obra de Paloma Pedrero, el argumento se presenta desde la perspectiva femenina, lo que conduce a cuestionar la ética masculina, individualizada en la figura de Fernando, y la ingenuidad de Yolanda que equivocadamente ha interpretado la aventura como una posibilidad de una relación estable y duradera.

Asistimos en esta breve pieza teatral a una situación en la que Paloma Pedrero niega a la protagonista la oportunidad de encontrar una salida. Virtudes Serrano (1999a:43) sugiere que el final "cerrado para los personajes, no es habitual dentro del conjunto de la obra de Paloma Pedrero, pues la autora, (...) suele dejar una puerta abierta a la esperanza, al menos para una de sus criaturas". *Esta noche* es la única pieza de la autora en la que la protagonista no se salva y no podrá enfrentarse a su realidad. En el resto de su producción dramática siempre brinda a sus personajes la opción de elegir el camino de la felicidad. Cuando Fernando mata a Yolanda, la sienta en el columpio, se guarda la navaja y huye. La deja balanceándose absurdamente pero él no se ha dado cuenta de que ella lleva puesta su chaqueta. Queda así abierta la posibilidad de venganza aunque no sea la que Yolanda esperaba.

El personaje femenino, representado en la figura de Yolanda, es lo que todas las mujeres sueñan, que no las utilicen sexualmente, que miren en su interior y que las quieran por lo que son y no por el placer que se puede conseguir. El personaje masculino, Fernando, es lo que muchos hombres son,

el sexo por el sexo sin compromiso; Fernando no quiere sentir más que placer y no puede imaginar que alguien a quien él dice "accidentalmente" te quiero lo crea. Lo que le hace Yolanda a Fernando es el castigo por mentir. Ella no le pidió que le dijera que la amaba, si sólo hubieran hecho el amor sin promesas, habría sido más honrado y ella, hubiera o no aceptado una aventura efímera. Siente que ha hecho el amor engañada y el delito de Fernando fue la falsedad para obtener un fin.

Indiquemos que las lecturas feministas que se desprenden del planteamiento general de esta obra son varias. Por una parte, se puede apuntar, siguiendo a Patricia O'Connor (1994) y a Christopher B. Weimer (1993), las claras lecturas falocéntricas que se desligan de la figura de Yolanda, como la agresividad, la violencia, la navaja, roles masculinos que ella acepta al intercambiar su papel de víctima a verdugo. Por otra parte, se puede interpretar la obra como una visión "desde el otro lado" de la violencia ejercida contra las mujeres –sexual y física-. Es desde esta última perspectiva que planteamos, desde la que se universaliza la "tragedia" de Yolanda.

1.7.7.2. *La noche dividida*

El tiempo y el espacio mimético quedan reflejados en la primera acotación:

> "*Terraza de un piso ático de Madrid. Se ven las ventanas de algunos edificios más altos, antenas de televisión, ropa tendida, etc. La terraza está llena de plantas. En el centro, una mesa con sillas de tijera y un árbol pruno con grandes hojas rojas. Una hamaca. Apoyado contra la pared un espejo. Mes de septiembre*" (161).

Del espacio mimético, piso ático en Madrid, se informa únicamente en el texto secundario, como el tiempo mimético, es martes. Ésta es la noche en la que Sabina, una joven actriz, ha decidido dejar para siempre a su amante al que no ha visto desde que regresó a su país y del que recibe llamadas todos los martes y siempre promete volver. Ese martes va a ser diferente para Sabina, va a dejarle, le va a pedir

que le devuelva las llaves de su apartamento porque quiere ser libre y no estar atada a un amante lejano del que sólo recibe noticias semanales. Pero esa noche el teléfono no suena, ella, siempre impaciente, lo descuelga continuamente creyendo oír el timbre. La angustia que Sabina representa es amar a Jean Luc y no poder romper con él "*Y todo porque estoy enamorada. Sí, estoy total y fatalmente enamorada de un fantasma que me llama los martes por la tarde*" (164). El espacio diegético, espacio ausente, el París de Jean Luc y la ciudad de Madrid para Sabina, en la que tendrán lugar sus encuentros, lo conocemos por las acciones narradas. El tiempo diegético comprende el periodo de tiempo en el que han durado esas relaciones, los martes en que Jean Luc llama por teléfono y la espera de Sabina y por último, la noche en la que se centra la acción de la pieza dramática. No sabemos exactamente cuánto tiempo pasa desde la interpretación de una escena de Sabina hasta la salida de Jean Luc, pero son unas pocas horas.

La obra se inicia cuando Sabina ensaya ante el espejo, con una copa de champán en su mano y la botella en la mesa, un papel que representará al día siguiente. La aparición de Adolfo Guzmán, un vendedor de Biblias de aspecto insignificante, hace que Sabina tenga en él un apoyo y un testigo de su desconfianza para enfrentarse a la tan temida y deseada llamada telefónica. El alcohol que ella ha bebido "*para actuar (...) ¡Champán para acabar una historia!"* (164), el que le sirve a Adolfo les hace desinhibirse de todos los fantasmas que tienen en su interior: para Sabina dejar a Jean Luc y para Adolfo la empresa para la que trabaja y donde su futuro profesional está a punto de acabarse. Juegan como los gatos del tejado pero el alcohol ingerido hace que los dos se duerman juntos en la hamaca y no oigan el timbre de la puerta, las llaves y la entrada de Jean Luc, que al llegar a la terraza "*se le congela la sonrisa*" (174), deja las llaves en la mesa y se va.

Como apunta Virtudes Serrano, el título es significativo pues "la noche está escindida para Sabina entre la esperanza y la desesperación; para Adolfo, entre la mediocridad y la ilusión"

(1999a:43).La obra es puramente metateatral, el alcohol que beben los dos les hace olvidar quiénes son realmente e inventan ser gatos porque ellos nunca mienten: "*los gatos no tienen pareja. Se enrollan cuando tienen ganas y nunca se mienten*" (171). Por un lado tenemos a Adolfo, al que no llegamos a conocer realmente pero es a quien el champán hace de él un hombre juguetón con instintos sexuales y que le libera de la carga diaria de vender Biblias a domicilio y, por el otro, tenemos a Sabina que por su "falta de confianza en sí misma ha hecho que pierda el gran amor de su vida" (Carolyn Harris, 1994: 178), o se plantee otra forma de vida pues al hombre que siempre espera, al que ama, la llama una sola vez por semana. Ella muestra poca autoestima en su relación con Jean Luc y ahora se desquita con Adolfo. Escribe Cornelia Weege (2000:109) que al final de la obra:

> "se produce un desenlace inesperado: Jean Luc entra en la vivienda, y al ver a Sabina y Adolfo durmiendo abrazados en el suelo, deja la llave y se va sin decir una palabra. Ello implica que, una vez más, Sabina no puede llevar a efecto una decisión propia, puesto que Jean Luc ha tomado la decisión por ella, sin preguntarle su opinión, y ni siquiera se toma la molestia de aclarar la situación".

Sabina es la protagonista y Adolfo es el antagonista porque está en el momento adecuado y es perfecto pues es físicamente real y puede liberarla de un amor lejano y ausente como es el de Jean Luc. Cornelia Weege (2000:109) propone que "sin embargo, el final de la obra no es tan desesperado como el de *Esta noche en el parque*, pues 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".

1.7.7.3. *Solos esta noche*

En esta breve pieza, Paloma Pedrero cambia el tono trágico por el cómico. Carmen, una funcionaria de treinta y muchos, llega a la estación de metro para coger el último tren. Conocemos así el espacio mimético que queda reflejado en la primera acotación "*estación de metro*" (177). Allí se encuentra

con Jose[57], un joven obrero en paro. Al estar solos, ella tiene miedo de un atraco o una violación. En las pocas frases que cruzan el uno con el otro conocemos cómo son los dos personajes. Anota Cornelia Weege (2000:109) que "Carmen está al principio entre el miedo que tiene del desconocido Jose y el que le produce tener que pasar la noche en la oscura estación del metro". El pánico que siente Carmen al quedarse sola con un hombre que no lleva traje ni corbata, ni maletín de ejecutivo sino que viste y habla como un obrero, en la estación del metro a la última hora de la noche, se convierte en una situación íntima cuando se apagan las luces y más íntima aún al encender la linterna, para terminar en un acercamiento amoroso al apagarla. El espacio diegético, como espacio ausente, lo conocemos por medio de los hechos narrados: la cena en un restaurante que cuenta Carmen, acciones ocurridas en un tiempo anterior hasta el punto en el que nos encontramos y se desarrolla la acción. El tiempo mimético es este fragmento de noche en el que Jose y Carmen se encuentran.

La dramaturga nos muestra a un joven con sentimientos nobles, que acompaña a una mujer que se encuentra en la situación extraña para ella y que convierte esa noche "fatal" en una noche atrevida que hace que el espectador-lector sonría complacido por esa visión que se ofrece de la vida. El final, que nadie puede esperar, descubre la ternura de Jose: "*Mira Carmen, aunque suene raro... Yo pienso que el futuro... está en el amor, en que la gente se quiera*" (186).

Carmen es la protagonista, en ella se genera un cambio interior provocado por Jose, su antagonista y ayudante. El encuentro amoroso que se produce entre los dos, es fruto del miedo de Carmen que empieza la obra creyendo que va a ser atracada: "*No tengo nada. Me he metido en el metro porque me he quedado sin dinero. Ni un duro, te lo juro… Toma. (Le da el bolso). Puedes quedarte con él. El reloj es caro. Toma, también puedes venderlo… Los anillos… ¡No puedo sacármelos! Por favor, los*

dedos no. No me cortes los dedos…" (177) y del instinto de protección que tiene él. Carmen deja todos los prejuicios esa noche y se entrega a Jose, un joven al que no conoce pero con el que se siente segura.

1.7.7.4. *De la noche al alba*

La breve pieza narra el encuentro en la calle de Vanesa, una prostituta y Mauro, un guarda jurado. El espacio y el tiempo mimético se describen en la primera acotación "*Calle solitaria. Todavía es de noche*" (193). El tiempo está condensado en unos minutos: los transcurridos durante la espera de Vanesa al salir del club donde trabaja para buscar un taxi que la lleve a casa. Esos minutos son los que Vanesa le concede a Mauro; en ese tiempo se originan cambios en el comportamiento de los personajes. Existe algo en la mirada de Vanesa que la hace diferente a las demás, sus ojos le recuerdan a los de su madre. Ella cree que es un loco y le rechaza con dureza, además, es un "*madero*" (193) que lleva pistola y está enamorado y éstos son suficientes motivos para no querer entablar conversación. Ante la insistencia de Mauro, ella le dedica unos minutos, pero tiene que ser rápido, antes de que llegue Ramón, su chulo, y la vea conversando con un hombre. Se muestran dos mundos diferentes y a la vez muy cercanos; ambos están supeditados al dinero que encadena sus vidas, buscan el progreso dentro de sus profesiones: él, intentando ingresar en el cuerpo de policía y ella, dejando que sus clientes le cuenten su vida sin necesidad de hacer el amor. El espacio diegético lo distinguimos por medio de las acciones narradas por ambos personajes: conocemos el interior del club, espacio también referenciado y los encuentros anteriores de los dos personajes; de modo paralelo sabemos de la noche que pasó Mauro allí con Vanesa y el tiempo (diegético) que ha pasado desde que la conoce. También la obra se llena de recuerdos: la infancia de Vanesa, la soledad de Mauro,…

Un "yonki" entra en la escena para atracar a Vanesa y Mauro la defiende sin sacar la pistola recibiendo una herida de navaja. Ella se asusta al verle herido. Él la besa en los labios, algo que ningún hombre había hecho antes. Vanesa siente que él está verdaderamente enamorado. Ramón llega a recogerla y el instante mágico que ha vivido unos segundos con Mauro desaparece. Ramón tiene atada la libertad de Vanesa y ella no puede escapar de ese mundo en el que vive y trabaja. Cuando intenta besar en la boca a Ramón, él la aparta, no siente el gesto como suyo y no relaciona a Vanesa con el amor.

Vanesa ha vivido un momento de ilusión que mantendrá en el recuerdo y la dejará un espacio a la ternura. Él es el antagonista pues es en Vanesa en la que se produce un cambio interior ya que intuye el amor en el beso de Mauro.

1.7.7.5. *La noche que ilumina*

De nuevo Paloma Pedrero nos introduce en el mundo de las personas desvalidas y nos presenta a Rosi, una mujer que sufre malos tratos. El espacio y el tiempo miméticos quedan señalados con precisión al principio de la obra:

> "*Estamos en un pequeño parque de barrio. Un poco de césped, algún banco desvencijado, un "sube y baja" de madera. Son las tres de la mañana de una calurosa noche de julio en Madrid. Una farola tenue ilumina el espacio vacío*" (213).

El tiempo mimético lo reconocemos por el diálogo "*son las tres y media de la mañana*" dice Fran (228). Como en todas las obras, el tiempo textual mimético se condensa en unos minutos, lo que potencia la teatralidad por la rapidez con que se suceden las acciones. El espacio diegético lo conocemos por las acciones narradas por ambos personajes, igual que el tiempo diegético.

Esa noche Rosi decide abandonar a su marido. Sin otra persona a la que acudir, llama a Fran, un abogado que también tiene problemas personales. Éste intenta que denuncie en la comisaría la paliza

que le ha dado su esposo, pero ella tiene miedo de las represalias y no está segura porque tiene hijos que se han quedado en casa y no quiere perderlos. Rosi se toma una pastilla para calmar los nervios y le da otra a Fran. Por los efectos, él se da cuenta de que era una droga y empieza para ambos una noche mágica, sin problemas personales, sin traumas. Un tercer personaje aparece en escena, "*Un colgadito. Una especie de mendigo joven y pacífico*" (230) que comparte con ellos los cigarrillos y la improvisada cama en la hierba del parque.

Fran es el ayudante de Rosi, él hace posible que ella, esa noche al menos, olvide su infelicidad, su miseria, su tristeza y que por una vez se enfrente a la realidad, aunque sea transfigurada por la fantasía que produce la pastilla que se han tomado. Ella es la protagonista de un drama actual: por un momento se siente fuerte, abandona a su marido y aunque no es capaz de denunciar el maltrato, esa noche con ayuda de Fran, encontrará una posibilidad de ser feliz. Este drama actual es denunciado por la autora en este pequeño encuentro nocturno con una gota de sentido del humor, es decir, disminuye el trágico suceso que ha sufrido Rosi durante tantos años, con el éxtasis que le hace tomar. La obra tiene un final abierto y terrible. Rosi, al día siguiente, ha de afrontar la realidad, la miseria de una vida que tiene como opresor a la persona con la que se ha casado. Los malos tratos que ella recibe de su marido no son sólo físicos, también son psíquicos, ella no podrá evitar el daño que sufrirán sus hijos.

No es la primera vez que la dramaturga denuncia esta situación lo ha hecho en varias ocasiones en breves artículos periodísticos. Señalan Itziar Pascual y Nieves Mateo que la violencia de género sigue siendo un impedimento para el desarrollo de las mujeres en este país (2004:17-18).

La reciente película de Icíar Bollaín, *Te doy mis ojos* (2003)[58], manifiesta el padecimiento de una mujer, Pilar, que sufre violencia doméstica y no es capaz de separarse de su marido Antonio. Como Pilar, Rosi una noche se va de casa dispuesta a todo, se refugia en un parque con su abogado pero es incapaz

de denunciar a Paco. Tanto en la obra como en la película se cuestiona la integridad masculina y el miedo de la mujer. No importa la cultura personal de cada una de ellas pues en *La noche*, Rosi es una mujer que no tiene estudios y cree estar supeditada al hombre; Pilar, tiene una cultura media que se va fortaleciendo a medida que avanza la acción. Eso la irá condenando pues Antonio tendrá celos ante la posibilidad de que ella conozca a un hombre más culto. En ambos casos, como en otros muchos, la mujer se siente indefensa ante la agresividad del hombre y la protección que ellos aseguran dar es solo coacción y temor.

Asimismo, la breve novela de Dulce Chacón, *Algún amor que no mate*[59], plantea el mismo conflicto, sin embrago aquí el desenlace es trágico. La protagonista, Prudencia, decide acabar con su vida al no poder librarse de su opresor. Se analiza el sentimiento de la mujer desde el desdoblamiento de la personalidad y relata los hechos desde dos puntos de vista. La diferencia con Rosi, en *La noche*, es que Prudencia no podrá nunca huir.

1.7.7.6. *Los ojos de la noche*

La pieza muestra el encuentro de un hombre ciego y una mujer en la habitación de un hotel. El espacio mimético queda reseñado en la primera acotación:

> "*Habitación de hotel con estrellas. Hay una cama grande en el medio. Adelante un ventanal que da a una terraza del piso veintidós de un rascacielos. En un lateral el cuarto de baño*".

Ella (M), que "*tiene una edad indefinida y aspecto juvenil. Es delgada, elegante y su rostro refleja una extraña inquietud*", ha pagado a un joven (H) que "*tiene un cuerpo fuerte y hermoso. Lleva gafas negras y bastón de ciego*" para que la acompañe esa noche pero nada más llegar se arrepiente de

haberlo hecho. La situación es extraña y violenta. En el transcurso de la noche se hacen preguntas sobre ellos mismos que no responden al principio directamente sino con evasivas, además, muestran en todas sus respuestas una agresividad extraordinaria. M se muestra fría y distante pero el alcohol rompe la situación y ya no sólo se dirán sus nombres sino que él contará por qué es ciego, cómo se educó, qué estudió y cómo se defiende. Ella le hablará del desinterés que muestra por su marido, por el sexo y por qué ha perdido la pasión:

> "*Ya no le gusto, ¿sabes? a mi marido. Él a mí tampoco pero yo puedo disimular mejor. Es trágico, es horrible haber llegado a esto. Recuerdo cuando me ponía a cien... Sí, recuerdo perfectamente aquel tiempo de humedad, de charcos en la cama, de... vida. Luego me lo aprendí y dejó de interesarme. No, no duró mucho la pasión. (Con ironía) Los expertos, los que hablan de amor como si fuese una ciencia, dicen que hay que cuidarla. Pero, ¿cómo? ¿Cómo se puede desear algo que ha perdido todo el misterio? Un hombre con el que te acuestas y te levantas todos los días. Un hombre que ronca a tu lado*".

Se siente muerta por dentro y al hablar de su infancia sabe que perdió la ternura para entregarla y admitirla al final del drama. Ella es como Estrella Torres, *Estrella*, al principio del drama, M no conoce el significado de las caricias, su padre también se marchó de casa, recuerda con pesar cómo se sintió su madre y quiso que ella nunca sufriera por un hombre: "*Ella me ayudó a ser una gran mujer… de negocios. Pero no me explicó cómo coño se quiere a la gente. Cómo, mierda, se quiere a uno mismo. Yo, yo hubiera necesitado menos consejos y más caricias*".

Su vida está vacía, sus amistades son distantes y presuntuosas y lo único que le causa placer es mandar a sus subordinados en el trabajo. Los juegos metateatrales que se proponen parecen crueles pero por cada juego sale a la luz un poco de la vida de cada uno. Al tomar la última copa para ella y la

primera para él, la mujer le droga y es en ese momento cuando le desea; no antes, como él quería. Para ella estar con un hombre no es sólo sexo. Después sólo siente vacío, tristeza, desesperanza.

La soledad es el tema central de la pieza. Ambos personajes están solos. Ella reconoce el desamparo que la acompaña todos los días, la incomunicación y la falsedad:

> "*Estoy harta de quedar con la gente para comer. Ya sabes, con la boca llena no se puede hablar, no es de buena educación. Así que compartimos la mesa como quien comparte la vida. Con los amigos de confianza sí hablamos; hablamos de comida. "¿Habéis probado esto?" "¿Habéis probado lo otro?" ¡Qué interesante...! Después esa estúpida partidita con las parejas cambiadas ¡Oh, qué emoción! Y después, cuando menos te lo esperas... ¡La merienda! Hale, a comer otra vez. A intentar llenar el vacío existencial con un chocolate caliente... No puedo soportar los fines de semana*".

1.7.8. *Una estrella*

La autora recuerda que:

> "*Una estrella* nace de una experiencia personal. Mi padre murió cuando yo tenía veintipocos años, es decir, cuando aún estaba yo en plena rebeldía contra él, cuando aún me era imposible comprenderle y, por lo tanto, perdonarle. Murió sin que yo pudiera saber quién era. Unos años después, a mis treinta y tres, empecé a preguntarme cómo sería aquel hombre ausente que tanto resentimiento había despertado en mí. Pregunté por ahí a la gente que lo había conocido pero nadie supo dar razón, al menos, nadie pudo convencerme. Para unos era el diablo para otros (pocos) un santo. En realidad, me di cuenta de que todos se lo inventaban, así que decidí que lo mejor sería inventármelo yo misma" (1999c: 37).

Estrella Torres es una escritora conocida de algo más de treinta años. Una noche (espacio mimético que conocemos por el texto primario) visita un bar de barrio, de jugadores de póquer y de borrachos. La primera acotación ofrece el espacio mimético: "*Interior de un bar. La barra con algún taburete, un par de mesas con sus respectivas sillas, una máquina tragaperras y un viejo aparato de discos de los que funcionan con monedas*" (241). Estrella busca argumentos y personajes para su

próxima novela. Allí aparece Juan Domínguez, un borracho que era amigo de su padre. Poco a poco, Estrella va descubriendo en Domínguez quién era Torres, por encima de sus vagos recuerdos de infancia donde ni un rasgo de ternura se desprendió de su padre, encuentra ahora a un hombre que lo fue perdiendo todo en la vida, porque no supo conservarlo y se refugió en el alcohol, en el juego y en los otros jugadores con los que compartía las mismas desesperanzas y frustraciones:

> "*Le engañó la vida mentirosa. La vida nos la jugó (....) Tu padre quiso triunfar pero sabía que era imposible, desde muy pronto le fue imposible. Luego se quedó sin tiempo, el hígado le traicionó. Siguió bebiendo, porque sin hígado y sin triunfo se pierde toda la voluntad...*" (271).

Domínguez le cuenta a Estrella que ella ya estuvo antes en ese bar, apenas tenía tres años, su madre la llevó allí a buscar a su padre. Pero el camino fue en balde porque él no las acompañó a casa ya que estaba en medio de una partida. El mismo Domínguez aporta su propia información. Él abandonó durante treinta años a su familia, a su mujer y a sus dos hijos. Si al principio ella no puede tolerar que Domínguez la toque, después encuentra en él la sombra de su padre y él, en ella, la de su hija. Termina la obra con un final abierto: ella le entrega a Juan parte de la dignidad perdida haciéndose pasar, delante de los otros jugadores, por su hija Marta; y ella cuando sale del bar, lo hace con la esperanza de haber encontrado, ya no sólo a su padre, sino su propia identidad.

Estrella es la absoluta protagonista de este drama y Juan Domínguez su antagonista. Él va a ayudarle a superar sus recuerdos, sus miedos y sus inquietudes. Cuando Estrella abandona el bar, deja atrás todos los años de búsqueda de su identidad y se abre ante ella una posibilidad de ser feliz. Estrella Torres es famosa, ha triunfado. Aunque su talento es reconocido, es un fracaso como persona. Se ha pasado la vida buscando su propia identidad y no ha sabido mantener una relación estable pues la sombra de su padre estaba en todos los hombres que ella ha conquistado. "*Me he pasado la vida*

buscando a un hombre que no se pareciera a él en nada" (250). Lo importante para Estrella no es poder mirar a los hombres con otros ojos, al contrario de lo que dice Wilfried Floeck, (1995b:70) "la experiencia que Estrella ha obtenido esa noche puede ser la piedra fundamental para superar el odio hacia el padre, que se extendía a los hombres en general, ayudándose así a mirar con nuevos ojos su medio ambiente masculino", sino la libertad interior y los fantasmas que ha conseguido despertar para poder ahuyentarlos, con el conocimiento más cercano de un padre que siempre ha suscitado en ella rabia y odio.

En *Una estrella* las secuencias metateatrales se desarrollan cuando Estrella retorna a la infancia de la mano de Domínguez. Él representa el papel del padre que nunca fue y Estrella, el de hija. Estos juegos les sirven a los personajes para encontrar su identidad, su pasado y con él tener la posibilidad de un futuro personal más feliz. Los juegos le aportan confianza en sí misma y dejar de sentirse culpable por el fracaso de su padre: *"Me hacía daño. No estaba nunca y... yo me sentía culpable de tener un padre así. ¡Y yo no soy culpable! Yo no tengo la culpa de ningún golpe, de ningún hígado enfermo*" (271). El argumento es conmovedor desde el principio. Estrella desprende todo su rencor y deja vacío su cuerpo para llenarlo, al final, de perdón y amor hacia su padre. Pero no sólo sucede en ella. Cuando llama a Juan, papá, destapa un poco de sí misma y deja que Juan se convierta en su padre por un instante. Estrella ha fabricado su propia imagen como ella ha querido que fuera. Parece resentida con los hombres debido a la falta de amor paterno. Vuelca todos los sentimientos contra su padre, todo su rencor por la infancia robada, por no tener un padre que se ocupara de ella como los demás padres. El desamor, la ausencia de la figura paterna hace que busque protección toda la vida y a la vez que nadie note que le falta. Debe demostrar que es fuerte, que no necesita que cuiden de ella. Le produce dolor solo cuando piensa lo que podría ser y no es; la necesidad de un padre protector que cuidara de ella para no tener

que asumir papeles que no le correspondían. Estrella aprende a no mostrar sentimientos cariñosos y a parecer siempre una mujer distante, antes una niña retraída sin abrazos, sin besos, sin caricias.

En varias ocasiones, la autora cuenta que ésta es su obra más autobiográfica. La necesidad de descubrir quién era su padre y de asumir cómo era y lo qué era, hace que la dramaturga indague en su interior en busca de su pasado para poder afrontar su presente. Paloma Pedrero escribe que ninguno de los dos personajes protagonistas, ni Estrella ni Domínguez, son ni ella ni su padre pero tienen algo de lo que ellos "fueron en un momento dado" (2002d).

1.7.9. *El pasamanos*

La obra nos descubre la historia de un matrimonio anciano, pobre y enfermo que lucha por terminar con una injusticia. Este hecho es utilizado por una periodista de televisión que emite un programa sensacionalista contando desgracias ajenas, donde la audiencia, normalmente conmovida, entrega generosos donativos. Los espacios miméticos se introducen en la primera acotación:

> "*Una sala con una pequeña cocina adosada. A pesar de la estrechez el espacio es acogedor y está cuidadosamente arreglado. Al fondo vemos una puerta que lleva al retrete. En la parte frontal otra puerta que da a una vieja escalera que, empinada, conduce a la calle de un viejo barrio*" (75).

El tiempo mimético también se señala en las acotaciones que inician cada escena: *"Estamos a mediados de junio, atardecer*" (75).

El protagonista, Segundo no sale a la calle desde hace nueve años (tiempo diegético) porque su casera no quiere poner una barandilla y él no puede bajar escaleras sin un pasamanos en el que apoyarse. Saben que la dueña del inmueble no quiere ponerlo para que el matrimonio se vaya a un asilo y poder así vender el edificio que está muy viejo y por el que le darán mucho dinero. Llevan años

pleiteando porque cada vez que el matrimonio gana la sentencia, la casera la recurre. Segundo y su mujer, Adela llaman a un programa de televisión titulado "Cosas de la vida" para pedir justicia ante la situación, pero no quieren limosnas ni donativos, quieren conseguir lo que creen que merecen por derecho.

La entrevista se realiza en casa de los ancianos, pero ésta se corta en varias ocasiones porque Mercedes, la periodista, quiere que él hable de su dolor con sufrimiento. Entre la primera y la segunda escena han pasado "*tres días*" (92) y la barandilla está puesta en la escalera, pero todo ha sido un fraude para Segundo, la televisión montó las imágenes y manipuló la conversación. Entrevistaron a la casera que dio su versión y Segundo se siente engañado. La barandilla no la ha pagado la dueña del inmueble sino la audiencia generosa y conmovida ante la triste situación del matrimonio. Él es una víctima que defiende lo que cree justo y protesta ante los abusos del poderoso, sin embrago, Mercedes no lo ve así, cree que poniendo el pasamanos la situación está resuelta. El matrimonio es tratado por la autora con ternura y no así los periodistas mostrando en Mercedes y en Ricardo a dos personajes que se comportan y actúan como dos seres que han sido educados "en una sociedad de consumo egoísta y aniquiladora" (Serrano, 1995:66).

En la última escena se indica que "*son alrededor de las doce del mismo día*" (109), están esperando la llegada de Mercedes que ha ido a casa de la arrendadora. Se alude al tiempo y al espacio diegético. La periodista llega con el papel firmado por la carera en el que se indica que ella se compromete a pagar el pasamanos. Segundo, aunque recela, cree de nuevo en Mercedes. Dispuesto a salir a la calle, al bajar, sufre una caída y se desvanece. Los periodistas que están grabando con exaltación su programa, se figuran que el anciano ha muerto. Ada les pide que se vayan. Segundo recupera el conocimiento y se da cuenta de que todo ha sido una jugada y que el pasamanos tiene algo

escondido que ha hecho que él se caiga e insiste en subir a casa. Termina la pieza cuando se deja convencer por su mujer para salir a la calle. Como aclara J. Mas (1995:27) "el desenlace (…) muestra uno de los rasgos originales de la escritora a menudo presente en sus obras: la capacidad de las mujeres para descubrir una realidad velada, su capacidad para transformarla en algo mejor".

Mercedes es la antagonista de Segundo. Ella hace posible, aunque sea con engaños y falsedades, que el matrimonio pueda volver a salir. La injusticia que denuncia Segundo no se resolverá por el camino que él desea. Aunque Ada sea su apoyo, su ayudante y la que por fin le convenza para utilizar el pasamanos, será Mercedes la que muestre la otra cara de la verdad, con artificios y dobleces, por conseguir audiencia. Nos encontramos ante un texto en el que el lenguaje es delicado en la pareja de ancianos, contrapuesto con el de la pareja de periodistas. Ada representa el cariño incondicional hacia Segundo. La edad de estos personajes cambia la relación de pareja, ya no se trata de pareja joven con conflictos personales en la que se cuestionan su vida en común, y la hace afable y tierna. Señala J. Monleón (1995:29) que el "amor es ahora amistad, apoyo y ternura antes que combate y posesión, si ello se justifica en parte por la edad y condición física de los personajes (…) que, además, ha eliminado en ellos ese resentimiento que caracteriza tantas veces a las parejas ancianas".

1.7.10. *Locas de amar*

La autora resume así la intención de esta obra:

> "En *Locas de amar* he querido hablar de esas mujeres que, educadas para ser la costilla de Adán, descubren un día que ellas mismas tienen muchas costillas, costillas que se mueven al respirar, al sentir... y que forman parte de un cuerpo con el que buscarse ricamente la vida. *Locas de amar*, no es, sin embargo, un alegato a favor de la soledad. Es un momento previo, aquél en que uno descubre que no necesita una pareja para vivir bien" (1997a:16).

El tono jardielesco, como comenta Virtudes Serrano (1999a:54), convierte esta pieza en una comedia de enredo, pero al contrario que en algunas de las de Jardiel, la pieza no acaba a gusto del público. Esta obra en clave de humor trata el tema de la mujer criada y educada para el matrimonio y los hijos. Abandonada por su marido, que en la madurez busca refugio en una joven, empieza a vivir conociendo nuevas inquietudes que estaban en su interior y que nunca supo que existían. Se libera como mujer y busca un espacio en su vida que le dé la felicidad. Así, al final de la obra, el marido quiere volver a su lado cuando él ha sido abandonado a su vez por su amante. Ella ha empezado a vivir una nueva vida donde él ya no tiene sitio.

El espacio mimético es descrito nada más empezar la comedia:

> "*Casa rica a las afueras de Madrid. En el escenario vemos el salón. A la izquierda del espectador una cristalera que da al jardín. A la derecha una puerta que comunica con otras habitaciones y con la entrada de la calle. En el centro del salón unas escaleras suben hacia la primera planta. Vemos, a la izquierda el dormitorio de Eulalia, con una puerta lateral que comunica con su cuarto de baño. A la derecha la habitación de Rocío. En el centro hay una salida hacia otros lugares de la casa*" (23).

El tiempo se desprende del texto primario, nada más iniciarse la obra es por la mañana y para la segunda escena, han pasado unos días; el tiempo de la tercena escena queda descrito es la acotación: "*unas semanas después*" (55), lo mismo sucede en la cuarta y última escena: "*Unos días después*" (73).

Los personajes de la comedia forman tres parejas: Eulalia/Paco, Eulalia/Carlos y Rocío/Carlos. Eulalia es una mujer madura, acostumbrada a hacer y a actuar como espera su marido Paco. Ha sido educada a la antigua usanza al contrario de su hija Rocío que es una joven de diecinueve que sabe lo que la vida le ofrece y está preparada para ello. Lleva a casa a Carlos, el psicólogo que se hará cargo de que Eulalia acepte la realidad, pero se enamora de ella mientras mantiene una relación amorosa con Rocío. Cuando Eulalia se ha recuperado y ha conocido un mundo que no imaginaba, el marido es

abandonado por su joven amante y regresa a casa en busca del perdón de su esposa. Eulalia decide perdonarlo pero no aceptarlo de nuevo en casa. No lo hace por venganza sino por el deseo de vivir lo que ha encontrado al saberse abandonada: la esperanza de una vida distinta. No quiere vivir atada a nadie; prefiere intentar vivir sola.

La oposición en la comedia viene por parte de su hija, que enamorada de Carlos quiere que su madre vuelva a caer en los brazos de su padre, pero será su ayudante al mismo tiempo, cuando comprende que Eulalia, no es sólo su madre, sino que es una mujer como ella que necesita amar y ser amada. Parte de la ayuda que necesita Eulalia le ha venido de Carlos, no como psicólogo sino como hombre que ha sabido encontrar sus sentimientos y la ha deseado sexualmente. Pero la principal fuente de ayuda ha surgido del interior de la protagonista, ella toma la decisión final, rompiendo con todos los convencionalismos en los que ha sido educada. Como aclara Cornelia Weege (2000:111), "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".

Eulalia es la protagonista y afronta las acciones de tres antagonistas: Paco, su marido, es el que se opone a que Eulalia sea dichosa; Carlos, el psicólogo es su ayudante y Rocío, su hija, representa todo lo que su madre no es: independiente, libre y consciente de todas las posibilidades que ofrece la vida para disfrutarla y ser feliz. Eulalia se enfrenta a diferentes personajes, ayudantes y oponentes; sólo Rocío es las dos cosas a la vez. Carlos, ayuda a Eulalia a descubrirse como mujer y aunque está enamorado de ella le ofrece una posibilidad de empezar de nuevo sola e independiente. Paco provoca la situación y él, inconscientemente, suscita el cambio en Eulalia. Las escenas metateatrales no son muy numerosas, en la escena treinta y seis, Carlos imita el comportamiento de Paco e interpreta junto a Eulalia una escena que nunca sucederá, pero que descarga la ira, el rencor de Eulalia y le hace enfrentarse a la realidad:

"*¿Sabes?, la vida es algo diferente a lo que tú me habías hecho creer. La vida es algo más que dinero y formas sociales. La vida es una aventura apasionante que he comenzado a descubrir…*" (64).

Paloma Pedrero trata de nuevo el tema de la identidad personal y la evolución personal que muestra a lo largo de la comedia. Al soltar las ataduras que el matrimonio le ha impuesto, hace que el personaje se libere al final del drama. Paloma Pedrero (1997a:15-16) señala que:

> "la mujer ha sido siempre y sigue siendo por razones históricas bien conocidas, la gran perdedora en estos universos de la libertad personal. La mujer, educada para ser experta en "vivir para los demás", en especial para el marido y los hijos, en estar atenta a "los otros", en ser "el corazón del hogar", ha perdido muchas veces su propio corazón, su centro, su necesidad originaria en camas ajenas, en extraños lugares".

En esta obra los personajes tienen una posición social diferente a las otras piezas de la dramaturga, aquí no son seres marginales, no son rechazados por la sociedad, ni drogadictos, ni prostitutas, ni pobres. Son burgueses, se comportan y actúan como tales. La autora muestra cómo vive el personaje, simbolizado en la figura de Eulalia, que representa a un gran sector de la población femenina actual, que no sabe, no puede o no quiere encontrar que por ella misma es capaz de vivir sin depender de la figura masculina.

1.7.11. *Cachorros de negro mirar*

En estas palabras se sintetiza la elección temática realizada por la autora:

> "Elegí a jóvenes "cabezas rapadas" como exponentes de la violencia más cobarde: nunca atacan solos, siempre buscan gente débil y solitaria, planifican sus "acciones", se adiestran y viven para el mal. ¿Cómo se puede llegar a eso?" (1999b:10).

La acotación con la que se inicia la obra se refiere al espacio y al tiempo mimético: "*Salón de estar de clase media burguesa. En el centro un tótem africano con un gran falo*" (35). Este espacio en el

que los personajes se mueven a lo largo del drama terminará siendo agónico para el espectador, que a medida que avance la acción querrá que ésta termine. "*Madrid. Fin de semana. Seis de la tarde. Agosto*" (35). Un día caluroso de agosto dos jóvenes pasan parte de la tarde (tiempo mencionado en el texto primario), antes de ir a reunirse con el resto del grupo a sorprender violentamente a algún inmigrante. Surcos, el mayor, decide, para divertirse, llamar por teléfono a un travestido para darle una paliza y así tener ocupado ese espacio de tiempo. Aprovecha que no está en casa la familia del más joven, Cachorro, que tiene que pasar la prueba para demostrar que es un verdadero "cabeza rapada"; Surcos, su guía y antagonista, es el manipulador del conflicto. Ante las negativas de Cachorro que no quiere que nadie vaya a casa de sus padres, Surcos le amenaza y juega con él. Se manifiesta cómo se puede manejar la mente inmadura de los jóvenes por miedo a ser rechazados por los que se creen líderes, así Cachorro mirará a Surcos con admiración (41) cuando le oiga hablar. Antes de la llegada de Bárbara, la joven prostituta a la que creen un travestido, Surcos, inventa una historia para conmoverla y que sea más fácil para ellos su *trabajo*. Surcos representará el papel de mujer para que Cachorro pueda representar el suyo: el de un minusválido que contrata a un travestido. La escena metateatral realza el realismo en la interpretación de Surcos mientras Cachorro se siente incómodo y perplejo al ver a su jefe pasando perfectamente por homosexual. Cuando llega Bárbara, no sabe quiénes son los dos jóvenes y desde su mirada, encuentra en Surcos un homosexual reprimido: "*Tu amigo es maricón*" (57).

Bárbara y Cachorro se quedan solos, ella necesita media hora (tiempo diegético) para realizar el trabajo que no llegará a hacer; ese tiempo es el que él necesita para impedir que su compañero haga realidad sus amenazas. Cuando Surcos irrumpe en la habitación, Cachorro intenta que ella no sea golpeada, pelean y fuera de sí Cachorro cree haberle matado. La esperanza al final para el protagonista es que abandone esas ideas que tiene en su cabeza con la ayuda del abrazo y del beso de Bárbara, acto

que descubre un poco de ternura pero que se desvanece con el grito de Surcos desde el suelo mientras se hace el oscuro.

Cachorro, un adolescente vulnerable, es el protagonista frente a Surcos, un "cabeza rapada" sin más ideas que la crueldad y la de convertir a Cachorro en uno como él, arrancándole la inocencia, la bondad y el espíritu. Él es el desencadenante, con su torpeza y su locura de hacer el mal, con la pretensión de que Cachorro sienta miedo de dañar a Bárbara, la prostituta, y la defienda de la ira de su jefe. Virtudes Serrano (1998a:64) observa que:

> "la chica actúa en el proceso dramático como piedra de toque para despertar el sentido crítico de Cachorro sobre las actuaciones de Surcos y sobre las del grupo en el que ha entrado. El desarrollo del conflicto personal va dejando retazos de la dimensión colectiva que la existencia de estos núcleos agresores poseen; así se advierte en los comentarios de Cachorro ante la noticia de un periódico sobre algún acto violento de sus correligionarios: "*¿Has visto? Estamos de moda. Acabarán haciéndonos famosos*".

El lenguaje de Surcos y Cachorro está lleno de insultos, palabras mal sonantes y blasfemias. La jerga juvenil está llevada al límite de la agresividad. Los dos personajes, especialmente el de Surcos, manejan un vocabulario cruel. La intención de Surcos es manipular la mente de Cachorro, liberarla de todo sentimentalismo, dice: "*Eso está muy bien, no sentir. Ese es el camino de la sabiduría… yo a tu edad también estaba desquiciado. Ahora ya no tengo corazón… antes me daba miedo… ahora, desde que estoy en el grupo estoy tranquilo, sé que soy un elegido*" (39-40) y las frases soeces que emplea para referirse a la familia de Cachorro: "*Tengo talento en la lengua (…) sobre todo cuando la meto en el coño de tu hermana*" (42), no ofenden al joven.

Virtudes Serrano (1998a) analiza conjuntamente esta obra y la de Yolanda Pallín, *Lista negra*. Ambas piezas teatrales recogen la misma realidad: la violencia, el dolor y la pérdida de la inocencia.

Los protagonistas y el tema son similares: en las dos, son jóvenes neofascistas enfermos de violencia. Virtudes Serrano (1998a:62) subraya que: "las dos obras (…) realizan el análisis de la personalidad y del comportamiento de una juventud que ejerce la brutalidad para encubrir otras deficiencias personales y sociales, adaptando los signos y emblemas del nazismo y disfrazando sus acciones de disciplina militarista".

La historia de Paloma Pedrero se concentra en un solo lugar y condensa el tiempo y el espacio. En la de Pallín, los lugares son múltiples; el tiempo y el espacio se distribuyen según las acciones en las que distintos grupos de la calle ejecutan su terror.

Para Susana Lorenzo-Zamorano (2001:107) la temática en *Lista negra* "obedece a las inquietudes sociales de la actualidad y, sin duda, su autora pretende que se tome conciencia del problema del racismo, la xenofobia y su vertientes políticas, (…). Pallín enfatiza sobremanera la deshumanización de la sociedad". Podríamos apuntar que Paloma Pedrero utiliza los mismos argumentos para la escritura de su obra.

1.7.12. *En el túnel un pájaro*

Asi explica la autora la génesis de la obra:

> "*En el túnel un pájaro* nació, como todas mis obras, de una urgencia, la necesidad de hablar del último tramo de este camino, de hablar de la muerte. Y, claro, acabó siendo una obra de amor a la vida. Creo profundamente en el teatro de la emoción, tan poco de moda en estos tiempos fríos de culto a lo aburrido. Fiel a mi criterio, les presento mi último viaje al infierno que, al final, resultó tan dulce como cerrar los ojos y meter la cabeza en una ola intacta. Quizá al final de la vida se sienta algo así, algo como cerrar los ojos y volver, a través de una ola, al útero intacto de la madre" (Pedrero, 2001a).

Paloma Pedrero nos narra la historia de un viejo escritor teatral, Enrique Guiñales, enfermo de cáncer de próstata. El personaje se identifica con el dramaturgo de la Generación de los 60, José María Rodríguez Méndez y se citan sus obras *Flor de otoño* y *El pájaro solitario*. La obra es puramente metateatral, los personajes juegan repetidamente a ser quienes no son en la realidad. Ya desde el principio de la pieza, la imagen de Rodríguez Méndez es reflejada en un personaje ficticio y dentro de la misma pieza dramática, las escenas que ambos hermanos interpretan fingiendo ser otros y que les sirve para reencontrarse y quererse. El espacio mimético de la residencia en la que se encuentra el personaje protagonista se recoge de la siguiente manera: "*En el escenario vemos dos espacios. La antesala y la habitación de un hotelito para ancianos*", el tiempo queda especificado en el texto primario.

Ambrosia se presenta a uno de esos programas de televisión con el fin de encontrar a su hermano. El presentador, Arturo Novoa, busca a Enrique para poder retransmitir en su programa el encuentro de ambos. No es la primera vez que Paloma Pedrero utiliza esta presentación argumental, ya hemos visto que utiliza un periodista y un matrimonio mayor pero con distinta finalidad en *Pasamanos*. Novoa se encuentra con un viejo reacio a la televisión:

> *"Detesto la televisión, esa caja en la que se compite por ser el más idiota de todos. ¡Dónde esté la grandeza del escenario...! La televisión nos robó el público. Una limpieza étnica, es verdad, nos limpió de débiles mentales, de frívolos, de resignados... ¡Qué desastre, eran tantos... que se nos vaciaron los teatros!"*.

Él es un escritor de talento no reconocido, que no quiere saber nada del mundo ni de los que le rodean a no ser que sea él quien los elija. No quiere conocer a esa tal Ambrosia. Para él su hermana no es nadie; la sangre no importa. Lo que importa son los hermanos que tú haces que lo sean: *"Y yo no tengo hermanas. Ni tengo hermanas ni las quiero. Lo que me faltaba... una hermanita y encima vieja, ¿Por qué será vieja claro?"*. Ambrosia se presenta todos los días a visitarle sin conseguir verle pero

después de un mes, Margarita, la joven enfermera, es quien lo convence y él consiente con una serie de condiciones, la principal es que fingirá estar loco e incluso obliga a Margarita atarle a la cama. Lo primero que hace Ambrosia al verle es besarle y desatarle. Él contesta a sus preguntas con frases de sus obras y ella acierta el título y termina las frases antes de que él pueda hacerlo. Al interpretar Ambrosia (en el nivel metateatral), la escena de San Juan y Santa Teresa, de la obra *El pájaro solitario*, él no puede más que disimular su emoción. Cuando ella se va, él, lleno de inspiración, comienza a escribir su última obra. No encuentra el final y los personajes, un presentador, una enfermera, una vieja testaruda dispuesta a conocer y cuidar de su hermano y un viejo escritor, se le desdibujan. Se olvida de las escenas que ha escrito y con ayuda de Margarita y Arturo esconden una cámara en la habitación para que así, él pueda recordar cómo quiere describir a su personaje. La escena final de la obra queda grabada, recitan juntos la escena de San Juan y Santa Teresa, y Enrique muere en brazos de su hermana. La escena representa el momento en el que fray Juan huye de la cárcel de Toledo (muerte de Enrique) ayudado por Teresa de Jesús (Ambrosia). La obra de Rodríguez Méndez relata el momento en el que fray Juan está en su celda, débil, cansado, esquelético, recita coplas del *Cántico Espiritual*, que ha ido escribiendo durante su cautiverio; el fraile en su delirio siente la aparición de Santa Teresa que le pide que vuele y huya de la prisión de Toledo.

Por otra parte, Paloma Pedrero denuncia la situación en la que se encuentra hoy día el dramaturgo contemporáneo en las palabras de Enrique que revelan la realidad del autor vivo:

> "*Cuando palme (...) cuando me metan en el nicho gris, todos me querrán. Entonces me harán homenajes, publicarán mis obras en libros de piel, seré obligatorio en todas las universidades, pondrán mis obras en los escenarios... Llegaré a París, y a Broadway... Mi espíritu viajará en limusina, mi cuenta corriente se llenará de números...*".

1.7.13. *La actriz rebelde*

La obra es un monólogo metateatral de una actriz que no quiere interpretar su papel "*se van a dar cuenta de que no estoy diciendo el monólogo que me toca. De verdad, es que estoy hartita de soltar la confesión esa melodramática que me ha tocado*" y se lo confiesa a un espectador que elige al azar y flirtea con él: "*oye, qué bien encontrarme por fin con un espectador guapo*". "*Es que me gustas, eres cantidad de interesante. Y yo lo que necesito hoy es tener un encuentro. No sé, a lo mejor eres el hombre de mi vida*", en espera de que se pase el tiempo y poder marcharse. Disimula en una ocasión por si el director la está mirando:

> "*Es que como se entere el director se me cae el pelo*".

> Paloma Pedrero juega con su nombre "*¡Por Dios, qué mal de la cabeza están los autores! El mío es el de Paloma Pedrero, ¿la conoces? Pues la vas a seguir sin conocer (o no la vas a conocer más) Porque me niego a volver a soltar ese texto espantoso que ha escrito*" y con los autores vivos "*Estos autores vivos ya no saben lo que hacer para estrenar* (…) *Como no pueden de uno en uno se juntan veinte y montan este circo. Y como cuando estrenan se quedan los teatros vacíos, pues se han inventado esto de los diez espectadores para poder decir que han llenado*".

De repente, avisa al espectador de que tiene que llorar y se introduce un juego teatral, en el que la actriz interpreta el texto que tenía que representar:

> "*(Se pone a llorar) "Es que no podía soportarla. La quería sí, pero estaba tan cansada de su gesto de máscara triste, tan cansada de llevarla encima de mis sueños. Siempre me sentí como un pájaro con una madre colgando de las alas. No me dejaba vivir sin ella, me clavaba sus ojos y yo me movía por la vida sintiendo la culpa horrible de gozar lo que ella nunca había gozado. Cuando veía un paisaje hermoso pensaba en que ella estaría sola, en el salón de su casa oscura, delante de un programa de televisión espantoso. Cuando hacía el amor recordaba que ella me había contado que nunca había sentido nada…""*.

Rompe la secuencia metateatral "*Ta, ta ta, ya está, ya he llorado. ¿Has visto qué coñazo de texto?*". Interrumpe de nuevo la escena e introduce otra frase de su monólogo "*Un día me dijo que sólo deseaba que cuando yo fuera vieja estuviera enferma y sola como ella para que por fin pudiera comprenderla, para que me arrepintiera*".

El breve soliloquio se compone de dos partes: el parlamento de la actriz que no quiere interpretar su texto y el monólogo escrito por la autora. En el primero, la actriz coquetea con un hombre del público y cuenta lo que a ella le apetece: sus frustraciones y deseos: "*A mí me hubiera gustado ser cardióloga. Pero nunca tuve capacidad para estudiar. Soy un desastre. Así que como estoy buena aquí me tienes, engañando al personal, engañándome a mí misma, engañando a mi madre*". En el segundo, interpreta el texto y relata la historia de la hija y la madre muerta.

CAPÍTULO 2. SINTAXIS. PARADIGMA METODOLÓGICO Y PRAXIS

2.1. Introducción

En el apartado dedicado a la sintaxis pasamos a estructurar las escenas en secuencias[60] y funciones y realizar el esquema de secuencias sintáctico semióticas, siguiendo el modelo que propone Romera Castillo, Fabián Gutiérrez, Ricardo de la Fuente y Antonio Tordera. Para ello efectuamos una segmentación de las situaciones lingüísticas y no lingüísticas, es decir, las del propio texto y las de las acotaciones. Para la fase textual, Fabián Gutiérrez (1993:61) señala tres momentos que determinan esta fase: una primera, la del autor; una segunda, la del llamado texto principal, construido con los elementos dialogo, acción y personajes; y una tercera, el llamado texto secundario, es decir, las acotaciones. Presentamos el modelo actancial manteniendo los esquemas de J. Greimas y de Anne Ubersfeld con alguna modificación. Es importante la función de los personajes en escena y para ello, mostramos un cuadro de presencias de los personajes. Por último aplicamos los sistemas de signos utilizados por Tadeus Kowzan, con modificaciones y proponemos el cuadro de Fabián Gutiérrez y Antonio Tordera en el que se recogen todos los signos, escritos en las acotaciones de cada una de las obras teatrales analizadas en el siguiente capítulo. Los signos teatrales, que se encuentran en su mayoría en las acotacións, revelan los tiempos, las acciones, los espacios, los sueños, los recuerdos, los lugares, etc. La luz, la música, el sonido, el vestuario, los accesorios, etc. crean el ambiente significativo para el texto. Las acotaciones que el autor escribe en su texto para aclarar los distintos signos no lingüísticos no son suficientes, por lo que hay que buscar en el propio texto, en las palabras de los actores, en el signo lingüístico para poder clarificar los distintos movimientos, palabras y gestos que ha de interpretar el actor[61].

2.2. Funciones y situaciones. División en escenas

Las escenas han sido estructuradas según las entradas y las salidas de los personajes en el escenario o según un suceso, una palabra, una mirada o un acto que marque un cambio en el carácter del personaje o personajes que están en escena, por lo que cambia la forma de hablar o, incluso, los pensamientos. Se señalan las funciones nucleares en negrita, las funciones secundarias o catálisis en cursiva, los indicios sin marca y las informaciones entre paréntesis. Las funciones nucleares o cardinales constituyen los núcleos del relato, las que determinan el tema principal de la obra analizada: F1, F2 y F3 (apertura, desarrollo y cierre) y forman un conjunto cerrado. Las secuencias catálisis o funciones secundarias son de naturaleza complementaria, es decir, determinarán las acciones secundarias. Los indicios remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía. Las informaciones sirven para identificar, para situar las acciones en un tiempo y en un espacio (Barthes, 1982:22-23).

Las secuencias para Roland Barthes (1982:25) son una "sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente". Fabián Gutiérrez y Romera Castillo combinan las secuencias elementales de tres maneras diferentes:

a) Continuidad. Cuando al llegar su término, la secuencia elemental crea una situación que se convierte a su vez en punto de partida de otra secuencia que se encadena a la primera sin solución de continuidad.

b) Enclave. Cuando para alcanzar su término, cualquier secuencia elemental debe pasar por la mediación de una o varias secuencias.

c) Enlace. Cuando un mismo acontecimiento se contempla desde el punto de vista de dos personajes distintos.

2.3. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

- - - - - - - - - - - - - - - ► Línea diegética directa

..... ► Línea diegética indirecta (la acción se bifurca)

- · - · - · - · - · - · - · - ► Relación por continuidad

———————► Relación por enclave

◄———————► Relación por enlace

2.4. Estructura dramática

Escribe Carmen Bobes Naves que "el núcleo dramático no está centrado en las acciones sino en las relaciones conflictivas y enfrentadas entre personajes, es decir, en situaciones" (1997a:10). Las escenas que nos presenta Paloma Pedrero son situaciones que apuntan a un conflicto y a un enfrentamiento inevitable entre los personajes casi desde su comienzo. No se sabe de antemano qué va a acontecer, pero, por lo general, lleva la acción a situaciones límite, expuestas por los personajes, y las precipita a un desenlace ineludible. Y sigue diciendo Carmen Bobes Naves que "lo que constituye la médula del drama no es la acción de los personajes, sino sus relaciones conflictivas, derivadas del enfrentamiento de dos actitudes igualmente válidas desde su subjetividad" (1997a:10).

Aristóteles establece que la "tragedia es mímesis de una acción eminente y completa y que tiene cierta extensión (...) Lo que es completo tiene principio, medio y fin" (1992:57). Las tragedias tienen *prótasis* como exposición del conflicto, la introducción a lo que va a ocurrir y presentación de los personajes que intervienen, ocultos o no; la *epítasis* como la culminación o nudo y la *catástrofe* como

desenlace o solución del drama. El final abierto de las obras de Paloma Pedrero surge por no explicar el comienzo de la historia y no proponer un final definitivo. No son dramas en tres actos, presenta dramas estructurados en dos actos como en *Besos*, y en escenas como *Invierno*, *Pasamanos*, *Locas*, *En el túnel* y *La isla*, que a pesar de ser una única escena está dividida por los cambios de luz para que los cuatro indígenas puedan disfrazarse con el fin de interpretar un modelo de vida de los papalagis. Las obras de Paloma Pedrero, como decimos, presentan la estructura del drama griego, puesto que se inician todas con la presentación del conflicto y de los personajes, se desarrolla la trama perfectamente estructurada y aunque no se propone un desenlace porque el final suele quedar abierto, por lo menos ofrece una posibilidad esperanzadora para uno de los personajes del drama y no se presenta ninguna otra posibilidad en escena.

Kurt Spang (1991:120-121) describe dos modos de presentación "historia abierta" e "historia oculta", a las que se refiere como historia que "se actúa en el escenario", la que el público escucha e interpreta como hechos ocurridos y la que se refiere a "la historia aludida", la que el público imagina que transcurre detrás del escenario, que ha transcurrido ya o transcurrirá. En todos los dramas de Paloma Pedrero encontramos los dos modos de presentación. La "historia oculta", aquélla que ha transcurrido antes de iniciarse la representación y condiciona las conductas de los personajes: en Estrella, *Estrella*; en Pedro, *La llamada*; en Marta, *Resguardo*; en Yolanda, *Esta noche*; en Sabina, *La noche dividida*; en Ana, *Besos*, etc. Se presenta, por ejemplo, en *Besos*, donde sabemos que Ana llega a Jara después de varios años. Esa historia se nos cuenta en pequeñas pinceladas por lo que dicen los personajes. Sabemos que su padre tenía una aventura con su cuñada por lo que nos cuenta Ana e imaginamos lo que sucede cuando Luciano confiesa su homosexualidad a sus padres, como "historia aludida". Así mismo, las figuras aludidas y ocultas, aquellas que mencionan los demás personajes pero que no aparecen en escena, son

parte de la historia oculta. "Todorov divide en primer término las relaciones que se establecen en el texto literario: existen relaciones entre los elementos presentes "in presentia" Y las relaciones entre los elementos presentes y ausentes "in absentia", las primeras son relaciones de configuración y de construcción, las segundas de sentido y simbolización. La oposición entre ambas clases de relación corresponde a los ejes sintagmático y paradigmático, o aun, desde un punto de vista más general, a los aspectos sintácticos y semánticos del lenguaje" (Puig, 1978:32).

En cuanto al diálogo, señala Fabián Gutiérrez (1993:65) que "el autor teatral estructura el texto principal de su obra como una conversación entre dos o más personajes que, generalmente, intercambian sus papeles de emisor y receptor". Carmen Bobes Naves (1997:177) aclara que el diálogo es "la forma única y obligada del discurso dramático, porque es la forma en que pueden intervenir los personajes en la obra (…). Esto es independiente del dialogismo que se establece entre el autor y los lectores de todos los géneros literarios". Fabián Gutiérrez (1993:68) define el monólogo como "parlamento de un personaje que no se dirige a otro". Divide en cuatro las clases de monólogo que son susceptibles de ser aplicados a las obras de Paloma Pedrero: primero, puro, en el que el personaje reflexiona en voz alta y comunica así sus pensamientos, inquietudes, penas etc. la Mujer de *Los ojos*, Rosi en *La noche*, etc.; segundo, aparente, en el que un personaje habla con otro sin recibir contestación, un personaje habla por la radio, teléfono, etc. como Sabina en *La noche dividida*; tercero, narrativo, en el que se cuentan hechos o sucesos ocurridos fuera de escena, Ana en *Besos*, Estrella, en *Estrella*, etc.; y por último, el cuarto, monólogo cuyo receptor es el espectador o lector, que va desde el aparte hasta la comunicación directa, la Actriz de *La actriz*.

2.5. Modelo actancial

El término actante[62] designa una función y no una figura. J. Greimas (1987) llega a la conclusión de que existen tres parejas de actantes: Sujeto / Objeto, Destinador / Destinatario y Ayudante / Oponente. Anne Ubersfeld (1993: 48-53), diferencia el actante del personaje, siendo el primero una abstracción, un personaje colectivo o una agrupación de personajes, es decir, un elemento abstracto y el segundo, un elemento animado.

Como concepto abstracto (actante), la libertad, el amor, la marginación están presentes en las piezas de Paloma Pedrero pues los personajes son víctimas de sus propias inseguridades y frustraciones. La presentación que se nos hace de sus vidas, sin secuencias anteriores, donde sólo importa cómo han llegado hasta ahí y cómo resolverán sus conflictos, es debido a que todos y cada uno de ellos, como seres humanos y reales, tienen las mismas inquietudes que cualquier persona. Esas inquietudes son los conceptos abstractos que el ser humano se empeña en alcanzar para ser feliz:

1) Actante puede ser una abstracción, o un personaje colectivo o una reunión de varios personajes.
2) Un personaje puede asumir simultáneamente o sucesivamente funciones actanciales distintas.
3) Un actante puede estar escénicamente ausente, y su presencia textual no inscribe más que en el discurso de los demás personajes.

Kurt Spang (1991:117) utiliza el modelo presentado por J. Greimas[63]. Anne Ubersfeld[64] (1993), plantea el modelo de J. Greimas y señala las diferencias entre actante y personaje. Tratamos las dos propuestas, el desarrollo que hace Kurt Spang y Anne Ubersfeld de la teoría de J. Greimas y el modelo

actancial mítico que propone este autor. Siendo: D_1: Destinador. D_2: Destinatario. S: Sujeto. O: Objeto. A: Ayudante. Op: Oponente.

El modelo con el que se analizan las obras de Paloma Pedrero es el siguiente:

El impulso o fuerza (DESTINADOR) que mueve a un ser (SUJETO) a realizar un acto o una acción (OBJETO), con un fin (DESTINATARIO), con una ayuda interior o exterior (AYUDANTE) y con una dificultad interior o exterior (OPONENTE).

Así en la primera pieza de la autora, *La llamada*, encontramos que el impulso que mueve a Pedro a liberarse de sus obsesiones y buscar su identidad personal es reconocer la falta de amor a sí mismo y su soledad, con el único fin de quererse y aceptarse tal y como es. Rosa es su ayudante pero a la vez es su oponente. Pedro no puede expresar sus sentimientos sin lastimarla y es su oponente porque Rosa ama a Pedro y no quiere que su matrimonio fracase, sin embargo, le ayuda porque le da la esperanza final de vivir como él desea.

Destinador..... Soledad interior y falta de amor así mismo.

Destinatario..... Pedro. Ser feliz y quererse como es.

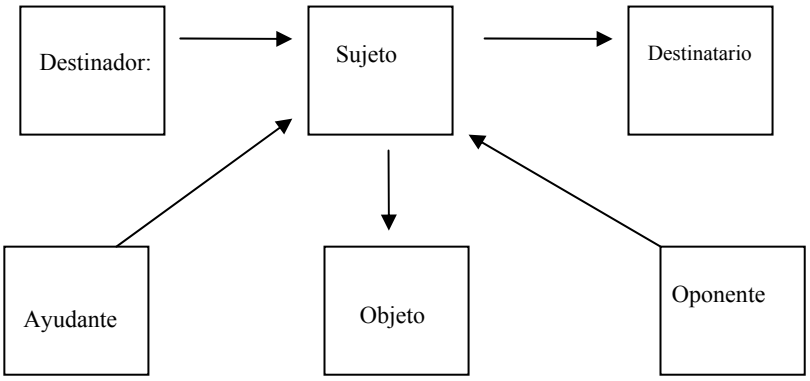
Sujeto..... Pedro.

Objeto..... Búsqueda de su identidad personal.

Ayudante..... Rosa.

Oponente..... Su padre, Rosa y la sociedad en la que está educado.

El esquema que he desarrollado puede representarse de la siguiente manera:



Así: El destinador mueve al sujeto a realizar un acto o una acción sobre algo (objeto) con un fin (destinatario). El sujeto desea algo (objeto). El objeto –el deseo- es la acción que hay que hacer para conseguir algo.

2.6. Cuadro de presencia de los personajes en escena

En los cuadros se muestran los personajes que aparecen en escena. En ocasiones, existen personajes importantes para la acción dramática porque influyen o han influido sobre el carácter o la forma de actuar de los protagonistas y son necesarios para el desarrollo de la acción y que sin embargo no aparecen; son personajes ocultos y su presencia / ausencia no está representada en el cuadro.

Las marcas son:

X Presencia normal del personaje, participación y réplica.

Presencia en escena sin hablar.

O Voz del personaje fuera de escena.

Se representa la relación que el personaje tiene con las acciones que se desarrollan en la obra (Gutiérrez, 1993:74); la relación que cada personaje mantiene con el resto de los personajes y la relación

que mantiene con los demás elementos en el hecho teatral (gesto, movimientos, etc.). Esta caracterización funcional del personaje[65] nos viene dada en el texto dialogado teatral, tanto por lo que hace como por lo que dice o dicen de él los demás personajes, además de lo que la dramaturga determina sobre él en las acotaciones.

Las voces "figura, personaje, reparto" quedan explicadas por Kurt Spang (1991:155-156) que designa la voz "figura" como al ser ficticio que desempeña un papel en el drama. Los estudios dedicados a la figura dramática suelen todos estipular el término "personaje". Las figuras dramáticas son representadas por actores y es a lo que llamaremos "reparto". Carmen Bobes Naves (1997:11) se refiere al personaje como "una categoría común al relato y al drama, pero su manifestación textual es muy diferente, porque en el relato es presentado por un narrador que sufre las mediaciones que derivan de esta forma de presentación, mientras que en el drama se presenta directamente con su palabra y su figura asumida en la de un actor". Los personajes de Paloma Pedrero son seres escogidos de la realidad. Sobre ello Virtudes Serrano (1999a:26) señala que la dramaturga "presenta seres de nuestro tiempo en el momento de una profunda crisis personal y que, en su proceso hacia una resolución, muestra ante el receptor su interior atormentado". Sus obras son escenas de la vida cotidiana, representadas por un pequeño número de "figuras" que se asemejan lo más posible a la realidad. El conocimiento que el espectador-lector tiene de sus personajes al final del drama es completo. La escena queda abierta y así los personajes siguen viviendo y se aplaude a la "figura" y no al "reparto". Iride Lamartina-Lens (1995:296) al hablar de los personajes de Paloma Pedrero apunta que "crea unos personajes multi-dimensionales y verosímiles, quienes actúan llevados de un verdadero sentido de la libertad personal". El prólogo de Virtudes Serrano (1998b:3) a la edición que Teatro del Alma publicó para el estreno de *Una estrella* en el Teatro Bellas Artes de Madrid en 1998, explica que en la obra de Paloma Pedrero:

> "hallamos sólo (y nada menos que) seres humanos, personas que no llaman la atención, personajes trazados con tal cotidianidad que hasta es difícil recordar su nombre; se recuerda, eso sí, su conflicto, la tensión interior que los lleva a la escena o a las páginas del libro, donde desnudan su interior atormentado por pequeños o grandes desacuerdos entre lo que son y lo que quieren ser, entre lo que sienten y lo que quieren sentir, entre el papel que les ha sido adjudicado y el que habrían elegido".

Iride Lamartina-Lens (1999:5) establece que los personajes de Paloma Pedrero son "contemporáneos y verosímiles". Los personajes de la dramaturga son seres marginales, desvalidos, víctimas, fracasados o triunfadores o simplemente sencillos hombres y mujeres que buscan una salida a su vacío interior, a su soledad, a su desamor, a sus frustraciones, etc. para seguir viviendo. Señala Wilfried Floeck (1995a:66) que "Paloma Pedrero coloca en el centro del acontecimiento dramático seres marginales que se apartan de las normas y el comportamiento usuales y por lo cual sufren una discriminación social".

Las figuras de los dramas de la autora son pluridimensionales y dinámicas. Se aporta bastante información sobre ellas y el espectador recibe completa la impresión psicológica de los personajes, con respecto a su temperamento, inclinaciones, formación, etc. En cuanto al aspecto externo puede variar, según el actor que interprete y la caracterización que se haga de él, con los rasgos externos que ayudan a completar a la figura como el vestuario, el maquillaje, el peinado y con el resto de los elementos externos como la iluminación, el decorado, etc.[66] El concepto más abstracto de figura dramática tal y como dice Kurt Spang (1991:163) es aquella que representa la encarnación de un fenómeno abstracto como la muerte. En *La noche del deseo y la muerte*, primera versión de *Los ojos*, la Mujer, encarna la muerte al final del drama. El concepto abstracto que tenemos en la mente de la muerte, se convierte en una mujer con psicología propia y dependiente de un ser supremo. Cuando un personaje aparece por primera vez ante nosotros en el escenario no sabemos mucho de él, sólo contamos con su nombre "la

etiqueta semántica y funcional en blanco" (Bobes Naves, 1997:335) pero a medida que avanza la acción, sus características se repiten con frecuencia y vamos conociendo únicamente lo que la autora nos muestra de él; sin embargo, el espectador ve el resto de su vida al terminar la representación. Los diálogos se van creando y con ellos los personajes, y se conoce a los personajes por: "tres fuentes: 1) sus propias palabras, 2) sus acciones y 3) lo que los demás personajes dicen de él" (Bobes Naves, 1997:335).

Las figuras aludidas son también importantes en la obra de Paloma Pedrero. J Mª. Díez Borque (1985:54) aclara que "no se trata de personajes escénicamente ausentes sino teatralmente inexistentes, aunque el vacío permita una interpretación y tenga un significado". Cuatro figuras aludidas son necesarias para el desarrollo de la trama en cuatro de sus piezas:

- Raúl, el novio de Ana, la protagonista, en *Besos*, promotor de la llegada de Ana a Jara. Él es el pretexto que tiene Ana para no marcharse de nuevo a la ciudad. En los juegos con su amigo Luciano (metateatro), él desempeñará el papel de Raúl que llega a Jara y se casa con ella.
- Juan, en *El color*, es la figura que rodea a las dos protagonistas; primero fue el amante de Laura y después el marido de María. Él es el causante, en parte, de la separación de las dos amigas. Las dos figuras femeninas forman un contraste antitético con la única figura masculina del drama, que es figura aludida y omnipresente en la mente de las dos mujeres.
- Jean Luc, en *La noche dividida*, es el verdadero amor de Sabina, pero del que sólo recibe llamadas telefónicas semanales. Esa noche ella se emborracha para terminar con él y empezar una nueva etapa en su vida, aunque verdaderamente lo quiera pero no es capaz de vivir sin tenerlo a su lado.
- Paco, en *La noche*, es el marido de Rosi, la protagonista. Él es el culpable de que ella esa noche se marche de casa, y abandone a sus hijos. No puede soportar que Paco la siga pegando. Cuando llega

Fran, el abogado, y quiere llevarla a denunciar el caso, a ella le entra el pánico y no se atreve por si él toma represalias.

Las figuras aludidas del padre de Pedro en *La llamada* y del de Estrella en *Estrella* son necesarias para la construcción del conflicto que "es (...) un personaje que gravita sobre los demás, también cuando no está en escena, y de este modo vea o condicione esencialmente la acción del resto de los personajes, de modo que podríamos decir que hay una presencia continuada,..." (Díez Borque, 1985:60). En *La llamada* el padre de Pedro influye poderosamente en el carácter de éste. En su diálogo con Rosa se deja notar la amargura con la que habla de él y el desprecio que siente hacia su progenitor por no haberle dejado ser libre y expresarse como sentía. Él ha condicionado su manera de actuar y su carácter. En *Estrella*, el padre de la protagonista es la figura aludida más importante; no sólo porque en torno a él gire toda la trama sino porque el comportamiento de la protagonista está condicionado por la actitud de su padre frente a los problemas de la familia, condicionado porque él no iba a casa, porque no dejaba de beber, porque era un jugador, porque sentía que él nunca quiso ni a su mujer, ni a sus hijos.

2.7. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Si seguimos los trece sistemas señalados por Tadeus Kowzan: la palabra y el tono, la mímica y el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido, encontramos que todos estos signos son importantes a la hora de descubrir a los personajes. No son sólo los diálogos, texto primario, si no también el texto secundario, el de las acotaciones el que nos muestra el carácter y el lugar por el que se mueven los personajes y delimitan el espacio escénico.

Los códigos no lingüísticos agrupan a su vez unos subcódigos que son complementarios del actor y complementarios de la acción. Son los recursos de lo que se sirven los actores, directores de escena, escenográfos, técnicos, etc. Todo ello para poner en escena el texto espectacular.

Hemos realizado un cuadro en el que se muestran todas las acotaciones del texto, una vez dividido en escenas. Su funcionalidad es diversa puesto que complementan la configuración de los personajes y precisan el significado del diálogo. Las indicaciones de la dramaturga también se refieren a la acción dramática y sirven para complementar el texto primario y en ocasiones se determina el espacio y el tiempo.

Las acotaciones, como indica Fabián Gutiérrez (1993:79), realizan la función *metalingüística* ya que aluden al propio lenguaje; *conativa*, por su influencia en el receptor, en este caso lector, director de escena, escenógrafo, iluminador, etc.; *referencial*, por las descripciones de los espacios y objetos (escenografía), de los gestos (cinésica) y de los movimientos (proxémica), y la función *poética*, pues en algunos casos las acotaciones son únicamente pera el disfrute del lector, por ejemplo en *Besos*, al describir la entrada de Ana y su aspecto dice: "Ana está ahí, con su maleta, abrazando a su padre. Es una mujer alta, delgada y *con unos grandes ojos que parece que quisieran mirar más lejos*" (61).

Los subcódigos paralingüísticos y cinésicos en la obra de Paloma Pedrero son, por lo general, naturalistas, propios de la vida cotidiana, y predominará el tono dramático aunque siempre se rompe el dramatismo con un toque cómico en algunos momentos para relajar la acción. El tono cómico prima en *Solos*, *Locas*, y *La actriz*; en el resto de su producción, a pesar, como hemos dicho, del sentido del humor su fondo es dramático. Predominará el tono amable y cariñoso en los protagonistas de *Pasamanos*, y agresivo y feroz en *Esta noche*. Los gestos se relacionan con el diálogo y están vinculados a una actitud naturalista; en *Cachorros*, los gestos serán agresivos, en *Locas* algo exagerados.

El subcódigo proxémico, que analiza el espacio entre los personajes y su utilización, refleja la actitud de cada uno y ayuda al receptor a imaginar-ver el lugar en el que se encuentran y cómo se mueven en escena.

2.8. Análisis sintáctico en la obra de Paloma Pedrero

Las escenas han sido estructuradas no sólo por las entradas y las salidas de los personajes en el escenario. Los cambios en el discurso de los personajes que están en escena modifican su forma de hablar, de comportarse o, incluso, los pensamientos. Así lo señala Propp al referirse a las secuencias, "cada nueva fechoría, perjuicio o carencia origina una nueva secuencia. Un cuento puede construirse con varias secuencias, las cuales pueden aparecer una después de la otra o entrecruzarse" (Puig, 1978:17). Se señalan las funciones nucleares en negrita, las funciones secundarias o catálisis en cursiva, los indicios sin marca y las informaciones entre paréntesis. Todas ellas formarán parte del esquema secuencial. Las escenas que marco en mayúscula y en negrita son las secuencias en el esquema de secuencias sintáctico semióticas.

2.8.1. *La llamada de Lauren*

2.8.1.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La obra en un acto único tiene un desarrollo lineal. No está estructurada como un todo acabado puesto que el final queda abierto a cualquier interpretación posible. El diálogo empieza en tono de broma y se va haciendo más duro a medida que avanza la acción y se presenta el conflicto. Las emociones alcanzan un tono delirante.

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1)

Escena 1. **La transformación de Pedro**. Pedro está solo. (Acción descrita en la primera acotación). **Se está vistiendo de mujer** frente al espejo. *Canta y baila imitando a Lauren Bacall* (pp.83-84).

Escena 2. *Entra Rosa con flores*. (Se queda atónita, fascinada) (p.84).

Escena 3. Brindan con champán. **Recuerdan** cuando se casaron (p.85).

Escena 4. **Pedro saca el disfraz de Bogart**. Divertida ella lo coge para ponérselo pero él quiere vestirla (p.86).

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 5. **La transformación de Rosa**. Él la viste, *con una venda le tapa el pecho*. Poco a poco la va convirtiendo en un hombre (pp.86-88).

Escena 6. **El regalo de aniversario**. Ella *se sorprende y se molesta* al ver que **es un falo** de un sex-shop. (Momento de tensión) (p.88).

Escena 7. **Ficción se rompe**, la alegría de la celebración pasa a descubrir los **problemas del matrimonio**. Ella quiere saber si él la ama. (Dudas de Rosa, se siente frustrada y no querida, no amada, no deseada). *Crisis matrimonial* (pp.88-89).

[DESARROLLO]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 8. Empieza el **juego de seducción**. **Cambio de la identidad sexual**. Él quiere algo diferente, no sólo romper la monotonía (p.89).

Escena 9. **Metateatro**. Rosa / Pedro

Carlos / Azucena

Hombre rudo / Sirena

Se besan con excitación. *Rosa intenta desnudarle*, deja de fingir y quiere quitarse la venda, él que sigue siendo quien no es, *la arrastra hacia la cama* (pp.90-92).

Escena 10. **Descontrol de Pedro** que se comporta como enloquecido e irracional. **Coge el falo para que ella le penetre** (p.93).

Escena 11. **Se acabó el juego**. *Rosa se levanta confundida*. Sale de casa (pp.93-94).

CUARTA ESCENA (Secuencia 4)

Escena 12. **Pedro reacciona**. Da puñetazos a la pared y cae boca abajo en la cama (p.94).

Escena 13. **Rosa** vuelve. **Necesita una explicación** de lo ocurrido. No se siente mujer a su lado. (Confiesa su desasosiego) (pp.94-95).

Escena 14. La amargura personal de cada uno es diferente. Crisis por parte de **Pedro** de su identidad sexual. **Recuerda su infancia** y cómo le gustaba vestirse de mujer. **Siente y tiene necesidades "inadmisibles" en un hombre**. *Está cansado de que le digan cómo ha de comportarse y qué ha de hacer* (pp.95-97).

Escena 15. **Rosa** reacciona y **no entiende** porque no quiere entender que su marido guarde la posibilidad de ser homosexual, no quiere porque le ama (p.97).

Escena 16. **Pedro se crispa al ver la rebeldía de Rosa**. *Ella tampoco le comprende*. (El amor no siempre entiende). **Él se viste de hombre** (p.97).

QUINTA ESCENA (Secuencia 5)

Escena 17. Rosa pide perdón. Pedro se disculpa justificando que todo ha sido una tontería (vuelve a esconderse y a disimular como cuado era pequeño). *Él quisiera encontrar cosas nuevas y ser otra persona en el juego, dejarse llevar, probar la posibilidad de ser feliz*. Relajan un poco la situación, fingen (pp.97-99).

Escena 18. Rosa se descubre: quiere tener un hijo. *Supone que un hijo les unirá y él volverá a desearla y serán como los demás*. Él sabe que no es cierto (p.99).

Escena 19. Cambio de tema. Él se levanta (bruscamente) a comer y Rosa se queda sola pensando (amargamente) que sólo ha sido el disfraz el que ha cambiado a Pedro, que vuelve a simular que no pasa nada (pp.99-100).

[FINAL]

SEXTA ESCENA (Secuencia 6)

Escena 20. Ella se acuesta teniendo la certeza de que todo volverá a ser como antes (p.100).

Escena 21. Pedro hace que trabaja, pero necesita encontrarse a sí mismo; no sabe qué hacer. Mira el maquillaje. Se pinta los labios y se dispone a salir. Al oír a Rosa moverse se limpia la boca (pp.100-101).

Escena 22. Rosa se levanta y retoca el carmín de los labios de su marido. Le entrega una rosa y le desea feliz carnaval. Sonríe. Pedro se va (p.101).

Escena 23. Rosa se queda sola. *Representa una escena de seducción a lo Bogart* para terminar llorando abrazada a la cama (pp.101-102).

2.8.1.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PERSONAL

F1 Inicio: Cambio de identidad sexual.
Juego del matrimonio

S1 La transformación de Pedro
- F1 Pedro se viste de mujer. De Lauren Bacall.
- F2 Rosa y Pedro revisan los tres años de matrimonio. Se preparan para el carnaval. Regalo de Rosa: flores.
- F3 Pedro sorprende a Rosa con el disfraz de Bogart.

S2 La transformación de Rosa.
- F1 Pedro la viste.
- F2 Regalo de Pedro: un falo de plástico.
- F3. Salen los problemas del matrimonio.

F2 Desarrollo: Crisis de la identidad sexual.

S3 Juego de seducción. Intercambian los "papeles".
- F1 Metateatro. Rosa seduce a Pedro.
- F2 Descontrol de Pedro. Coge el falo para que ella le penetre.
- F3 Se acabó el juego.

S4 Reacciones.
- F1 Pedro se enfada consigo mismo. Rosa necesita una explicación.
- F2 Pedro recuerda su infancia. Le gusta vestirse de mujer. Le gusta cómo se siente.
- F3 Rosa no quiere entenderlo. Pedro se viste de hombre.

S5 Disculpas. Vuelve la realidad.
- F1 Rosa quiere un hijo.
- F2 Pedro cambia de tema, no desea sexualmente a Rosa.
- F3 Nada cambia. Seguirán fingiendo.

F3 Final:

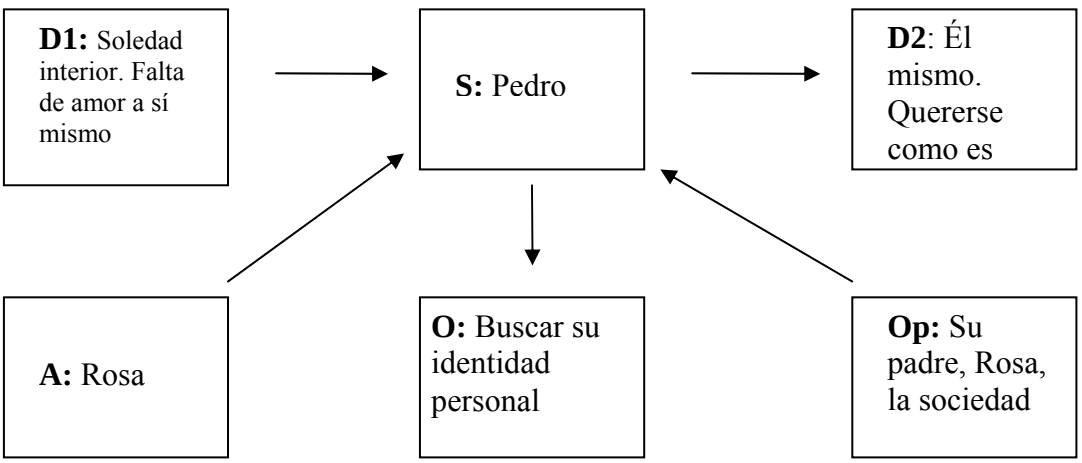
Cierre positivo: Pedro desea vivir.

S6 Intento de descubrir su identidad sexual.
- F1 Simula trabajar.
- F2 Se pinta los labios para irse al carnaval, recoge la ropa de mujer y se la guarda.
- F3 Rosa le retoca el carmín y le sonríe. Se va de casa con una rosa.

Cierre negativo: Rosa le da la oportunidad a Pedro.

S7 Rosa se queda sola.
- F1 Ella se acuesta.
- F2 Retoca el carmín de los labios de Pedro y le entrega una rosa. Sonríe.
- F3 Intenta fingir que no ha pasado nada hasta que se derrumba sobre la cama. Llora.

2.8.1.3. Modelo actancial



El impulso que mueve a Pedro a liberarse de sus obsesiones y a buscar su identidad radica en darse cuenta de la falta de amor a sí mismo y de su soledad. Rosa es su ayudante pero a la vez es su oponente. Pedro no puede expresar sus sentimientos sin lastimarla y es su oponente porque Rosa ama a Pedro y no quiere que su matrimonio fracase, sin embargo, le ayuda porque lo quiere y le da la esperanza final de vivir como él desea. Las palabras, las acciones y las intenciones de Pedro por buscar su identidad convierten a Rosa en víctima de la situación. Él, a su vez, es víctima de una vida llena de falsedades, de acciones frustradas y reprimidas. El final queda abierto. Rosa, al arreglarle el carmín de los labios de Pedro, muestra un gesto de ternura y comprensión, seguramente por amor hacia su esposo que no la convierte en heroína pero sí muestra un resquicio de posibilidades de cambiar su vida. Pedro, tendrá la oportunidad de salvarse, ha sido capaz de encontrarse a sí mismo o al menos de intentar indagar en su pasado y eso le abre ciertas posibilidades a la felicidad.

2.8.1.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

El personaje que no aparece en escena pero que es importante para el desarrollo de la acción es el padre de Pedro (escena 14), influye en el comportamiento del protagonista. Pedro recuerda un suceso que determinó su pasado: "*Un día mi padre me pegó una hostia, ¿sabes? 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>*" (96). El pasado de Pedro en el que buscaba las miradas de los otros niños para leer en ellas "*¡Eres un valiente! ¡Un machote!*" (96), limita también su presente; ya no quiere comportarse como los demás esperan que lo haga, ahora quiere ser libre.

El número de presencias en la obra no determina el protagonismo de Pedro, lo es porque la trama gira en torno a él; él es el que quiere cambiar, el que lucha por hacerlo. El número de presencias de Rosa es el mismo que el de su marido. La obra se abre con la transformación de Pedro en Lauren Bacall y se cierra con la imitación de Rosa de Humphrey Bogart.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																									
PERSONAJE																									
	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I				II			III				IV					V			VI				TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
PEDRO		#	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		22
ROSA			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	#	X	#	22
TOTALES		1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	44

2.8.1.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Descubrimos la personalidad y la transformación del protagonista por el texto secundario, además, evidentemente, del texto primario. Asimismo reconocemos a Rosa en las acotaciones, en su tono, sus gestos y movimientos:

Antes del conflicto:

El tono (paralingüística) de Pedro cambia en el transcurso de la pieza dramática, cuando está solo disfrazándose "*canta*" (84). Al ser descubierto por Rosa bailando y cantando "*sobresaltado*" (84). "*Comienza a tararear la canción de "Carnaval te quiero"*" (85). "*Molesto*" al ver que Rosa lo imita (86). "*Cariñoso*" al querer convencer a Rosa (87). "*Misterioso*" al ofrecerle el regalo (88). Cuando improvisan la historia, metateatro "*Cortándola*" (89). "*Gritando*" (89). "*Siguiendo el juego*" (90). "*Enfadado*" (90). "*Riendo tímidamente*" (91). "*Cortándola*" (91). Al romper la secuencia metateatral y descubrirse "*Totalmente descontrolado*" (93). "*Interrumpiéndola*" (95). Descubrimos a Rosa al ver a Pedro "*asustada*" (84). Rosa "*sorprendida*" al descubrir que su marido se disfraza para el carnaval (84). "*Rosa le sigue*" tarareando la canción. En el juego metateatral "*Sin poder aguantar la risa*" (90). "*Haciendo un esfuerzo por ponerse seria*" (90). "*Enfadada*" (91). "*Decidida*" (92). "*Muy sofocada*" (93). Cuando se rompe el juego: "*Levantando la voz*" (97). "*Gritando*" (97).

El tono acompaña al gesto, cinésica; exponemos algunos ejemplos: Rosa al entrar en casa "*le mira de arriba abajo, recuperándose del susto*" (84). "*mirándole perpleja*" (84). Al iniciar la secuencia metateatral: "*Sacando los vasos*" (90). "*Termina de preparar los whiskys*" (90). "*Busca el preferido de Pedro*" su disco (90). "*Le da un whisky*" (90). "*Mirándolo pícaramente*" (90). "*Se le acerca e intenta besarle*" (90). "*Se rasca el bigote*" (90). "*Intenta lanzarse*" (91). "*Pasándole la mano por encima del*

hombro insinuante" (91). "*Tocándole el pelo*" (91). "*Le da un beso en la boca e intenta meterle mano por dentro del vestido*" (91). "*Comienza a actuar de tipo duro. Coge la botella de agua*" (92). "*Bebe ostentosamente. Le tira un cigarrillo con desprecio*" (92). "*Le retira su mano*" (92). "*Se separa de él elegantemente*" (92). "*Pincha el disco*" (92). "*Le abraza, le toca, le besa*" (92). "*Besándole el cuello*" (93). "*Se quita los zapatos y comienza a desabrocharse el pantalón*" (93). "*Intenta hablar*" (93). "*Vuelve a intentar desnudarse*" (93). "*Metiéndole mano por el escote con mucha dificultad*" (93). "*Con signos de incomodidad. Intenta quitarse la venda*" (93). *"Intenta levantarse*" (93). Acaba la secuencia metateatral: "*Le arranca la peluca*" (93). "*Empieza a quitarse el disfraz a gran velocidad*" (93). "*Sigue desmaquillándose rápidamente*" (93). "*Se pone el abrigo*" (94). "*De un tirón suelta la mano. Abre la puerta*" (94).

Pedro disfrazado es "*juguetón, se abre la raja del vestido y deja entrever las medias*" (84). Pedro disfraza a Rosa "*Saca del armario un traje tipo Humphrey Bogart, con gabardina y sombrero incluido*" (86). "*Coge una banqueta y la coloca delante del espejo de luna*" (86). "*Metiéndole los pantalones*" (86). "*Coge una venda*" (86). "*Comienza a enrollarle la venda aplastándole el pecho*" (87). "*Se la pone*" la camisa (87). "*Se la pone*" la chaqueta (87). "*Señalando unos suyos del armario*" unos zapatos (87). "*La mira de arriba a abajo*" (87). "*Se lo pone*" el sombrero (87). "*Se las pinta gruesas*" las cejas (87). "*Se las pinta*" las patillas (88). "*Saca un bigote postizo*" (88). "*Pegándole el bigote*" (88). El regalo: "*Saca una caja envuelta en papel de regalo con lazo y todo*" (88). *Se corta al ver que a Rosa no le hace ninguna gracia. Guarda el falo. Hay un momento de gran tensión. Pedro intenta acariciarla*" (89).

Durante la secuencia metateatral: "*Acariciándola*" (89). "*La retira*" (91). "*Se la retira*" por segunda vez (91). "*La intenta tocar*" (92). "*Intenta besarla*" (92). "*La mira atento y emocionado*" (92). "*Se deja hacer*" (92). "*No la deja hablar, la empuja hacia sí y la besa*" (93). Se rompe la secuencia: "*Descontrolado*

la corta con sus besos y caricias" (93). "*No la deja*" desnudarse (93). "*Le agarra la mano y se la coloca, por fuera del vestido, encima del pecho postizo*" (93). "*Agarrándole las manos*" (93). "*Dándole el pene*" (93). "*La agarra y la tira hacia atrás*" (93).

Después del conflicto:

El gesto de Pedro al mirar a su esposa que se ha ido sin entender nada es: "*triste y confundido*" (93). Al confesarse: "*La suelta y comienza a desnudarse con rapidez*" (97). "*Se quita el disfraz*" (97). "*Se va poniendo su ropa: unos pantalones de tergal clásicos y una camisa blanca. Se quita el maquillaje de prisa*" (97). "*Comienza a sacar libros y papeles*" (97). Rosa le quiere y él "*La mira con cariño*" (98). "*La mira con profundo amor*" (97).

Ella después de escucharle: "*Se da la vuelta y le mira violentamente*" (97). "*Rosa no le deja acabar. Se lanza hacia él e intenta desnudarle a la fuerza, le rasga el vestido en un intento de sacárselo. Le golpea…*" (97). "*Extenuada, se tira en la cama y se pone la almohada sobre la cabeza*" (97). "*Da la vuelta en la cama y le mira*" (97). "*Al verlo vestido como siempre, con su aspecto habitual, da un respingo como si estuviera despertando de una pesadilla. Se sienta sobre la cama y queda pensativa. Intenta hablar pero no sabe qué decir. Duda*" (97).

Las acotaciones que representan el movimiento final, la acción de los personajes que no hablan, sólo se mueven y gesticulan constituyen el final de la obra y es la descripción pormenorizada de la salida de Pedro al carnaval sin su esposa: "*Pedro se queda solo e inmediatamente abandona la manzana sobre la mesa. Un tiempo. Comienza a leer los papeles que ha estado escribiendo y súbitamente los arruga con fuerza entre sus manos. No sabe qué hacer. Por fin se decide y comienza a cerrar los libros. Observa las cajas de maquillaje, el vestido tirado por el suelo, las medias, los guantes…Y comienza a recoger todo automáticamente. Busca la peluca y ve que está detrás de la cama donde duerme Rosa. Se acerca*

sigilosamente y la recoge. Mira hacia la cama…" (100). "*Rosa no contesta. Pedro va hacia la mesa y pone la peluca con los demás elementos del disfraz. Una barra de carmín cae al suelo. Pedro la recoge y quita la tapa haciendo girar la rosca hasta que sale una barra de carmín rojo brillante. Se vuelve hacia el espejo y se pinta los labios con timidez. En ese momento Rosa se da la vuelta en la cama. Pedro, sobresaltado se limpia la boca con la manga de la camisa, que se mancha de rojo. Queda estático, como si no pudiera ni respirar, mirándose al espejo y esperando lo inevitable. Pero la voz de Rosa no se oye y Pero respira de nuevo. Entonces toma la decisión; coge una bolsa y despacio, pero con energía, va guardando todas las cosas: la peluca, el bolso, los zapatos… Todo. Con la bolsa en la mano se dirige a la puerta de salida y coge del perchero su gabardina. Se la pone. Abre la puerta. En ese mismo momento se enciende la luz del dormitorio*" (100-101).

Rosa se levanta y mira a su esposo, la autora describe detalladamente la actitud de ella, no hacen falta palabras, solo gestos y movimientos sencillos: "*Se acerca a la mesa donde hay luz. Pedro se acerca lentamente hacia ella. Toma la barra de labios y le retoca la pintura de la boca con detenimiento. Le mira. Pedro hace un esfuerzo por decir algo pero no lo consigue. Rosa, tranquila. Se acerca al jarrón donde puso las flores y coge una rosa. Le corta el rabito y volviendo hacia Pedro se lo coloca en la abertura del abrigo. Se separa de él para mirarle. Comienza a negar con la cabeza. Entonces se lo quita del ojal. Con una sonrisa abierta*" (101).

Antes de salir "*Pedro le devuelve la sonrisa con timidez y, sin decir nada, sale de la casa y cierra la puerta. Rosa se queda mirando la puerta unos instantes*" (101). El final es de Rosa. Ella ahora representa su escena, igual que antes lo hizo Pedro. Sólo hay una diferencia, ella no tiene ninguna duda sobre su sexualidad: "*Un frío extraño que la hace temblar empieza a apoderarse de ella. Mira la casa desordenada y vacía. Necesita un cigarro. Entonces se acuerda de que están dentro del bolsillo del traje*

de Bogart. Lo saca y lo mira…Lo toca. Saca el tabaco y lentamente va hacia el tocadiscos. Pone el mismo disco que estaba sonando antes, cuando jugaban juntos. Su mirada choca ahora con el sombrero de Bogart, va hacia él y se lo pone. Mira la cama donde Pedro se sentó para "hacer de otro" y sonríe. Luego se ríe, luego charla, niega, ofrece un cigarro, intenta estar seductor. Súbitamente su risa se congela y se abraza a la cama en un intento desesperado de contener su llanto" (101-102).

El resto de los signos no lingüísticos son el maquillaje y el peinado. "*La transformación de Pedro se va haciendo evidente. Logra parecer casi una mujer. Por último se coloca la peluca*" (83). La transformación de Rosa que conocemos por los gestos y movimientos de Pedro. El traje de Pedro "*lleva puesto un albornoz*" (83), se disfraza de mujer: "*un traje de mujer de raso negro y unas medias tupidas del mismo color, bragas sexys, un sostén, las medias, unos zapatos negros de tacón alto*" (83). Los accesorios, "*Encima de la mesa vemos todo tipo de utensilios de maquillaje: coloretes, polvos, lápices, cajitas con sombras… En una silla hay una peluca castaña clara y ondulada*" (83). "*Es un falo de los que venden en los sex shops*" (88). El decorado, es "*Apartamento de una sola pieza con dos niveles. Al fondo, una pequeña cocina adosada y a su lado una puerta. En el lateral de la derecha, una esa con cuatro sillas y una estantería con libros y otros objetos caseros. Al la izquierda, el dormitorio: una cama de matrimonio con mesitas de noche a los lados. Pegado a la pared, un armario ropero con espeja de luna en la puerta. Las paredes están decoradas con pósters y algún cuadro. Por el suelo en los huecos disponibles hay macetas con plantas. En general, la decoración del apartamento está hecha con buen gusto*" (83). "*Única puerta del apartamento corresponde al baño*" (83).

No hay datos sobre la iluminación y sobre la música hay pocas indicaciones: "*La radio está puesta y se oye un concierto de música clásica en directo*" (83). "*Suena la canción de la película "Tener o no tener", cantada por Lauren Bacall*" (83 - 84). "*La música comienza a sonar*" (90).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I				II			III				IV	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
	PARALINGÜÍSTICA	2	3	3	2	2	3	3		10	4			
	GESTUAL-CINÉSICA	5	6	2	3	2	8	1		8	1	2	2	
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	24	7	12	6	12	10	3	1	47	12	2	5	
	ASPECTO EXTERIOR	1				1								
	DESCRIPCIONES	9				4								
	A QUIÉN SE HABLA													
	ENTRADAS / SALIDAS	1	1										1	
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	3				1	2							
	LUZ													
	MÚSICA	2								1				
	RUIDOS													
	OTROS													
TOTALES		47	17	17	11	22	23	7	1	66	17	4	8	

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	V						VI					TOTALES
	ESCENA	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	2	1		2			1		5	3	2	48
	GESTUAL-CINÉSICA	2		3	2	2	2	1	1	18	8	14	93
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	7	1	12	8		1	4	3	26	12	8	113
	ASPECTO EXTERIOR				1								3
	DESCRIPCIONES				2								15
	A QUIÉN SE HABLA												
	ENTRADAS / SALIDAS	1					1	2					7
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES												6
	LUZ								1	1			2
	MÚSICA											1	4
	RUIDOS												
	OTROS												
TOTALES		12	2	15	15	2	4	8	5	40	23	25	391

2.8.2. *Resguardo personal*

2.8.2.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La pieza está construida en un solo acto, pero los principios terminológicos de presentación, nudo y desenlace no se han roto. La situación es dinámica, se apunta a una conflictividad y revela la evolución en la psicología de los personajes.

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Apartamento de alquiler)

Escena 1. Marta espera. Al sonar el timbre de la puerta *se pone el abrigo para salir* (p.105).

Escena 2. Entra Gonzalo. Viene a buscar a Nunca, la perra. Marta le dice que no está (El tono de ella es sarcástico) (p.105).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 3. *Marta cuenta que ha estado enferma. Gonzalo se preocupa*. Ella es muy sarcástica (pp.106-107).

Escena 4. Se descubren poco a poco sus pensamientos. No se entienden, no hay comunicación. Ella le ha abandonado, no le ama (pp.197-108).

Escena 5. Él *le perdona que tuviera un amante, ella no necesita su perdón*. Sólo quiere ser libre. Quiere descubrir que puede seguir creyendo en imposibles. Siempre se ha sentido sola. *Él solo trabajaba, nunca estaba con ella* (pp.108-109)

Escena 6. *Gonzalo le da otra oportunidad para volver a intentarlo*. Marta se ríe no la necesita, no la quiere (pp.109-110).

[FINAL]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3) (Quedan once minutos para el final e la pieza).

Escena 7. Marta se tiene que ir. *Quedan once minutos para que cierren la Perrera Municipal a la que llevó a Nunca para vengarse de Gonzalo*. Sin embargo, le entran remordimientos, le quedan ocho minutos cuando empieza a agobiarse con el tiempo y él no la deja salir (pp.110-111).

Escena 8. Si no llega a tiempo sacrificarán a Nunca. Él no la cree, sólo cuando ella llora, se lo jura y le suplica cree la verdad. *Pero no la deja salir para castigarla, ella le suplica para que sea entonces él quien la salv*e. Pero no quiere. Dan las ocho. Él llama para cerciorarse de que han cerrado la perrera y de que han sacrificado a la perra. Gonzalo se va (satisfecho de herir a Marta) (pp.111-112).

Escena 9. Marta se ríe. Abre una caja y sale Nunca desperezándose. Le habla como si fuera su hija en vez de un perro. Marta ha triunfado (p.112).

2.8.2.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 NECESIDAD DE LIBERTAD PERSONAL

F1 Inicio.

Abandono de Marta → S1 La espera de Marta y llegada de Gonzalo

F1 Marta espera. Se dispone a salir.
F2 Llega Gonzalo, reclama a la perra.
F3 Marta asegura que no está. Es sarcástica.

F2 Desarrollo:

Crisis de la pareja. → S2 Descubrimiento de los sentimientos y del rencor.

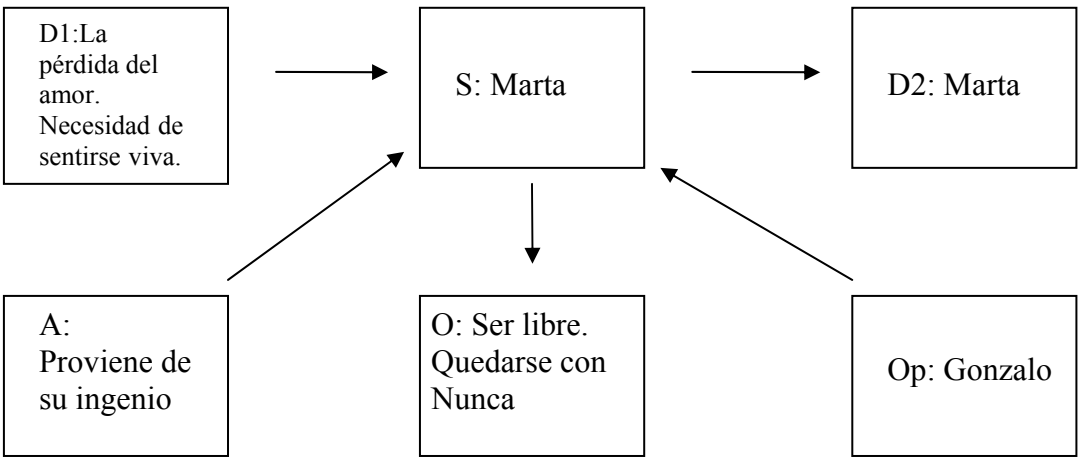
F1 Se echan en cara sus quejas, los años untos.
F2 Marta no ama a Gonzalo, pero es más sincera que él. Él no la ama, solo la necesita para no sentirse solo.
F3 Ella no quiere volver. Él la hace infeliz.

F3 Final:

Cierre positivo: Marta es libre. → S3 Marta y Gonzalo discuten.

F1 Quedan once minutos para que cierren la Perrera a la que ha llevado a Nunca para vengarse de Gonzalo.
F2 Quedan ocho minutos. Gonzalo no la deja salir y él no va a salvarla, quiere castigar dolorosamente a Marta.
F3 Al irse Gonzalo pensando que ha vencido. Marta abre una caja y de ella sale Nunca.

2.8.2.3. Modelo actancial



Marta siente la necesidad de sentirse viva e independiente. Ha perdido el deseo, la atracción y el amor hacia Gonzalo. Su matrimonio ha fracasado. Éste es el impulso que la lleva a abandonar el hogar y llevarse lo único que quiere, la perra Nunca; el fin es ella misma, mantener su decisión y no ser derrotada. La ayuda proviene de su interior, de su ingenio. Su claro oponente es Gonzalo, que no quiere perderla por egoísmo y ante tal pérdida prefiere la venganza.

2.8.2.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA

PERSONAJES	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I		II				III			TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
MARTA		X	X	X	X	X	X	X	X	X	9
GONZALO			X	X	X	X	X	X	X		7
TOTALES		1	2	2	2	2	2	2	2	1	16

Nunca, la perra, representa el papel de personaje ausente de la escena y presente en el diálogo de los dos personajes. Parece que se trata de la custodia de una hija más que de un animal. Terminada la obra nos damos cuenta de que para ambos, la perra es el único lazo de unión del matrimonio y lo único que les puede salvar de la soledad total. Es nombrada en cinco de las nueve escenas en las que hemos dividido la pieza. En la última escena, Nunca sale de la caja y Marta, la protagonista, habla con ella como si fuera una persona: "*¿Ya estás despierta? Pobrecita… Muy bien, te has portado estupendamente (…) ¿Has oído, Nunca? Necesitaba que oyeras todo, que supieras cómo es tu padre (…)*" (112).

2.8.2.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

El tono (paralingüística) en Marta es diferente en tres momentos, al principio del encuentro con Gonzalo es sarcástico: "*Se ríe*" (106). "*A carcajadas*" (106). "*Con sorna*" (107). "*Después de una pausa*" (110). Cuando no le queda tiempo para llegar a la perrera su tono es: "*Histérica*" (111). "*Suplicante*" (111). Al irse Gonzalo y quedarse con Nunca: "*Después de unos segundos de angustia comienza a reírse a carcajadas*" (112). "*Sorprendida*" (112). Gonzalo se muestra "*Satisfecho*" (112) al creer que se ha vengado.

La mímica y el gesto (cinésica) en Gonzalo, al conocer la decisión de su mujer de llevar a Nunca a la perrera, es de satisfacción: "*Hace un gesto de inyectar y rompe el papel en pedazos*" (112) y ella: "*se derrumba*" (112). El movimiento (proxémica) es casi inseparable de la cinésica, sólo es relevante al abrir la caja: "*Corre hacia la caja de embalaje, la abre y sale Nunca desperezándose*" (112).

En cuanto al resto de las acotaciones, el maquillaje y el peinado, sólo describen a Marta: "*está arreglada y maquillada, aunque en su rostro hay huellas de cansancio*" (105). Los complementos de la representación como los accesorios y el decorado se describen sin mucho detalle: "s*alón comedor de una casa modesta o apartamento. Los muebles son típicos de piso de alquiler: toscos, impersonales y baratos. La decoración escasa. En la habitación hay signos de mudanza reciente*" (105). Dos breves indicaciones a la iluminación: "*Al encenderse la luz vemos a Marta*" (105) y al sonido: "*Suena el timbre de la puerta*" (105).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I		II				III			TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA		4	2	1			1	4	3	15
	GESTUAL-CINÉSICA	2	2					1	4	2	11
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	10	5		1			4	9	8	37
	ASPECTO EXTERIOR	1									1
	DESCRIPCIONES	1									1
	A QUIÉN SE HABLA										
	ENTRADAS / SALIDAS		1						1	1	3
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	1									1
	LUZ	1									1
	MÚSICA										
	RUIDOS	1									1
	OTROS										
TOTALES		17	12	2	2			6	18	14	71

2.8.3. *Invierno de luna alegre*

2.8.3.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La obra está estructurada en ocho escenas y se presenta con los principios clásicos de presentación, nudo y desenlace.

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Plaza o calle de Madrid. Ha empezado a oscurecer).

Escena 1. Olegario hace su actuación en la calle. *Imita una corrida de toros con muñecos de plástico* (pp.9-10).

Escena 2. Aparece Reyes y le pide dinero. Él decide comprarle algo de comer (pp.10-12).

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2) (Habitación en la pensión de Olegario. Una hora más tarde).

Escena 3. Olegario ha invitado a cenar a Reyes. Ella acaba de salir de la cárcel por robar, él habla de su espectáculo. *Reyes no tiene donde ir* (pp.13-16).

Escena 4. Víctor llama. Olegario presenta a Reyes como su sobrina (pp.16-17).

Escena 5. Reyes se queda a dormir. *Olegario le cuenta el día que tomó la alternativa* (pp.17-21).

[DESARROLLO]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3) (Plaza o calle de Madrid. Seis días después).

Escena 6. Olegario y Reyes hacen el espectáculo. Reyes se disfraza continuamente hasta salir con una cabeza de toro (pp.22-27).

Escena 7. Reyes está contenta, han ganado mucho dinero. *Ella se queja de que la cabeza del toro no tiene orificios en los ojos y va ciega*. Quiere modificar el espectáculo (pp.28-31)

Escena 8. Aparecen Piña y Félix (pp.31-34).

Escena 9. Reyes quiere invitar a todos a cenar, ha robado una cartera. Olegario se enfada. Ella se va con Piña (pp.34-35).

Escena 10. Félix cree que Olegario está enamorado, éste se enfada y argumenta sus acciones justificándolas con el espectáculo (pp.36-38).

CUARTA ESCENA (Secuencia 4) (La habitación de Olegario. Dos horas más tarde).

Escena 11. Reyes quiere que Piña se vaya y la deje tranquila (p.39).

Escena 12. Víctor intercede por Reyes y recibe un puñetazo. Piña se va (pp.39-40).

Escena 13. Víctor juega con Reyes. Se besan (pp.41-44).

Escena 14. Se separan al entrar Olegario. Víctor alaba el espectáculo y presume de ser atleta (pp.44-48)

Escena 15. Víctor se va. Reyes sale a devolverle la chaqueta olvidada (p.48).

Escena 16. Víctor impresiona a Reyes haciendo en el pasillo una palomita (p.49).

QUINTA ESCENA (Secuencia 5) (Habitación de Olegario. 5 de enero, por la noche, día de Reyes).

Escena 17. Olegario se arregla para Reyes (su aspecto ha cambiado) (p.50).

Escena 18. Entran Félix y Piña reparan en el color del pelo de Olegario, éste se excusa. Piña va a buscar velas (p.52).

Escena 19. Félix critica el nuevo espectáculo, el rock que canta Reyes y la forma de vestir. Olegario se enfada. Entra Piña (p.53-54).

Escena 20. *Discuten a causa de Reyes*. Félix se va enfadado (p.54-55).

Escena 21. Piña regresa, *Olegario* le manda con Félix, *quiere quedarse solo con Reyes* (p.55).

Escena 22. Reyes sale de la habitación de Víctor y se cruza con Piña (p.55-56).

Escena 23. Reyes se asombra al ver a Olegario. Se intercambian regalos. Reyes quiere más modificaciones en el espectáculo, que entre Víctor. Piña llega con la cena (pp.56-59).

Escena 24. Piña le canta un villancico a Reyes, ésta le da un beso. Se va (pp.59-61).

Escena 25. Mientras cenan, Reyes insiste, le amenaza y se enfada. Al ver que no consigue lo que quiere, se va (pp.61-63).

Escena 26. Olegario se queda solo, no sabe qué hacer, se va (p.63).

SEXTA ESCENA (Secuencia 6) (La calle de siempre. Hace frío)

Escena 27. Después del espectáculo del toro, Reyes anuncia la actuación de Víctor. Hace un número gimnástico mientras Olegario redobla los tambores. Después Reyes canta un rock. A continuación se marcha (pp.64-68).

Escena 28. Olegario invita a Víctor a un coñac (p.68).

[DESENLACE]

SÉPTIMA ESCENA (Secuencia 7) (La pensión. Una hora y media después).

Escena 29. Olegario ha conseguido a Víctor un trabajo para que salga del espectáculo (pp.69-72).

Escena 30. Víctor cuenta que engaña a sus padres, se ha inventado una vida (pp.72-73).

Escena 31. Olegario cuenta por qué dejó los toros (pp.73-74).

Escena 32. Víctor se da cuenta que la ayuda es a cambio de que se vaya. Habla de la relación sexual que tiene con Reyes para dar celos a Olegario. Se enfrentan (pp.74-76).

Escena 33. Reyes cuenta que la han contratado para trabajar en un club. Víctor la apoya, Olegario no (pp.77-80).

Escena 34. Enfrentamiento (pp.80-81).

Escena 35. Reyes confiesa estar enamorada de Víctor *y querer amar a Olegario*. Éste le pide que no vuelva nunca más, *Reyes se marcha llorando* (pp.81-84).

OCTAVA ESCENA (Secuencia 8) (La calle de siempre. Dos días después).

Escena 36. Olegario recuerda. Oye a voz de Reyes (p.85).

Escena 37. Entra Piña. Busca a Víctor. Olegario habla de Reyes como si fuera una mujerzuela. Piña le pega (pp.85-89).

Escena 38. Aparece Félix. Olegario habla a Piña de enfrentarse a la vida, olvidar el dolor para seguir viviendo y se van los tres mientras Olegario toca un pasodoble (pp.89-91).

Escena 39. Se oye por encima de la trompeta la voz de Reyes cantando un rock (p.91).

2.8.3.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD

F1 Inicio: Cambio de vida.

S1 Actuación de Olegario
- F1 Olegario prepara su espectáculo. Termina y recoge el dinero del público.
- F2 Llegada de Reyes.
- F3 Le pide dinero para el metro.

S2 Olegario acepta a Reyes en su habitación.
- F1 Ella no sabe dónde ir.
- F2 Aparece Víctor.
- F3 Reyes se queda a dormir.

F2 Desarrollo: Nueva concepción del espectáculo/ vida.

S3 Comparten el espectáculo.
- F1 Metateatro. Representación.
- F2 Aparecen Piña y Félix.
- F3 Olegario está enamorado.

S4 Reyes y Víctor.
- F1 Víctor y Reyes juegan.
- F2 Se besan.
- F3 Aparece Olegario.

S5 Día de Reyes.
- F1 Olegario se arregla para Reyes.
- F2 Reyes quiere que Víctor entre en el espectáculo.
- F3 Reyes enfadada se va de casa.

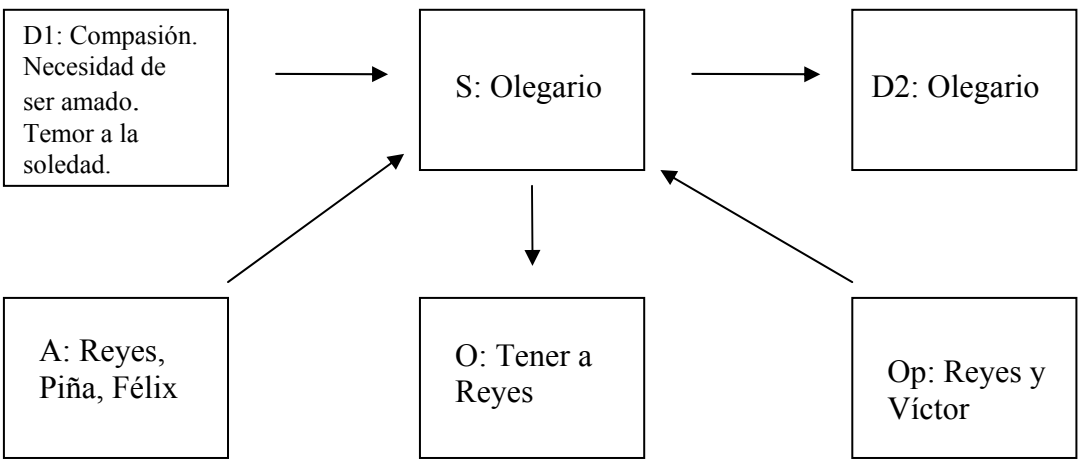
S6 Nuevo espectáculo.
- F1 Olegario hace su número del toro.
- F2 Víctor hace un número de gimnasia.
- F3 Reyes canta un rock.

F3 Final: Olegario se siente perdido.

S7 Intento de mantener a Reyes.
- F1 Busca un trabajo a Víctor lejos de ellos.
- F2 Víctor se muestra cruel.
- F3 Reyes es contratada en un night club y se marcha con Víctor.

S8 Olegario se queda solo.
- F1 El espectáculo vuelve a lo que era.
- F2 Piña y Félix le acompañan.
- F3 Intenta fingir que no ha pasado nada.

2.8.3.3. Modelo actancial



Los personajes en la pieza evolucionan a medida que la representación avanza. Olegario acepta a Reyes en su modesta habitación por pena, porque siente compasión de la joven. Sus sentimientos se tornan en ternura hasta convertirse en amor. Siente que la soledad en la que se ha visto inmerso desaparece con la alegría que Reyes desprende y se aferra a ella cambiando su forma de vivir, su aspecto y su espectáculo. Sin embargo, Reyes es su ayudante porque le hace sentirse con ganas de vivir, pero es a la vez su oponente ya que ella no quiere perder su independencia. La búsqueda de su propia identidad y su juventud no le permiten quedarse con él para siempre. Víctor, el joven gimnasta de la habitación de al lado, es el claro rival y oponente de la felicidad de Olegario. Si él no existiera habría otro Víctor en la vida de Reyes. Félix será el único ayudante que le quede a Olegario al marcharse Reyes.

2.8.3.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

El número de apariciones de los personajes en escena marca el protagonismo de la pieza dramática. Olegario está presente en escena más que cualquier otro personaje: treinta y cuatro frente a las veintitrés intervenciones de Reyes, su antagonista. Las ausencias del protagonista en escena sirven para mostrar cómo Reyes y Víctor mantienen una relación amorosa a espaldas de Olegario. Lo otros dos personajes se reparten el mismo peso dramático aunque el personaje de Piña interviene cuatro veces más en escena que Félix.

Olegario abre la obra con su espectáculo sobre corridas de toros. Durante el desarrollo de la pieza dramática ese espectáculo irá variando en contenido. Primero Reyes actuará de toro y de otros personajes relacionados con la suerte del toreo, después Víctor hará un número de gimnasia y ella cantará un rock. La obra se cierra con el espectáculo original de Olegario con una variante: la voz de Reyes perdura.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA

PER.	AC/ESCENA	I		II			III				IV						V									VI		VII							VIII				TOT
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	
OLEGARIO		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X	O	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	#	X	X		34
REYES			X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X						X	X	X	X		X						X	X	X				O	23
VÍCTOR					X								X	X	X		X											X	X	X	X	X	X	X	X	O					14
PIÑA									X	X		X	X						X		X	X	X		X													X	X		11
FÉLIX									X	X	X								X	X	X																		X		7
TOTALES		1	2	2	3	2	2	2	4	4	2	2	3	2	3	2	3	1	3	2	3	2	2	2	3	2	1	3	2	2	2	2	2	3	3	3	1	2	3	1	89

2.8.3.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

El tono (paralingüística) del personaje de Olegario al conocer a Reyes es: "*Orgulloso*" (11). En Reyes es: "*suplicante*" (11) y para que la acoja en su habitación es: "*Haciéndose la sufrida*" "*Con timidez*" (17). Los tonos irán cambiando a medida que transcurra la obra: Reyes se mostrará más alegre, lo adivinamos por las risas y el texto primario y agresiva cuando no se sale con la suya: "*furiosa*" (62). Olegario cada vez será más tierno con ella hasta el final que la despide.

La mímica, el gesto (cinésica) y el movimiento (proxémica) en Olegario al hacer el espectáculo es importante pues más que una representación callejera parece un ritual. La música es significativa en el desarrollo de la actuación: "*Vemos con qué delicadeza trata sus herramientas de trabajo: el torito, la montera… Coloca en el suelo una mantita de color arena y un toro de plástico. Enfrente, un torero, que, curiosamente, es más grande que el toro. Coge una trompeta, a la vez que pulsa el botón de un pequeño magnetófono. Se levanta y empieza a tocar un pasodoble (…) Se acerca a los muñecos y pone en funcionamiento su mecanismo: tanto el toro como el torero empiezan a moverse desmadejadamente. El torito mueve los cuernos y el torero la capa. Mientras Olegario sigue tocando el pasodoble con pasión. Toca un cambio de tercio* (9) "*Tira la montera al aire. Saca de la caja una gran espada para matar. Se coloca frente al toro y, con ademanes de buen torero, le llama. Da una carrerita y le clava la estocada con certeza. El torito de plástico se desploma. Olegario corre hacia la trompeta y toca las notas finales del pasodoble. Saca una oreja y saluda al público victorioso. Pasa la gorra*" (10). Después cada vez que se repita el espectáculo Olegario seguirá interpretando el juego como si fuera la realidad, Reyes hará lo mismo. Es importante la acotación en la que se describe la cabeza de toro que lleva Reyes sobre sus hombros: "*Reyes vuelve a esconderse tras las tablas, donde se cambia la peineta por la cabeza de toro.*

Esta cabeza no tiene orificios para los ojos. Por lo que Reyes está completamente ciega dentro de ella. Pese a las dificultades técnicas que surjan durante el desarrollo de la corrida, no debe haber duda de la seriedad absoluta, tanto de Olegario como de Reyes (…) Olegario ejecuta su primer pase al toro. Reyes (…) queda inmóvil en el centro de la plaza. La dificultad de movimientos en Reyes, obliga a Olegario a ser él quién embista al toro" (24). La siguiente representación ha cambiado tanto que "*se escucha la banda original de la película La guerra de las galaxias*" (65) para que el joven Víctor pueda hacer su número gimnástico. Olegario "*pone en funcionamiento la música. Suena un rabioso rock*" (67) y Reyes "*arroja la peineta y la capa, dejando ver el vestido de leopardo, y desde los brazos de Víctor, comienza a cantar sorprendentemente bien*" (67).

El maquillaje, el peinado y el traje se descubren en el texto primario y en algunas acotacións: "*Envuelto en su capote, Olegario*" (22) "*Aparece Reyes de detrás del vestuario valla vestida de española con una falda de volantes y un pañuelo a la cabeza. Sostiene en el brazo una cesta llena de flores. Se coloca junto a Olegario y arroja claveles a las damas del público*" (26) o el traje de leopardo que lleva Reyes al cantar el rock y que ya hemos señalado. Víctor vestirá "*un chándal y una máscara de Mazinger Z*" (65) durante su representación.

El resto de las acotaciones que no representan a los actores como los accesorios, "*hay bártulos y cajas*" (9) o el decorado: "*Plaza o calle de Madrid; un banco entre dos árboles pelados de un lugar transitado pero no céntrico*" (9) "*La pensión de Olegario. Es un pequeño cuarto de casa antigua. El habitáculo es claramente unipersonal: una cama de uno diez (de las que ya no se fabrican), una pequeña mesa cuadrada, una silla, una cómoda con cajones, un lavabo desconchado, una lamparilla de pocos vatios. En la pared hay colgado un cuadro de la Virgen de la Dolorosa y, al lado, pósteres de referencias taurinas. Todos los elementos son antiguos y pobres, pero están ordenados. Una limpieza superficial y un*

brasero encendido dan calidez al ambiente" (13). O el "*pasillo de la pensión, con sus paredes verdosas y descascarilladas*" (17). O de nuevo "*Vemos la calle de la primera escena" "La pequeña manta de color arena que hacía de coso en la primera escena ha sido sustituida por otra mucho mayor. Rodea su mitad posterior una valla semicircular de tela rojiza, sostenida por listones de un metro de altura, situada convenientemente para no impedir la visión del público. Esta valla hace la función de vestuario de actores y de tablas. De árbol a árbol hay una cuerda de donde penden caras de cartulina con amplias sonrisas que representan al público de la plaza*" (22). "*El banco de la calle*" (85), en el que se encuentra solo Olegario, al finalizar el drama y sin decidirse a iniciar su espectáculo. La iluminación es importante en esta pieza dramática: "*Es invierno y ya ha empezado a oscurecer*" "*El ambiente es sórdido y helado" "… luces de colores… Algo mágico que rompe bruscamente la realidad"* (9) "*La noche, que ya es cerrada*" (10). "*Un redondel de luz se posa en el rostro de Olegario y va extendiéndose lenta y gradualmente hasta cubrir el escenario*" (22). "*El escenario está a oscuras. La punta de un cigarrillo encendido traza dibujos en la oscuridad (…) La luz irrumpe en el escenario*" (85).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ESCENAS	I		II			III					IV						V		
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
	PARALINGÜÍSTICA		3		1	13	2	7	2		5			2	1	1	1	4	4	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	GESTUAL-CINÉSICA	4	11	8	7	33	15	17	10	1	9	7	8	16	16	1	3	4	12	
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	23	16	13	4	22	51	26	13	3	3	10	16	22	15	1	6	1	8	
	ASPECTO EXTERIOR						5											1		
	DESCRIPCIONES						1													
	A QUIÉN SE HABLA						1		4				3		6		1			
	ENTRADAS / SALIDAS		3		2		2		2	2			2		1			1	3	
	DECORADO / ÚTILES	4		6			7	1	2			1						1		
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	LUZ	4			1	1	1				1						1	1		
	MÚSICA	5					4	1						1						
	RUIDOS	4		2		1	5													
	OTROS	2		1			2					1								
TOTALES		46	33	30	15	70	96	52	33	6	18	19	29	41	39	3	12	13	27	

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ESCENAS									VI		VII							VIII				TOTALES
	ESCENA	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	
	PARALINGÜÍSTICA	1	1	1	1		1	1		2	1		1	3		1	2	5		3	5		29
COMPLEMENTOS	GESTUAL-CINÉSICA	3	2	2	6	14	2	5	8	10	4	10	11	12	10	6	7	16	2	16	11		157
DEL	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	1	8	1	3	15	11	6	18	36	2	20		6	4	2	4	11	2	19	7		176
ACTOR	ASPECTO EXTERIOR									2													2
	DESCRIPCIONES									1													1
	A QUIÉN SE HABLA		1		1					2						2	5				3		14
	ENTRADAS / SALIDAS	1	2	2				1	1	1	2				1		1	1			1		14
	DECORADO / ÚTILES					2	2			1		1							1				7
COMPLEMENTOS	LUZ										1	2							1				4
DE LA	MÚSICA									3									1		1	1	6
REPRESENTACIÓN	RUIDOS	1		1		1				8									2				13
	OTROS									3		1							2				6
TOTALES		7	14	7	11	32	16	13	27	69	10	34	12	21	15	11	19	33	11	38	28	1	1010

2.8.4. *Besos de lobo*

2.8.4.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

Las escenas que señala la autora en su texto, corresponden a un breve espacio de tiempo y en dos ocasiones a un cambio de lugar de la acción. Se trata de la primera y de la última escena: la obra se abre y se cierra en la estación de ferrocarril de Jara. Se abre y se cierra con la llegada y la marcha de Ana al pueblo. El resto de las escenas, cinco, transcurren en casa de Agustín. Señalo las escenas que marca Paloma Pedrero en mayúsculas y negrita, como hemos hecho hasta ahora. Cada una de estas escenas es una secuencia en el esquema de secuencias sintáctico semióticas, aunque dos de ellas equivalen a dos secuencias. La estructura general de la obra, división en dos actos, no reproduce la forma clásica. El primer acto corresponde a la presentación y al nudo, y el segundo acto al desenlace.

PRIMER ACTO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Estación de ferrocarril de Jara).

Escena 1. *Luciano quiere impresionar a Camilo* (pp.57-58).

Escena 2. Luciano anuncia que Ana regresa a Jara. *Camilo muestra interés por saber más* (pp. 58-59).

Escena 3. *Agustín, padre de Ana, llega nervioso a esperar a su hija*. Hace muchos años que no se ven. El anuncio de su vuelta ha sido inesperado. *Parece que ella vuelve para recuperarse de una enfermedad* (pp.59-61).

Escena 4. Ana y su padre se encuentran después de muchos años. Es un encuentro frío (p.61).

Escena 5. **Ana y Luciano se encuentran**. Ana sonríe por primera vez (p.61).

Escena 6. **Ana y Camilo se encuentran**. Ella le retira la mirada cuando él le dice que está guapísima. Él quiere ser amable y llevarles a casa, ella rechaza el ofrecimiento (pp.62-63).

Escena 7. **Camilo invita a Ana al baile**. Ella, bruscamente desdeña la invitación y **le dice que tiene novio** y que pronto vendrá a buscarla. Agustín y Ana se van a casa (p.63).

Escena 8. **Camilo se hace ilusiones**. Se da a sí mismo esperanzas para intimar con Ana. *Luciano interrumpe esos pensamientos* (p.64).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (**Secuencia 2**) (Cocina de la casa de Agustín. Ha pasado el tiempo, tal vez unas semanas).

Escena 9. *Ana y Luciano se han hecho amigos*. *Juegan en un mundo privado, irreal, de fantasía* (metateatro). Juegan a escondidas, en a cocina, a la luz de las velas. Se cuentan sus secretos o se los inventan (pp.65-67).

Escena 10. *Al entrar Agustín en la casa, todo se rompe* y disimulan estar jugando al parchís. Luciano se marcha (p.67).

Escena 11. **Agustín quiere que Ana se marche a la ciudad**. Ultimátum de Paulina: ella o Ana. (Durante esta secuencia, Agustín bebe continuamente vino). Agustín cree que Ana no hace nada de provecho. Considera que ese novio francés no va a venir y ofrece a Ana la posibilidad irse como doncella a la ciudad. **Paulina es la culpable de que Agustín obligue a Ana a irse, pues su estancia representa un impedimento para sus relaciones**. Ana se da cuenta y se lo echa en cara (pp.67-69).

Escena 12. Agustín le dice a Ana que sabe que abortó. Ella niega, tajantemente, todo y se pone histérica. Su padre, asustado, renuncia a seguir presionando y pide su comprensión para poder casarse con Paulina (70).

Escena 13. Ana confiesa a su padre que conoce su adulterio cuando su madre estaba enferma. Agustín intenta justificarse (pp.70-71).

Escena 14. Agustín intenta de nuevo convencer a Ana para que se vaya a la ciudad; más suavemente, afectado por la revelación de su hija. Ella, encerrada en su mundo de ficción, no escucha a su padre, quiere morirse. Es un diálogo sin sentido. Él se desespera hasta que ella se desmaya (71-72).

Escena 15. Agustín renuncia. Ana sigue desmayada. Esta vez ella elige y él estará a su lado (p.72).

TERCERA ESCENA (Secuencia 3) (Cocina en casa de Agustín). Ha pasado el tiempo, unas semanas.

Escena 16. Agustín invita a Camilo a ver a Ana. (Espera a que Ana se vaya con él y así quedar libre). Mientras esperan que ella baje (ha dicho que le quedan unas páginas de una novela, pero en realidad se está arreglando para ver a Camilo), *Agustín justifica por qué se va a casar con Paulina* (pp.73-74).

Escena 17. Ana llega. *Agustín se marcha para dejarlos solos* con la excusa de comprar algo para beber (p.75).

Escena 18. Ana y Camilo hablan de los recuerdos, de cuando eran niños. Se rompe la tensión. *Camilo regala a Ana una talla de madera de la diosa Isis y cuenta su historia* (pp.75-77).

Escena 19. Ana rechaza a Camilo una vez más, cuando él la invita al baile e intenta tocarla. *Ella le acusa de desear sólo sexo y le obliga a marcharse*. Él se va y olvida la navaja. Ana va a llamarle pero se arrepiente y guarda la navaja (pp.77-79).

Escena 20. Agustín vuelve y ve su fracaso. Ana le ha dicho a Camilo que está esperando a Raúl. Agustín se desmorona (p.79).

CUARTA ESCENA (Secuencia 4) (Cocina en casa de Agustín. Ha pasado el tiempo, meses, seguramente. Agustín y Paulina se han casado).

Escena 21. Ana y Luciano simulan estar jugando al parchís porque Paulina está en la casa. Preparan su mundo de fantasía de hoy: *Raúl ha escrito una poesía a Ana y Luciano ha estado con Camilo en el bar* (pp.80-81).

Escena 22. Ana y Luciano juegan en el mundo de fantasía. Luciano ha estado con Camilo pero no se ha fijado en él, le ha dado una nota para Ana. *Ella la rompe pero antes la lee*. Luciano confiesa que él quisiera ser "normal" y no homosexual (pp.81-84).

Escena 23. Luciano toca el pecho de Ana para saber qué se siente, es la primera vez que toca a una mujer. Ninguno de los dos siente nada. Ella le besa porque él no es como los demás (pp.84-86).

ACTO SEGUNDO

QUINTA ESCENA (Secuencia 5 y 6) (Cocina en casa de Agustín. Años más tarde).

Escena 24. Agustín (ha envejecido) enfrenta de nuevo a Ana con la realidad. Teme su propia muerte y el destino de su hija. *Ana le pide que no lo haga antes de que ella se vaya*. Para Agustín todo es fantasía (pp.87-90).

Escena 25. Agustín siente un pinchazo en el corazón. Cuenta a Ana que guarda dinero para ella (pp.90-91).

Escena 26. Se muestran el cariño-amor que se tienen. Agustín, agobiado, probablemente porque no hay vino, dice que va a dar un paseo (p.92).

Escena 27. (La realidad empieza a mostrarse alrededor de Ana) Ana empieza a escribir una carta a Raúl (p.92).

Escena 28. Entra Luciano, ha confesado su homosexualidad porque *le quieren casar con la tonta del pueblo*. La familia le echa la culpa a Ana de todo. Ana le anima a defenderse y a enfrentarse a todos. *Le entrega la carta que ha escrito y le pide que la lleve al correo*. (pp.93-95)

Escena 29. Agustín entra y le dice a Luciano que su madre está fuera buscándole y le obliga a salir. Ana le recuerda el valor para enfrentarse a las cosas. Luciano se reafirma y sale (pp.95-96).

Escena 30. Se oyen unos golpes, gritos de Luciano. *Ana se tapa los oídos* (p.96).

SEXTA ESCENA (Secuencia 7) (Estancia en casa de Agustín. Han pasado unas semanas).

Escena 31. Ana habla al féretro de su padre, *a quien, a pesar de todo, quería intensamente.* (Su mundo de fantasía se desmorona. Ella también) (p.97).

Escena 32. Luciano, a escondidas viene a dar el pésame. Ana, al verle, después de tanto tiempo, intenta construir su mundo de fantasía, le dice que pronto se casará pero que su padre no podrá verlo. Descubre en ese momento que su mundo ya no se apoya en nada (pp.98-100).

Escena 33. Ana se quiere morir. Le entrega el dinero a Luciano. Busca la navaja que camilo olvidó y le pide a su amigo que le corte las venas. *Luciano cree que es un juego pero al descubrir que no, huye pensando que Ana ha perdido el juicio* (pp.100-102).

[FINAL]

SÉPTIMA ESCENA (Secuencia 8 y 9) (Estación de ferrocarril de Jara). Primavera. Han pasado los meses.

Escena 34. Luciano visita a Camilo. Sigue enamorado de él. *Quisiera que Camilo se lo pusiera fácil, pero no es así*. Luciano se va (pp.103-105).

Escena 35. Ana llega a la estación. *Le dice que Raúl va a llegar en el próximo tren*. Ella ha cambiado y le pide a Camilo que se vayan juntos, sin pensarlo, subirse al tren que llega y le ofrece la posibilidad de amarse. Camilo no se atreve a irse así, sin más (pp.105-109).

Escena 36. Pasa el expreso y Ana sube (p.109).

Escena 37. Raúl está en la estación. Camilo sale de la oficina y no ve a Ana. Los dos llegan tarde (pp.110-111).

2.8.4.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PERSONAL

F1 Inicio: Llegada a Jara.
Comienzo de una nueva vida.

S1 Encuentro de Ana: Agustín /familia
Luciano /amistad
Camilo / amor
F1 Anuncio de la llegada.
Pesar de Agustín.
Curiosidad de Luciano.
Deseo de Camilo.
F2 Camilo invita a Ana.
Ella le rechaza.
F3 Camilo se hace ilusiones.

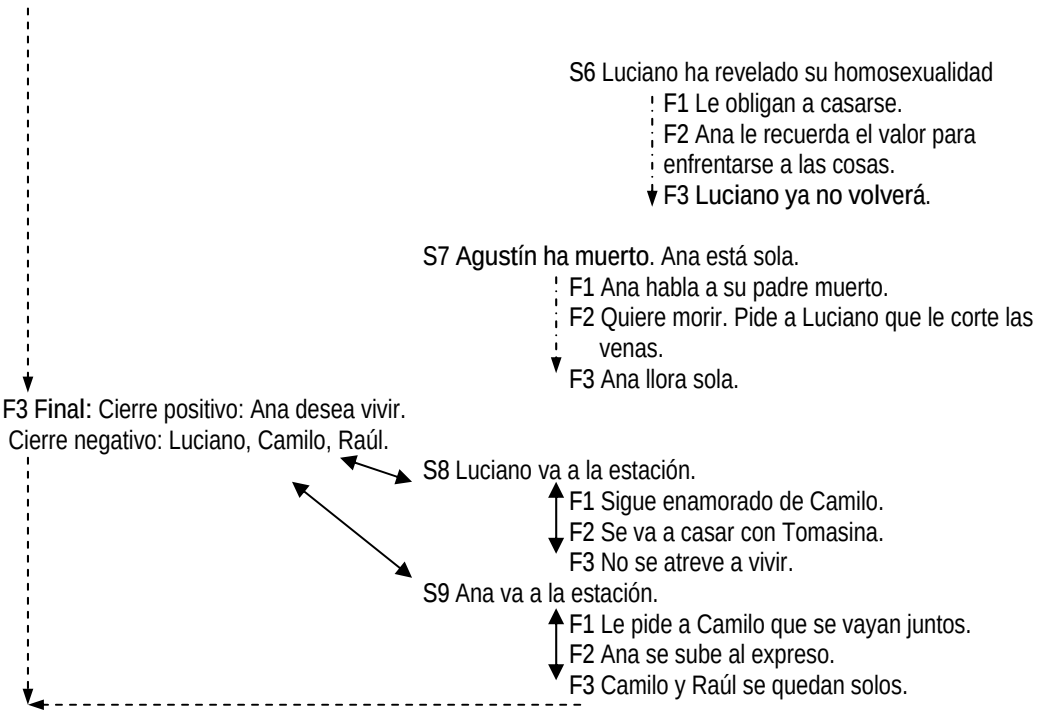
F2 Desarrollo: Vida de Ana en Jara, encerrada en un mundo de fantasía y alejada de la realidad.

S2 Primer enfrentamiento. Ana / Agustín.
F1 Agustín quiere que Ana regrese a la ciudad. Impedimento para su relación con Paulina.
F2 Agustín habla del aborto de Ana.
Ana habla del adulterio de Agustín.
F3 Ana se queda en Jara.

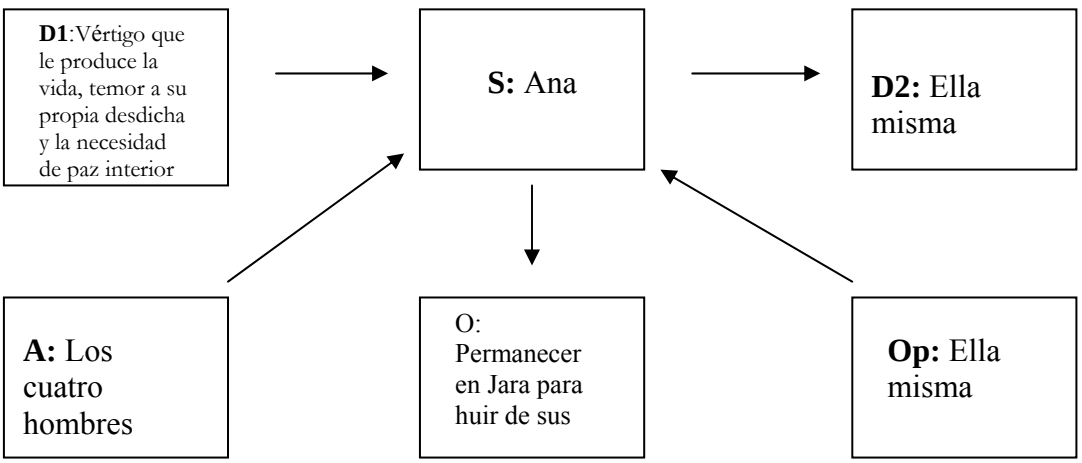
S3 Agustín invita a Camilo a casa. Ana/Camilo.
F1 Ana se hace esperar.
F2 Camilo la invita de nuevo al baile.
Le dice que está enamorado de ella.
F3 Ana le rechaza. Camilo no volverá.

S4 Luciano juega con Ana. Ana / Luciano.
F1 Preparan sus fantasías y confesiones.
F2 Luciano no quiere ser homosexual.
Eso le ocasiona problemas. Le toca el pecho a Ana.
F3 Ana se alegra de que él no sea como los demás.

S5 La realidad se acerca a Ana.
Segundo enfrentamiento. Ana/ Agustín
F1 Agustín está enfermo. Sabe que va a morir.
F2 Muestras de cariño entre los dos.
F3 Ana escribe a Raúl.
Ana empieza a aceptar la realidad.


S6 Luciano ha revelado su homosexualidad
F1 Le obligan a casarse.
F2 Ana le recuerda el valor para enfrentarse a las cosas.
F3 Luciano ya no volverá.
S7 Agustín ha muerto. Ana está sola.
F1 Ana habla a su padre muerto.
F2 Quiere morir. Pide a Luciano que le corte las venas.
F3 Ana llora sola.
F3 Final: Cierre positivo: Ana desea vivir.
Cierre negativo: Luciano, Camilo, Raúl.
S8 Luciano va a la estación.
F1 Sigue enamorado de Camilo.
F2 Se va a casar con Tomasina.
F3 No se atreve a vivir.
S9 Ana va a la estación.
F1 Le pide a Camilo que se vayan juntos.
F2 Ana se sube al expreso.
F3 Camilo y Raúl se quedan solos.

2.8.4.3. Modelo actancial



El impulso que mueve a Ana a regresar y a permanecer en Jara es el vértigo que le produce la vida, el temor a su propia desdicha y la necesidad de paz interior con el único fin de encontrarse a sí misma y poder ser feliz. El quedarse en el pueblo indefinidamente en espera de Raúl no es más que una excusa. La ayuda procede de Luciano que es tonto y homosexual, dos condicionantes importantes para no ser dañada de nuevo. Ana encuentra en él, un amigo en el que puede confiar. Ana es más fuerte que Luciano y lo maneja a su antojo. Juegan a lo que ella quiere pero necesita de su compañía para no morirse de soledad en su espera. Camilo también será su ayudante, aunque ella no le deje serlo. Su padre ante el temor a la muerte intenta arreglar lo que hizo a Ana hace años. Por último, la noticia de que Raúl vuelve, genera en Ana tres pautas importantes: que la vida no es tan horrible como ella creía, que no lo quiere y que por culpa del miedo ha dejado escapar la vida y ha de recuperarla. A pesar de que su padre y su tía no quieren que ella permanezca en Jara ya que es el impedimento moral para poder

casarse, no son sus oponentes. El pueblo, como personaje personificado en la figura de la madre de Luciano, no quiere a Ana, pero no es su oponente para alcanzar la felicidad. Puede serlo para Luciano, en otro modelo actancial, puesto que para él sí es su oponente porque Ana le ha despertado y le ha enfrentado a su madre para derrotarse más tarde y acceder a casarse con quien la familia le imponga. Ana ha alterado la quietud de Jara y eso incomoda a sus habitantes. Pero el único oponente que ella tiene para ser feliz es ella misma.

2.8.4.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

En el primer cuadro (Cuadro de presencia de los personajes) se muestran los personajes que aparecen. Agustín el padre de Ana, está presente, pero está muerto en las escenas 31-33. Su presencia no está marcada en el cuadro, pero es importante pues Ana dirige todo su parlamento a él como si pudiera escucharla. El personaje de Paulina no aparece nunca, pero la conocemos por lo que se habla de ella. No está indicada en el cuadro porque se sabe que está presente por los ruidos que están fuera del escenario. Igualmente la madre de Luciano no aparece nunca pero sabemos que está presente por las voces que se oyen fuera de escena. Todas las presencias son significativas en esta obra. La presencia en la última escena de Raúl, es reveladora, importante, no porque lea el contenido de la carta que deja Ana, sino porque encontramos que el mundo de ficción en que vivía la protagonista estaba sustentado por una realidad, aunque lo que lo rodeara fuera fantasía. Ana no está tan loca como el mundo cree.

Los personajes ausentes, los que no aparecen pero que son importantes para el desenvolvimiento de la acción, (el segundo cuadro) ocupan parte del desarrollo dramático. Así, si se cuentan las escenas en las que aparece Raúl son catorce. El peso que tiene este personaje es significativo puesto que su ausencia muestra lo que no sucede en el escenario.

La ausencia del personaje de Paulina, la cual es nombrada con importancia en tres escenas, marca parte del carácter de la protagonista, ella representa la amargura y el odio en Ana. Es la portadora de un fantasma de su pasado, igual que lo es Raúl.

Los personajes de la Madre de Luciano o de Tomasina, la tonta del pueblo, con la que Luciano se va a casar, no son presencias explicativas para la acción principal, lo serían para la acción secundaria que protagoniza Luciano, que no puede-sabe-quiere-acepta revelarse contra el orden social.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA

PERSONAJE	ESCENAS	I								II							III					IV			V							VI			VII				
	ACTO	I																							II															TOT
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	
ANA					X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	#		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X		30
AGUSTÍN				X	X	X	X	#			X	X	X	X	X	X	X	X			X				X	X	X			X	X								19
LUCIANO		X	X	X	#	#	#	#	X	X	X											X	X	X					X	X	O	O	X	X	X				20
CAMILO		X	X	X	#	#	X	X	X								X	X	X	X															X	X		X	15
RAÚL																																						X	1
TOTALES		2	2	3	4	4	4	4	2	2	3	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	2	3	3	2	2	2	2	2	1	2	85

PERSONAJES QUE NO ESTÁN EN ESCENA PERO QUE SE HABLA DE ELLOS Y SON IMPORTANTES PARA EL DESARROLLO DE LA ACCIÓN																																							
PERSONAJE	ESCENAS	I							II								III					IV			V							VI				VII			
	ACTO	I																							II														TOT
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	
ANA			X	X					X								X																						X	5
CAMILO																						X	X		X															3
RAÚL								X	X			X	X		X					X	X	X	X		X			X		X			X			X				14
PAULINA												X		X								X																		3
TOTALES			1	1				1	2			2	1	1	1		1			1	1	3	2		2			1		1			1			1		1	25

2.8.4.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

El paso del tiempo no está escrito en las acotaciones, excepto en el cambio de actos "*años más tarde*" (87). Hay una sola indicación precisa del tiempo. Es en la última escena "*El reloj de la estación marca aproximadamente las cinco y media*" (103). Intuimos que pasan las semanas, lo meses o los años, no sólo por lo que dicen los personajes, lo encontramos en las acotacións que describen el peinado, el traje, etc.

El tono en Ana: "*amable*" con Luciano (62), "*seco*" con el padre que se intuye durante la conversación (62-63), "s*orprendida*" al saber que Camilo lee (76). En Camilo: "*alarmado*" al conocer que Ana está enferma (60), "*con paciencia*" al escuchar a Luciano (58), "*cortado*" al oír de Ana que va a casarse (63), Ana y Luciano cambian el tono de voz, susurran o gritan cuando disimulan y juegan al parchís, si hay alguien en la casa (80-81).

La mímica y el gesto en Agustín, "*agitado*" (60), "*fuma nervioso*" (61), mientras espera a Ana en la estación. "*Hace un gesto a Ana de que Luciano es un poco tonto*" (62). En Ana, "*sonríe por primera vez*" al conocer a Luciano (62), "*le retira la mirada*" a Camilo (62). En Luciano, al conocer a Ana "*solícito y serio toma la mano de Ana y la besa con reverencia*" (62). "*Camilo mira a Ana. En un momento se cruzan las miradas y ambos bajan la vista*" (76). En la visita de Camilo a Ana "*Le toma una mano. Ana se queda paralizada un momento, turbada. Después la retira bruscamente*" (78), "*Ana ve que ha olvidado la navaja y va a llamarle, pero se arrepiente. Entonces coge la navaja y la figura y marca el nombre de Camilo por encima de donde lo puso él. Entra Agustín con botellas*" (79)

El movimiento. Las entradas y las salidas de los personajes están marcadas, queda el escenario siempre con algún personaje en escena. No existe la monotonía y el ritmo siempre está marcado. "*Ana*

baila" (65); "*Luciano canta y por momentos toca su flauta*" (65); Ana "*se quita el sombrero y la capa y los guarda en su pequeño arcón*" (65), así acaba la secuencia metateatral, "*Ana coloca el parchís encima de la mesa y ambos se ponen a jugar precipitadamente*" "*recogiendo el parchís*" (67), sabemos que el juego ha terminado y disimulan delante de Agustín; Luciano "*se levanta asustado*" al saber que su madre lo busca, nos revela el miedo que siente a su madre.

En el primer enfrentamiento que tienen Ana y su padre en las acotaciones se lee lo siguiente: de Ana, "*inquieta*, (67), *se encamina hacia a la puerta*, (68), *comienza a mover la cabeza y a poner os ojos en blanco* (68), *reincorporándose* (68), *asustada* (69), *tose* (69), *llora* (70), *le mira con odio* (70), *comienza a ordenar la cocina como una autómata* (71), *le mira a los ojos abstraída* (72) *se dirige hacia la puerta y en el umbral se desmaya* (72) *sigue desmayada* (72)"; de Agustín, "*se levanta, la agarra y la sienta en una silla* (68), *zarandeándola* (68), *se quita la boina y se seca el sudor de la frente* (68), *se ríe* (70), *bebiendo nervioso* (71), *dando golpe en la mesa* (71), *intentando tranquilizarse* (71), *bebe* (71), *la mira sin saber qué decir. Bebe desesperado* (72), *la intenta sentar en la silla. La zarandea. La coge en brazos, con esfuerzo, y la lleva hacia el dormitorio* (72) suspira (72)".

El maquillaje y el peinado: "*Ana aparece. Está sutilmente arreglada*" lo hace por la visita de Camilo (75) "*Su rostro está sereno y maquillado*" (105). El traje, Camilo "*lleva el uniforme de jefe de estación*" (57), la gorra del traje que Luciano quiere para su boda para llevar algo de Camilo con él (105). Ana cuando juega con Luciano "*viste una larga capa y un antiguo sombrero de plumas*" (65). "*Viste de blanco*" (105) en la escena cuando su padre ha muerto, como una novia.

Las acotaciones que no se refieren a los personajes sino a la representación; se indican brevemente los accesorios, "*los guarda en su pequeño arcón*" (65), "*la sienta en una silla*" (68) "*Ana coloca el parchís encima de la mesa*" (67). En cuanto al decorado, la descripción de la escenografía no

está muy marcada en la acotación que al principio de cada escena la autora hace, sabemos más referencias por los movimientos de los actores. "*Estación de ferrocarril de Jara, un pueblo castellano*" (57). "*Cocina en casa de Agustín*" (65, 73).

La iluminación no está demasiado precisada en las acotaciones: en la estación, "*oscuro*", mientras pasa el tren. (61) "*En semipenumbra*" mientras Ana y Luciano juegan a la luz de las velas (65). La última escena nos indica que es "*Primavera*" (103).

El sonido: es importante el tren "*Se oye el silbido de un tren. El ruido del tren va creciendo, hasta que pasa por el espacio escénico. Se oyen voces y ruidos de ambiente*" (61), pues él marca el paso del tiempo, es el inicio de la función y su término, el que trae a Ana y se la lleva.

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO/ESCENAS	I/I								II							III		
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
	PARALINGÜÍSTICA				3	1	1		1	2		4	1			1	3	1	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	GESTUAL-CINÉSICA	1	2	5		5	2	2	3	4		3	3	3	4	1	2	1	
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	5		3	1	3	5	3	4	2		10		4	3	4	4	3	
	ASPECTO EXTERIOR	2		1	1					1									
	DESCRIPCIONES	2		1	1													1	
	A QUIÉN SE HABLA						3	1			1							1	
	ENTRADAS / SALIDAS	1		4			1	1	2		2								
	DECORADO / ÚTILES	1		1	1					3							1		
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	LUZ				2					1						1			
	MÚSICA																		
	RUIDOS			2	2					2									
	OTROS																		
TOTALES		12	2	17	11	9	12	7	10	15	3	17	4	7	7	7	10	7	

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO/ESCENAS	IV					II/V								VI			VII				TOTALES
	ESCENA	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	1	3		5	1	4	5	2					1		2		1	1		1	27
	GESTUAL-CINÉSICA	8	10		2	9	9	6	4		1	4	2		1	7	18	9	14		16	120
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	5	6	1	4	9	18	6	4	5	5	4	1		3	6	18	5	5		15	120
	ASPECTO EXTERIOR						1												1			2
	DESCRIPCIONES																	1	1			2
	A QUIÉN SE HABLA												2									2
	ENTRADAS / SALIDAS		1	1	1		1	1		1		1	2		1	1	1	2	3	1	1	19
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	1		1											1			2				5
	LUZ	1	2	1							1	1									1	7
	MÚSICA																			1		1
	RUIDOS	1							1	1	1		1			1	1			2		9
	OTROS					1										2					1	4
TOTALES		17	22	4	12	20	33	18	11	7	8	10	8	1	6	19	38	20	25	4	35	475

2.8.5. *El color de agosto*

2.8.5.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La pieza está construida en un solo acto y se analiza la amistad entre dos artistas que no se han visto en ocho años: María Dehesa y Laura Antón. Son los dos únicos personajes del drama. La acción se desarrolla en el estudio de María, una habitación llena de cuadros, esculturas y material de pintura.

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Las ocho. Agosto. Estudio de María)

Escena 1. María espera a Laura en su estudio. Coloca los dibujos (en los que aparece Laura) en las paredes. Son las ocho. María *está nerviosa e impaciente* por el encuentro (pp.119-120).

Escena 2. Entra Laura. *Al ver sus dibujos se queda petrificada* (p.120).

Escena 3. María recibe a Laura por sorpresa. María quiere impresionar a Laura. *El encuentro por parte de Laura es frío, su tono es ofensivo, duro*. Se toman un whisky. Han estado ocho años sin verse y hay rencor en el encuentro. Hablan de Juan. Laura se vuelve para irse. Le devuelve la misma sorpresa a María (pp.120-124).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 4. Se abrazan con cariño. Empieza el verdadero encuentro (p.124)

Escena 5. Otro whisky. Comienzan de nuevo. María muestra sus triunfos a Laura. Su fama. Sus cuadros. Laura los critica con irónica suavidad. *María necesita la aprobación de Laura. Laura rehuye las preguntas personales*. (Símbolos en los cuadros) (pp.124-126).

Escena 6. *Laura cree que están fingiendo*. Sirven más alcohol, necesitan beber para decirse lo que sienten la una de la otra. Se hieren con las palabras, lo hacen intencionadamente. María necesita a Laura. Hablan de Juan por segunda vez. Laura no para de beber. María es cruel con Laura y ésta es feroz con María. María quiere proteger a Laura, comprarla, darle dinero (pp.126-129).

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 7. Comienza el juego (metateatro). María finge ser la madre de Laura, su protectora. Laura confiesa sus tristezas, fracasos, desamor, su incapacidad de amar. Hablan de Juan (tercera vez). Laura sigue bebiendo. Descubre el sentimiento hacia Juan. No importa que haya pasado el tiempo, no quiere saber de él, no quiere que María le hable de él (pp.129-132).

Escena 8. María empieza a maquillar a Laura. Se imaginan novias. *Su boda, las dos juntas, bailan hasta que María intenta besar a Laura.* Se rompe (pp.132-133).

Escena 9. María habla de su boda, de su marido, de lo que ella siente, de lo que entiende y cree. No está enamorada pero es cómodo vivir a su lado. No se separan por costumbre, ella ha elegido ser su sombra. Se pone triste. Se rompe (pp.133-135).

CUARTA ESCENA (Secuencia 4)

Escena 10. Se echan agua. Se echan en cara la vida que se han dado. Laura sigue bebiendo ("si no me emborracho no te aguanto"). María trae la tarta y se la tira a Laura a la cara (pp.135-137).

Escena 11. Laura coge la pintura y pinta a María. Empiezan a pintarse el cuerpo con pintura mientras hablan del significado de los colores. Se hacen física y psíquicamente daño hasta que Laura la escupe a la cara (pp.137-139).

Escena 12. Laura pide perdón. María llora, se hacen daño. Laura rechaza la ayuda de María (p.139).

Escena 13. María entra en la ducha. *Laura piensa que si fueran hombre y mujer serían felices, María cree que también se destrozarían* (pp.139-140).

Escena 14. Entra Laura en la ducha. *María le ofrece casa, dinero y la posibilidad de volver a pintar* (p.140).

Escena 15. Laura rechaza su ayuda. María no la deja marchar, se humilla (pp.141-142).

QUINTA ESCENA (Secuencia 5)

Escena 16. María coge las tijeras. Obliga a Laura a sentarse, la amordaza. Apaga la luz y pone el contestador. Se oye la voz de Juan (pp.142-143).

Escena 17.María anuncia que Juan es su marido. Desata a Laura triunfal (p.143).

Escena 18. Laura saca una carta de Juan, se la da a María. Juan la cita. Laura no va a ir. María insiste en que vaya, Laura no tomará nada de María ni siquiera a Juan (pp.143-145).

[FINAL]

SEXTA ESCENA (Secuencia 6)

Escena 19. Laura antes de salir, mira el cuadro y le dice cómo ha de pintarlo (p.145).

Escena 20. María abre la jaula y libera al pájaro (p.145).

2.8.5.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 DESEO DE LIBERTAD INDIVIDUAL

F1 Inicio: Juego de María → S1 El encuentro

- F1 María engaña a Laura para verla.
- F2 Laura llega y se sorprende.
- F3 María quiere impresionar a Laura. Hablan de Juan. Beben.

F2 Desarrollo: Muestran sus sentimientos, rencor

S2 Triunfos y fracasos.

- F1 María exhibe sus triunfos.
- F2: Laura los critica.
- F3. Hablan de Juan. Laura no para de beber.

S3 Juego engañoso. Querer ser quienes no son.

- F1 Metateatro. Madre e hija.
- F2 Se muestran como dos novias.
- F3 Se acaba el juego. María confiesa que no está enamorada.

S4 Reacciones.

- F1 Se insultan. Son agresivas.
- F2 Se pintan el cuerpo casi haciéndose daño.
- F3 Laura rechaza la ayuda de María.

S5 María ata a laura. La obliga a escucharla.

- F1 La amordaza.
- F2 Anuncia que Juan es su marido.
- F3 Laura saca una carta de Juan.

F3 Final:

Cierre positivo: Laura se va, se libera de sus fantasmas con este encuentro.

S6 Intento de descubrir su identidad sexual.

- F1 Indica a María cómo ha de pintar el cuadro...
- F2 Le muestra el camino de la liberación personal.
- F3 Se va.

Cierre positivo: María libera al pájaro de la jaula.

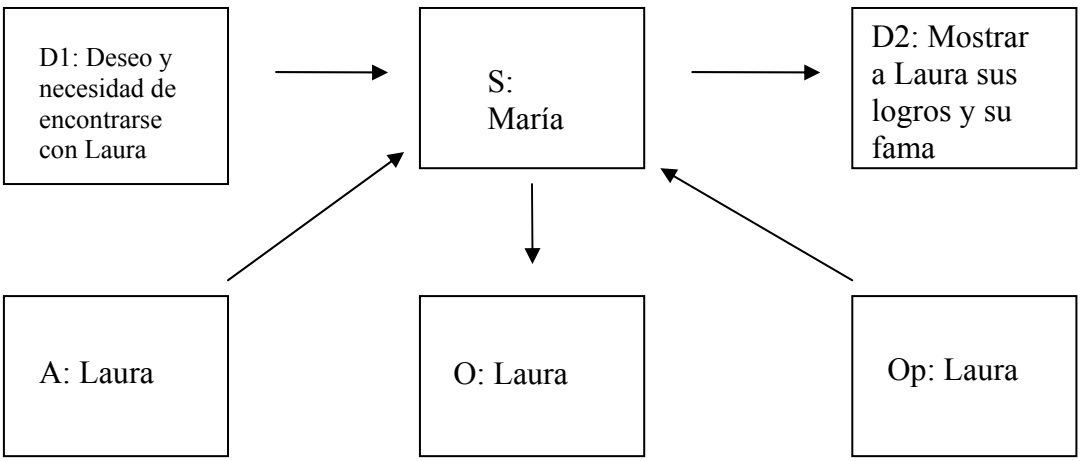
S6 María se queda sola.

- F1 Se acerca al pájaro.
- F2 Abre la jaula.
- F3 El pájaro vuela

2.8.5.3. Modelo actancial

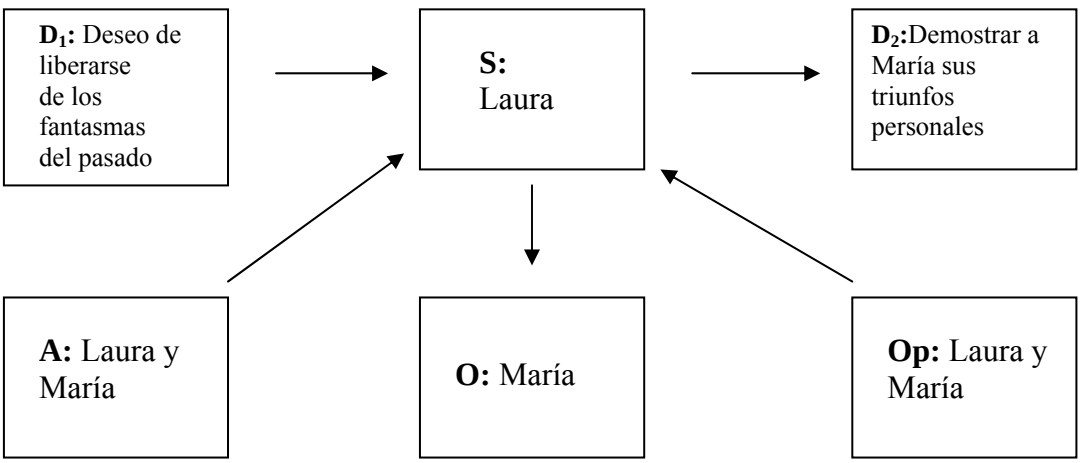
A. Modelo actancial de María

La fuerza que mueve a María a volver a ver a Laura es la necesidad que siente de saber de ella, con el fin de mostrarle sus logros y su fama. Quiere que su amiga sepa que aunque se fue ella se quedó con el hombre que no le pertenecía, con el único amor de su amiga, que a pasear de no ser de las dos la que tenía talento, ha sido la que ha triunfado. María no quiere amistad con Laura, no quiere amor corriente, quiere amor sexual, pasión real, sin fingirla como hace con Juan. María siempre ha deseado a Laura. Por eso provocó la ruptura con Juan, provocó que Laura le abandonara. Pero el resultado le salió mal a María porque Laura, en vez de consolarse con ella, se marchó. Así la venganza de María es tener todo lo que tenía Laura: Juan, fama, derrotarla profesionalmente, pero no puede olvidar el deseo que lleva incrustado en su vientre, encerrado en su jaula de lujo, sin poder salir ni cantar. De esta manera se explica la Venus y el entusiasmo que siente María cuando Laura adopta esa posición abrazándola para abrir la jaula.



B. Modelo actancial de Laura

En el caso de Laura, al verse ya en el estudio de María, llevada allí por un engaño, el impulso que la mueve a quedarse no es el mismo que el de su amiga. Toma la decisión de quedarse movida por el deseo de liberarse de las sombras del pasado y demostrar a María sus triunfos personales, que no son, como en María, la fama y el matrimonio, sino haber vivido libre y sin ataduras. Las dos tienen miedos ocultos, miedo al fracaso y a la pérdida del amor en el caso de María, no en el de Laura porque ella ya no puede fracasar en el terreno personal por haber abandonado y no tiene miedo a la pérdida del amor porque ya fue abandonada. Sus miedos son distintos, son más íntimos; tiene miedo de su propia destrucción y de no recuperar la felicidad perdida hace ocho años. Laura está obsesionada por Juan. Su principal objetivo es volver para mirar a la cara a ese fantasma, lo que le permitirá volver de nuevo a amar y por tanto, olvidar su soledad y ser feliz. Sabe que la ausencia y el tiempo no son suficientes para alejar esa intensa sombra, por eso ha vuelto. Laura quiere una relación maternal con María. Necesita que alguien le ayude a superar su crisis.



2.8.5.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

La presencia de María en dos escenas más que Laura no determinan su protagonismo en la obra. Los dos personajes, como ya he demostrado, son protagonistas de un conflicto interior que dura ocho años. La liberación al final del drama de las dos se debe a la recíproca ayuda que se entregan sin quererlo. El personaje de Juan, ausente en escena y presente en toda la pieza, suscita el desencadenamiento de todos los rencores que guardan los dos personajes en su interior durante tantos años. Al principio de la pieza y al final en el último juego que planea María se escucha la voz de Juan. Si cuando escuchamos su voz en el contestador, nada más empezar la obra, no sabemos quién es el personaje que habla, es concluyente cuando conecta el contestador automático y Laura reconoce su voz. Le nombran en nueve escenas y es el personaje que planea alrededor de ellas durante todo el drama.

	PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																				
PERSONAJE																					
AC/ESCENAS	I			II			III			IV						V			VI		TOTALES
ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
MARÍA	X	#	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	20
LAURA		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		18
TOTALES	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	38

2.8.5.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Las acotaciones complementarias del actor como el tono (paralingüística), la mímica y el gesto (cinésica) y el movimiento (proxémica) dicen mucho del comportamiento de María antes de la llegada de Laura: "*Trae flores en la mano que coloca en un jarrón. Enciende la televisión. Pone música. MARÍA ordena el estudio sin parecer percibir el ruido que la envuelve*". "*Entre nerviosa y contenta se acerca a la jaula y juega con el pájaro*". "*Coge una carpeta y saca varios lienzos que va colgando en la pared. Son todos dibujos o bocetos de una misma mujer. En algunos de estos vemos a María dibujada a su lado. Mientras los cuelga va enumerándolos con títulos*". "*Mira el reloj inquieta*". "*Pasea nerviosa*" (119). "*Se sienta frente al televisor. Inmediatamente se aparta y decide pintar. Está desasosegada y no se concentra. De pronto, como sacudida por una idea, apaga todos los aparatos y tapa la jaula con una tela negra*" (120). Laura cuando entra: "*mira el estudio y al ver sus retratos se queda petrificada. Después de un momento largo reacciona. Mira a su alrededor buscando a alguien asustada y casi involuntariamente, se dirige a la puerta de salida*" (120).

A partir de entonces los gestos y los movimientos e incluso el tono de voz serán muy parecidos en cada personaje a lo largo de toda la representación: María no será cruel hasta el final, siempre será más: "*suplicante*", "*derrotada*" (123), "*ansiosa*" (125), y abrazará a Laura "*con cierta angustia*" (135) y Laura tendrá siempre superioridad con María, sabe que era la mejor de las dos aunque sea la que haya fracasado: su actitud es casi siempre despectiva: "*Tirándole el papel que traía en la mano*" (121) "*Se ríe nerviosa*" (125) y beberá continuamente, acto que llevará a cambiar su estado de ánimo: "*Se sirve alcohol*", "*bebe*" (127) "*bebe*", "*ríe*" (128), "*se ríe*", "*bebe*", "*se desternilla de risa*", "*se echa a llorar*" (129), "*bebe*" (131).

Durante los juegos meta teatrales, María juega con Laura, pero en ese juego imaginario que representan imitar la realidad, María desearía que fuera cierto: "*Seca la cara a Laura. La peina. Saca un estuche de maquillaje y le da sombra en los ojos", "dándole coloretes", "le pinta los labios de rojo*" (132), "*poniéndole una sábana blanca por la cabeza a Laura*", "*se pone ella otra sábana*", "*gira y baila. Pone un disco. Suena un vals*", "*comienza a bailar con un hombre imaginario*", "*quita las sábanas*", "*se acerca lentamente hacia la boca de Laura*" (133). Sin embargo, para Laura es un juego: "*Laura se levanta y le sigue el juego. Las dos bailan con dos hombres imaginarios. En una vuelta se quedan frente a frente dan gracias a los padrinos y empiezan a bailar juntas*". "*Separándose*" de esa intención de María a besarla (133).

El juego en el que se pintan es muy ilustrativo: María "*se acerca y de un tirón le abre los botones*" y le "*tira el pincel*" (137) "*Pintando grandes franjas negras en el cuerpo de Laura*". "*La pinta con violencia*" "*Pintándola con furia*" (138) y al final "*se derrumba*" (139). Laura: "*Coge la pintura y le mancha las piernas*", "*va a por ella con pintura*", "*le da un pincel*", "*Laura tiñe sus manos de rojo y pinta sobre el vientre de María*", "*aprieta las manos contra el vientre de María*", "*más rápido en amarillo*", "*pintándole la cara*", "*frenéticamente*", Las dos: "*se pintan enloquecidamente, casi haciéndose daño*" y "*se pegan para acabar abrazándose desesperadamente. Sus colores se mezclan*" (138), Laura "*se separa*" y "*le escupe a la cara*" (139).

La última escena libera para siempre a María pues "*se acerca lentamente al pájaro. Abre la jaula. El pájaro vuela*" (145) y Laura demuestra que puede seguir adelante: "*Va a salir, pero se da la vuelta y señala el lienzo*" (145).

En las acotaciones que se refieren a la representación encontramos específica la que describe el decorado: "*Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes y*

esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob. En el centro una fuente – ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose en una sofisticada ducha. También hay una nevera y un televisor. En el centro una Venus de escayola con una jaula en el vientre. Dentro de la jaula un pájaro vivo. Es una calurosa tarde de agosto" (119), hay pocas referencias al sonido: "*La habitación queda en silencio. Sólo se oye el ruido del agua. Al cabo de unos instantes suena el timbre*" (120).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I			II			III			IV						V			VI		TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA			5		2	2		1	5		1		1			1	1	4	4		27
	GESTUAL-CINÉSICA	7	5	7	1	7	3	2	2	5	4	3	1	2	1	2	2	4	1			59
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	24	1	21	4	12	8	5	24	1	9	19		3	5	11	14	5	8	3	2	179
	ASPECTO EXTERIOR	1	1																			2
	DESCRIPCIONES	1	1																			2
	A QUIÉN SE HABLA																					
	ENTRADAS / SALIDAS	1	1															1		1		4
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	1																				1
	LUZ																1	1				2
	MÚSICA	1							1													2
	RUIDOS	5												1			1					7
	OTROS	1										1		1							1	4
TOTALES		42	9	33	5	21	13	7	28	11	13	24	1	8	6	13	19	12	13	8	3	289

2.8.6. *La isla amarilla*

2.8.6.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La obra en un acto único, no está estructurada en escenas, sólo los cambios de luz hacen posible que veamos una nueva acción y esas son las escenas que escribimos en minúscula. Las escenas en mayúscula y negrita, las que siempre la dramaturga escribe en sus obras y que esta vez omite, son las secuencias en el esquema de las secuencias sintáctico semiótico.

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Playa de la Isla del Oro. Anochecer)

Escena 1. Kuavi, jefe samoano, presenta a la tribu la posibilidad de que los papalagis puedan entrar en la isla (pp.31-32).

Escena 2. Kuavi junto a cuatro indígenas presentan las costumbres de los papalagis (pp.32-33).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 3. Kalita enseña cómo se visten en la civilización (pp.33-34).

Escena 4. Kuavi habla de los regalos, las cosas (p.36).

Escena 5. Kalita y Nazin sacan cosas de un baúl y explican para qué se utilizan. *Los papalagis se divierten con sus cosas* (pp.36-40).

Escena 6. Kuavi presenta las viviendas (p.40).

Escena 7. Nazin y Asur *representan* el encuentro de dos papalagis a *la entrada de una vivienda* (p.40).

Escena 8. Kuavi explica qué es *un ascensor* (p.41).

Escena 9. Nazin y Asur imitan el comportamiento de dos papalagis dentro de un ascensor (pp.41-42).

Escena 10. Kuavi cuenta cómo son las casas por dentro y lo aislados que se sienten (pp.42-43).

Escena 11. Representan un día en el campo (p.45).

Escena 12. Kuavi introduce los lugares de diversión (p.45).

Escena 13. Imitan el comportamiento de los papalagis en *un pub* (pp.45-46).

Escena 14. Kuavi habla del dinero (p.46-47).

Escena 15. Asur representa una escena con *una prostituta* (pp.47-50).

Escena 16. Kuavi y Nei describen el trabajo de los papalagis (pp.50-51).

Escena 17. Trabajar para los demás (pp.51-52).

Escena 18. Kuavi parodia *el sentimiento hacia el dinero*. El banco (pp.52-52).

Escena 19. La profesión de *banquero* (pp.53-54).

Escena 20. Nei y Kalita buscan *las diferencias físicas de los papalagis* (pp.54-56).

Escena 21. Kuavi describe la profesión amas de "choza", trabajo no remunerado (p.56).

Escena 22. Nei y Kalita *juegan en el bingo* (p.57).

Escena 23. Kuavi señala que la mujer tiene dos trabajos, uno en casa y no reconocido y otro, fuera (pp.57-58).

Escena 24. Siete viñetas que representan los derechos de la mujer (pp.58-60).

Escena 25. Kuavi presenta los salones de belleza (p-60).

Escena 26. Gritos en el salón de belleza (p.60).

Escena 27. Kuavi describe la depilación. **Incomprensión del cuidado del cuerpo y de las drogas** (p.61).

Escena 28. Dos jóvenes *se inyectan droga* (p.61).

Escena 29. Kuavi critica el mundo de las drogas. Presenta **la televisión** y los concursos (pp.62-64).

Escena 30. Kuavi nos lleva al **cine** y describe el **teatro**. Representan, Asur y Nei, escenas de amor exagerado (pp.64-69).

Escena 31. Kuavi explica cómo *se celebra el éxito con aplausos*, pero **el papalagi está solo** (pp.69-70).

Escena 32. Nazin representa la **desconfianza** hacia los demás en un parque (pp.70-72).

Escena 33. Kuavi muestra un periódico y las noticias que en él se recogen (pp.73-74).

Escena 34. Dos amigos comentan la página de **sucesos** (pp.74-75).

Escena 35. Kuavi cree que el papalagi *piensa para no ser estúpido* (p.75).

Escena 36. Un pensador *cavila sobre la vida y sobre sí mismo* (p.76).

Escena 37. Kuavi no comprende este hábito (p.76).

Escena 38. El papalagi de tanto pensar **no es capaz de disfrutar de lo que tiene** (p.77).

Escena 39. La investigación y el saber tienen desconcertado a Kuavi (pp.77-78).

Escena 40. Dos investigadores operan a una araña gigante (pp.78-79).

Escena 41. Kuawi nos presenta **las máquinas** (p.80).

Escena 42. Nei canta y Kuavi lo graba en el magnetófono. Enseñan un reloj como una **máquina del tiempo** (pp.81-82).

Escena 43. Se representan escenas de cómo pasa el tiempo y la queja de los papalagis si lo pierden (pp.82-85).

Escena 44. Kuavi reconoce la contradicción del papalagi al miedo a la muerte y la invención de las máquinas para matar (p.85).

Escena 45. Los personajes se convierten en seres vivos que van muriendo y sólo quedan las máquinas sin dueño (p.86).

[FINAL]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 46. Kuavi habla a la tribu para que valoren lo que han visto y juzguen si el papalagi puede entrar en su isla (p.87).

2.8.6.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 INTENTO DE COMPRENDER EL MUNDO

F1 Inicio:

S1 Kuavi y los indígenas hablan al pueblo.

F1 Kuavi explica qué quieren los papalagis.
F2 Se van a representar escenas de la vida cotidiana.
F3 Los cinco indígenas se preparan.

F2 Desarrollo:

S2 Contemplación del mundo de los papalagis.

F1 Crítica inocente al mundo occidental.
F2 Desarrollo de las escenas.
F3 Breve conclusión a su espectáculo.

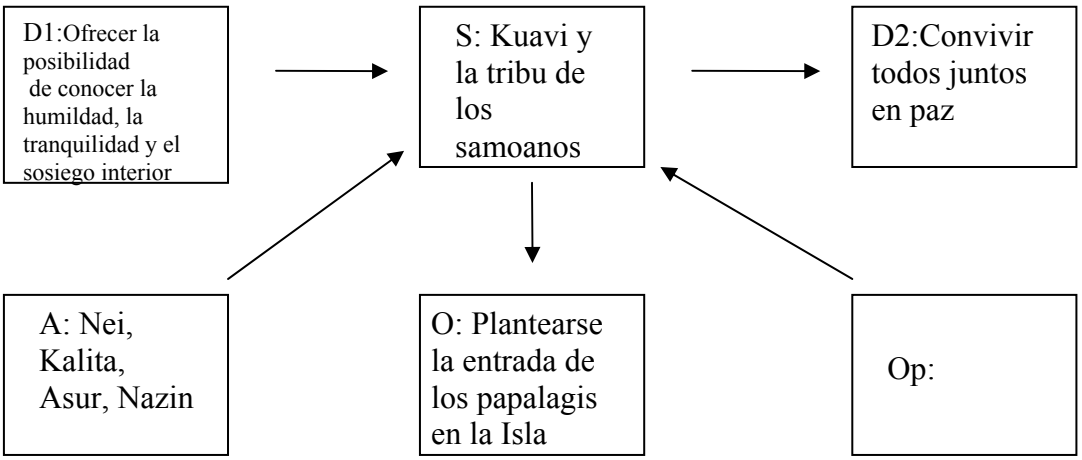
F3 Final

S3 El pueblo ha de meditar.

F1 Se ofrece la posibilidad de que decidan.
F2 Tienen la noche para pensar.
F3 Se despiden con bailes y alegría.

2.8.6.3. Modelo actancial

El impulso que lleva a Kuavi a plantearse la entrada en su isla a los papalagis no es un deseo individual como el poder, la codicia, las riquezas o el lujo, es simplemente ofrecer la posibilidad al hombre occidental de conocer la humildad, la tranquilidad y el sosiego interior; su único fin es que podamos vivir juntos en paz.



2.8.6.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

La dramaturga presenta cuarenta y siete Dramatis Personae y hace una aclaración en la que explica que todos los personajes se pueden representar con un mínimo de siete actores.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA

PERS	AC/ES	I		II																																										III	TOT
	ESC	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
KUAVI		X	X	X	X	X	X		X	O	X		X	X	X		X	X		X		X		X	X	X		X	X		X	X	X	X		X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	36
NEI			#	#		X					X	#		#			X	X			X		X		#		#				X											X	X	X		X		17
KALITA			#	#		X						#		#				#			X		X		#		#			#													X	X				13
ASUR			#			X		X		X		#		#		#		#					#		#		#				X			#										X	X				15
NAZIN			#			X		X		X		#		#				#					#		#		#						X											X	X				13
INDÍGENA 1																#			#				O						#	#			X		X		X		#		X			X				11
INDÍGENA 2																#			#										#	#			X		X				X		X			X				9
TOTALES		1	5	3	1	5	1	2	1	3	2	4	1	5	1	3	2	5	2	1	2	1	5	1	5	1	4	1	3	3	3	1	4	2	2	1	2	1	3	1	2	2	5	7	1	2	1	114

2.8.6.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

El personaje Kuavi, narrador de esta historia "*un gigantón de corazón amable y ojos sabios y penetrantes*" (31) (acotación literaria que no podrá ser representada), explica cómo el hombre occidental quiere entrar en el paraíso en el que la tribu samoana vive en paz. Las acotaciones que se refieren a la voz o al tono (paralingüística), a los gestos (cinésica) o al movimiento (proxémica) de los cuatro indígenas que acompañan al jefe en la representación de las breves escenas imitadoras de la vida de los papalagis, son siempre significativas pues no tienen muchos parlamentos: "*Ejecutan las acciones de forma exagerada*" (37), "*Se reparten la tortillita y se la comen en un instan*te" (39), "*Limpian y ordenan hasta que caen al suelo extenuados*"(40), "*se miran de forma extraña*" (41). Hay escenas completas en las que los indígenas solo emiten sonido y hacen movimientos, por ejemplo en la escena 13: "*En el pub. Semioscuridad, griterío, música a todo volumen. Los personajes miran hacia todos los lados con avidez. Beben, fuman, esnifan…, desaforadamente. De vez en cuando alguno ríe a carcajadas por nada, otro llora por nada. Algún puñetazo suelto* (…) *Los personajes siguen accionando inmutables. De pronto se para la música. Surge un grave desconcierto. Los personajes emiten sonidos como si probaran la voz. Se miran, no saben qué decirse, tensión, terror, dejan dinero sobre las mesas y salen huyendo*" (46) Al contrario que Kuavi que es el que porta el peso del diálogo.

La acotación que se refiere al decorado "*Playa de la Isla del Oro, también llamada Isla Amarilla, las gaviotas se despiden, las palmeras lucen con reflejos rojizos*" (31), es descrita nada más iniciarse la lectura de la obra. Sin embargo, los accesorios se irán introduciendo a medida que los indígenas hagan sus breves imitaciones: "*Comienza a sacar cosas del baúl: una televisión, una radio, una batidora, jarrones, relojes, cuadros, etc.*" (36) o "*pone en marcha un magnetófono*" "*le muestra un reloj*" (81) etc.

La iluminación es fundamental en esta obra pues cada vez que hay una imitación de la vida de los papalagis la luz ha de cambiar, lo que sirve para fragmentar la pieza en escenas. El sonido y la música quedan también marcados en las acotacións, al final de la obra "*la tribu se despide de Kuavi con sus canciones, sus bailes, su alegría*" (87). Se contraponen los dos mundos: el representado y el real. Mientras los papalagis se comportan de forma desorbitada e incoherente con la música muy alta (46), los indígenas son pacíficos en su vida y en sus bailes (87).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO/ESCENAS	I		II																				
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
	PARALINGÜÍSTICA	1				4	2		1				2		3		1	1		3				
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	GESTUAL-CINÉSICA			3		2			5	1	1		4	1	6		3	5	1	5		3		
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA		1	15		16			3		6		5	3	2			8		1		3		
	ASPECTO EXTERIOR		1								1				1									
	DESCRIPCIONES		1												1									
	A QUIÉN SE HABLA																							
	ENTRADAS / SALIDAS	1	1				2						1		1			1		2		1		
	DECORADO / ÚTILES	1	1			2					5						1	1				1		
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	LUZ	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	MÚSICA												2											
	RUIDOS	1							1				2									4		
	OTROS	1									1		1											
TOTALES		6	5	19	1	25	5	1	11	2	15	1	18	5	15	1	6	17	2	12	1	13	1	1

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO																							III	TOTALES
	ESCENA	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
	PARALINGÜÍSTICA	4		1				1		3	1		1					1		2	4	1	1		38
COMPLEMENTOS	GESTUAL-CINÉSICA	9					8	13		15								2	1	2	10		4		104
DEL ACTOR	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	35		4		3	12	7		16	1					2		7	1	1	4		2		158
	ASPECTO EXTERIOR																	1							4
	DESCRIPCIONES			4			2											1	1						10
	A QUIÉN SE HABLA							1		1														1	3
	ENTRADAS / SALIDAS						1	1		2						1					2			1	18
	DECORADO / ÚTILES			1			1			6								2	2						24
COMPLEMENTOS	LUZ	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	1		46
DE LA	MÚSICA							1												1			1	1	6
REPRESENTACIÓN	RUIDOS	1		1				1								1					1			1	14
	OTROS							1													4		5		13
TOTALES		50	1	12	1	4	25	28	1	44	3	1	2	1	1	5	1	15	6	7	27	2	14	4	438

2.8.7. *Esta noche en el parque*

2.8.7.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

Hemos dividido este breve texto en trece escenas y segmentado cada una de las acciones que realizan los protagonistas.

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Parque infantil. Al anochecer)

Escena 1. Parque infantil de juegos. Descripción del ambiente. Anochecer. (Otoño) (p.151).

Escena 2. Entra Yolanda. (Su aspecto externo). Espera la llegada de Fernando, juguetea entre los columpios. Se esconde (p.151).

Escena 3. Entra Fernando. (Aspecto externo) (p.151).

Escena 4. *Yolanda pone una navaja en la espalda de Fernando* (p.151).

Escena 5. Yolanda ríe. Fernando no le ve la gracia a la broma. Ella justifica el por qué lleva la navaja, la tiene para defenderse (pp. 151-152).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 6. Fernando está incómodo por la situación. *Ha aceptado acudir a la cita por la insistencia de ella pero quiere irse*. Ella recuerda que es en ese parque donde tuvieron su primera cita y donde hicieron el amor (p.152).

Escena 7. Fernando quiere saber cuál es el motivo de esta cita. (Se quiere ir). Ella habla de pagar por hacerle el amor (pp.152-153).

Escena 8. Él saca la cartera para pagar, molesto porque no entiende nada de lo que ella quiere. Ella rompe el dinero y exige "su orgasmo". *Él cree que está loca* (pp.153-154).

Escena 9. Ella le amenaza con la navaja, le ata las manos con la corbata y le exige "su orgasmo". *Le acusa de utilizarla, de ser como los demás hombres que ha conocido, de mentir para conseguir mantener un episodio erótico.* Él se disculpa y quiere darle lo que ella le está pidiendo, la besa (pp.154-156).

[DESENLACE]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 10. Él le muerde el labio y ella le clava la navaja (p.156).

Escena 11. Forcejean. Él le clava la navaja en el estómago (pp.156-157).

Escena 12. Fernando, aturdido, la sienta en el columpio. Huye del parque (p.157).

Escena 13. (Se va haciendo el oscuro) (p.157).

2.8.7.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE LA DIGNIDAD PERSONAL

F1 Inicio:
Cita de Yolanda a Fernando. → S1 Encuentro en el parque.

F1 Descripción del ambiente y de los personajes.
F2 Yolanda pone una navaja en la espalda a Fernando.
F3 La broma sólo le hace gracia a Yolanda. Fernando está incómodo por el encuentro.

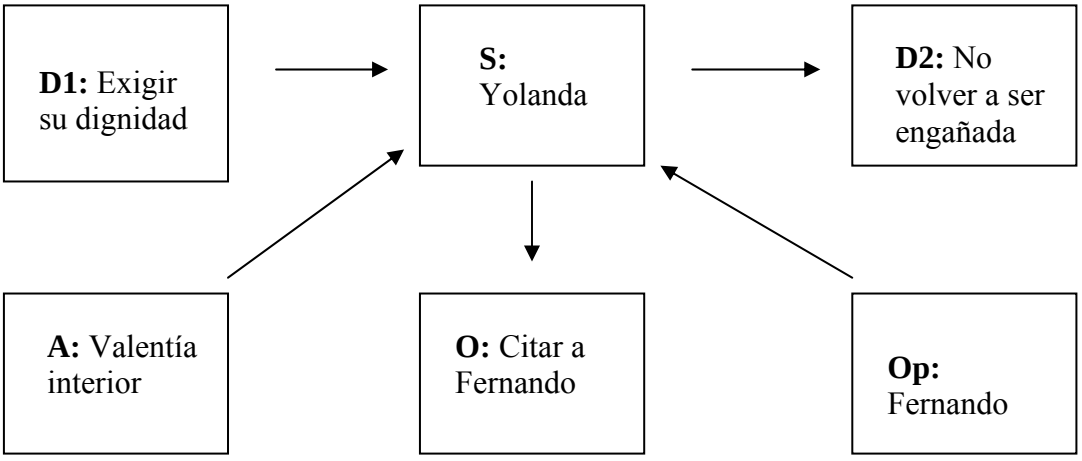
F2 Desarrollo:
Yolanda exige "su orgasmo". → S2 Enfrentamiento. Yolanda / Fernando.

F1 Yolanda exige un pago por hacerle el amor. Fernando no lo entiende.
F2 Ella le amenaza con la navaja. Le ata las manos. Le acusa de engañarla, de hacerle daño.
F3 Él la convence para besarla.

F3 Final
Cierre negativo: Yolanda muere. → S3 Lucha a muerte.

F1 Él la muerde y ella le clava la navaja.
F2 Forcejean. Él le clava mortalmente la navaja.
F3 Aturdido. La sienta en el columpio. Huye.

2.8.7.3. Modelo actancial



El impulso que mueve a Yolanda es el deseo de alcanzar su propia dignidad, como persona y como mujer y cita a Fernando, objeto del que espera comprensión, generosidad, respeto y no volver a ser engañada, no sólo por él, si no por todos los hombres que son como él. Su oponente, Fernando, lo es simplemente porque de él se exige algo que ignora. Él será el agredido y el agresor. Fernando es el antagonista y causante de la reacción de ella. Él es el que personifica a todos los hombres que han pasado por su vida y la han herido y él, es el culpable de la muerte de ésta. Señala Cornelia Weege que:

> "ante la indiferencia y el rechazo de Fernando, para quien la noche con Yolanda no ha sido más que una historia efímera, Yolanda se siente humillada y termina amenazando a Fernando con un cuchillo. Al manifestarle sus sentimientos heridos y 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. Luego, Fernando consigue calmarla usando dulces mentiras, le quita de repente el cuchillo y la hiere de muerte. Yolanda se convierte así en víctima de la violencia de Fernando en dos sentidos: por un lado es víctima de su violencia sentimental, y por otro lado es víctima de la violencia corporal que le causa la muerte" (2000:108).

2.8.7.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

En el cuadro siguiente se muestran los personajes que aparecen en escena. Yolanda, está presente, pero está muerta en las escenas 12 y 13, su presencia está marcada en el cuadro.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA														
PERSONAJE														
AC/ESCENAS	I				II					III				TOTALES
ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
YOLANDA		#	#	#	X	X	X	X	X	X	X	#	#	12
FERNANDO			#	#	X	X	X	X	X	X	X	#		10
TOTALES		1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	22

2.8.7.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Si seguimos las acotaciones de cada uno de los personajes, éstas nos dicen cuáles son sus actos y por qué los hacen, lo que permite que los conozcamos más.

El tono (paralingüística), en Yolanda al hablar a Fernando nada más encontrarle se manifiesta así: "*Se ríe*" por el nerviosismo que le provoca el encuentro (151) por eso sus gestos (cinésica) cuando estaba sola eran de buscar: "*a alguien con la mirada*" (151), "*Silba. Mira el reloj*" (151). Su voz es "*suave*" (152) al verle, pero su reacción cambia ante la actitud de él y su voz se convierte en "*violenta*" (154), llora "*furiosa*" (156) y "*grita*" (156). En Fernando al hablar a Yolanda nada más encontrarla se observan señales de estar: "*cortado*" (152) e "*incómodo*" (152) cuando estaba solo se encontraba: "*Inquieto*" (cinésica) (151). Cuando ella le exige su insólita petición, él se muestra "*sorprendido*" (152), "*harto*" (153). "*Se ríe*" (154) de ella, pero cuando saca la navaja él parece "*asustado*" (154) y finge ser "*amable*" (156).

Son determinantes las acotacións de la pelea final, en las que se mezcla paralingüística, cinésica y proxémica: "*De pronto, Yolanda grita y pincha a la vez. Fernando grita y se revuelca… Fernando, herido, pelea cuerpo a cuerpo. La navaja cae. Fernando la agarra. Ella le da un rodillazo. Él, en un grito, clava la navaja en pleno vientre de ella. Asustado agarra a Yolanda… Fernando, aturdido, le toma el pulso. Temblando mira hacia todos los lados. Se toca la herida. Coge a Yolanda en brazos. La sienta absurdamente en el columpio y la balancea…*" (157).

En las acotaciones que complementan la representación encontramos únicamente la que se refiere al decorado. "*Parque infantil de juegos. Hay algunos columpios oxidados. Un pequeño tobogán. Un laberinto con tubos descoloridos*" (151). Dos indicaciones a la iluminación, una al principio: "*Otoño. Anochecer*" (151), y la otra al final: "*se va haciendo el oscuro*" (157).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO /ESCENAS	I					II				III				TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA		1			1	3	1	2	3	2	2			15
	GESTUAL-CINÉSICA		2	1		2				1					6
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA		4	2	3		1	3	5	11	2	6	8		45
	ASPECTO EXTERIOR	1													1
	DESCRIPCIONES														
	A QUIÉN SE HABLA														
	ENTRADAS / SALIDAS														
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	1													1
	LUZ	1												1	2
	MÚSICA														
	RUIDOS														
	OTROS														
TOTALES		3	7	3	3	3	4	4	7	15	4	8	8	1	70

2.8.8. *La noche dividida*

2.8.8.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Apartamento de Sabina)

Escena 1. Sabina canta y bebe champán. Está pendiente del teléfono (p.161).

Escena 2. Interpreta una escena de una película mientras se sirve champán y bebe. Coge el teléfono, que no suena. Continuamente, espera ansiosa la llamada que no llega (pp.161-162).

Escena 3. *Suena el timbre de la calle*. Ella coge el teléfono (p.162).

Escena 4. Suena de nuevo el timbre de la calle. Sabina sale (p.162).

Escena 5. Entra con Adolfo. No le conoce de nada pero le trata como si fueran amigos. Le pide ayuda para la interpretación de su escena. Él intenta venderle una biblia (pp. 162-163).

Escena 6. *Sabina cree que llaman al teléfono y lo descuelga*. Le ofrece una copa y le cuenta que necesita beber para poder dejar a su novio que va a llamar como cada martes. Sale Sabina a buscar una copa para Adolfo (pp. 163-164).

Escena 7. Adolfo aprovecha para sacar todas las biblias y colocarlas para la venta (p.164).

Escena 8. Entra Sabina. Adolfo intenta exponerle el motivo de su visita y venderle una biblia, pero ella no le deja hablar, explica su relación con su novio. Adolfo la escucha y busca la menor oportunidad para intentar vender una biblia. Cada uno habla sin escuchar al otro. (p.165)

Escena 9. Coge el teléfono de nuevo. *Adolfo confiesa que si no vende una le despedirán*. Ella le dice que se dedicó a lo mismo antes y que tiene quince en casa (pp.166-167).

Escena 10. Sabina convence a Adolfo para que se quede con ella y a cambio le comprará una biblia (p.168)

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 11. Comienzan a beber para desinhibirse. Ella habla de lo que siente por Jean Luc, (hablan de los sentimientos que produce estar con la persona amada) (pp.169-170)

Escena 12. *Se oyen aullidos de gatos*. Tienen envidia de ellos, porque no conocen el compromiso, porque se buscan en los tejados y van a lo suyo (p.171).

Escena 13. Empiezan a jugar como si fueran gatos (metateatro) *Bailan, beben para descontrolar y no ser conscientes de la realidad*. Ella corta el juego al pensar en Jean Luc, para engañarle ha de beber más (pp. 171-172).

Escena 14. Adolfo trae más champán. Se acarician y se besan. *Adolfo prende una biblia* para purificar su alma (pp. 172-173).

Escena 15. *Sabina apaga el fuego* y *se tumban en la hamaca*. Se hablan muy bajito, en susurros. Están borrachos. Se duermen (pp.173-174).

[FINAL]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 16. Se oye el timbre de la puerta y al momento unas llaves. Jean Luc llama a Sabina. Llega a la terraza y los ve abrazados. Deja las llaves encima de la mesa y se va (p.174).

2.8.8.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

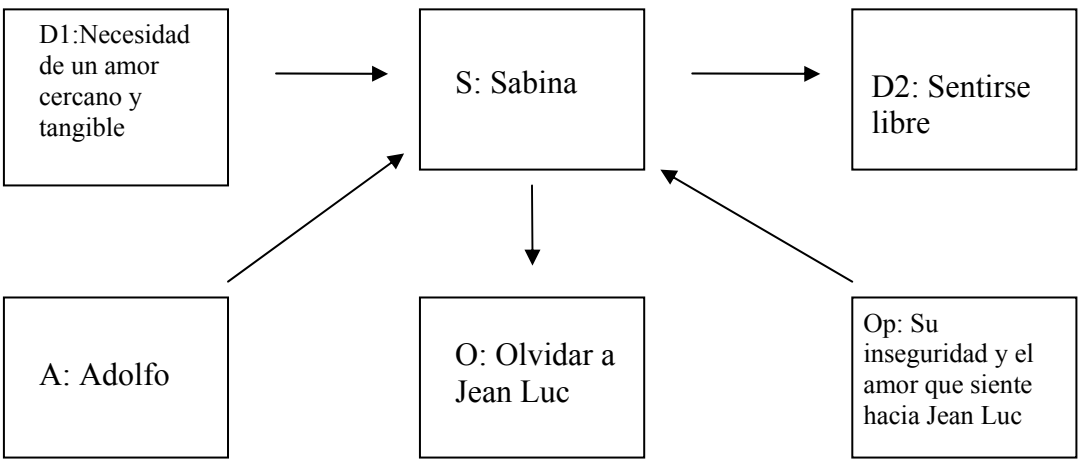
S0 NECESIDAD DE AMAR

F1 Inicio:
Sabina quiere dejar a Jean Luc → S1 Bebe champán para enfrentarse a la llamada telefónica
- F1 Bebe y descuelga el teléfono continuamente.
- F2 Aparece Adolfo.
- F3 Cada uno habla de sus asuntos sin escucharse.

F2 Desarrollo:
Sabina pide Adolfo que se quede con ella. → S2 Se descubren por el alcohol que han tomado.
- F1 Empiezan a jugar como los gatos del tejado.
- F2 Sabina necesita más alcohol para poder engañar a Jean Luc. Se besan y se acarician.
- F3 Van hasta la hamaca. Se quedan dormidos.

F3 Final: → S3 Jean Luc llega de sorpresa
- F1 Suena el timbre de la puerta, pero están tan borrachos que no lo oyen.
- F2 Jean Luc llega hasta la terraza y los ve abrazados y durmiendo en la hamaca. Se le congela la sonrisa.
- F3 Deja las llaves en la mesa y sale.

2.8.8.3. Modelo actancial



El impulso que mueve a Sabina a dejar a Jean Luc y así poder olvidarlo, es la necesidad de un amor cercano y tangible. Pero es una contradicción, porque ella verdaderamente ama a Jean Luc. No tiene paciencia y la llegada de Adolfo y por supuesto, el alcohol que ingiere, no hacen que sea ella la que tome la decisión, sino que es el propio Jean Luc el que deja las llaves sobre la mesa y se va.

2.8.8.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																	
PERSONAJE	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I									II						III	TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
SABINA		X	X	X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	#	14
ADOLFO					O	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	#	13
JEAN LUC																	X	1
TOTALES		1	1	1	1	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	2	3	37

Sólo Jean Luc es el personaje ausente; sobre él gira la trama y todo lo que sucede en escena es por su causa. Él es el eje en el que se centra los problemas y la vida de Sabina. No inserto el cuadro en el que refiero las escenas en las que se nombra o se hace una referencia indirecta a Jean Luc que son nueve.

2.8.8.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

En reiteradas ocasiones, Sabina manifiesta su impaciencia para recibir la llamada de Jean Luc: "*Vuelve la cabeza bruscamente hacia el teléfono y lo coge*", "*cuelga y toma otro trago*" (162), "*sobresaltada, se levanta del suelo y coge el teléfono*", "*Sabina cuelga y sale a abrir tambaleándose*" (162), "*Repentinamente*", "*descuelga*", "*cuelga, siempre decepcionada*" (164), "*coge el teléfono*", "*cuelga*" (165), "*golpeando el teléfono*" (170). Éstas son las referencias a la trama que se desarrolla durante la

primera parte de la pieza dramática, pero "*de pronto corre hacia el teléfono, pero no lo descuelga*" (171), se inicia el juego metateatral (paralingüística, cinésica y proxémica) al que ya hemos hecho referencia en el Capítulo 1, el alcohol propicia la situación: "*Se van animando y bailan desenfrenadamente. Es un baile de guerra lleno de erotismo*", "*sin dejar de bailar, se llena la copa*", "*la persigue a gatas por el suelo*", "*ronronea*", "*la agarra*", "*a gatas*" (171), "*la besa*", "*comienza a desabrocharle la camisa*", "*sale y trae la otra botella. Llena las copas y ambos se la beben de un trago*", "*la acaricia*", "*la mira*", (172), "*bebe de la botella*", "*la busca*", "*la recoge y la abraza*", "*con dificultad llegan hasta la hamaca y se tumban*", "*la acaricia*" (173), "*con voz débil*", "*no contesta. Su respiración es profunda*", "*se queda dormido*". (174)

Respecto a las referencias que se hacen para la puesta en escena son suficientes dada la brevedad de la obra y en un solo acto: para el decorado, se especifica: "*Terraza de un piso ático de Madrid. Se ven las ventanas de algunos edificios más altos, antenas de televisión, ropa tendida, etc. La terraza está llena de plantas. En el centro, una mesa con sillas de tijera y un árbol pruno con grandes hojas rojas. Una hamaca. Apoyado contra la pared un espejo*". Para la iluminación y ambiente se aclara: "*Anochecer. Mes de septiembre*" (161).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I										II					III	TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	1	4			2			1	7	3	2	2	4	1	5		32
	GESTUAL-CINÉSICA		2	1		3	2		1	4		3	3	1	1	1	2	24
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	7	16	3	2	4	6	2	5	10	3	8	4	14	14	11	3	112
	ASPECTO EXTERIOR	1				1												2
	DESCRIPCIONES	1				1												2
	A QUIÉN SE HABLA																	
	ENTRADAS / SALIDAS	3			1	1									3	1	2	11
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	1																1
	LUZ	1											1				1	3
	MÚSICA													1				1
	RUIDOS	1		1	2								1			1	5	11
	OTROS													1				1
TOTALES		16	22	5	5	12	8	2	7	21	6	13	11	21	19	19	13	200

2.8.9. *Solos esta noche*

2.8.9.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Estación del metro)

Escena 1. Es tarde. Carmen está inquieta. *No hay nadie* (p.177).

Escena 2. Entra Jose. Carmen se pone nerviosa, le tiene miedo, está asustada. Están solos (p.177).

Escena 3. Él la llama. Piensa que la va a atracar, antes de que él hable ella se lo da todo. Él solo quiere saber si lleva mucho esperando. Intenta ser amable, le pregunta cosas, ella no contesta o al estar tan asustada no sabe qué decir. Carmen desea que llegue pronto el tren. Se va (pp.177- 181).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 4. Carmen regresa corriendo. No hay nadie. Han cerrado el metro. Están atrapados. Él va a ver si encuentra a alguien. *Intenta calmarla* (pp.181-182).

Escena 5. Regresa Jose. *No hay nadie. Actúa de modo protector*. Decide ir a la estación siguiente. Si no hay nadie, regresará para que ella no se quede sola. Carmen le da su teléfono por si no vuelven a verse. (Jose lleva su linterna) (pp.182-185).

[DESENLACE]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 6. Se apagan las luces. Jose abraza a Carmen que está muy asustada, poco a poco se le va pasando el miedo en los brazos de él hasta que apagan la linterna (pp.185-187).

2.8.9.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

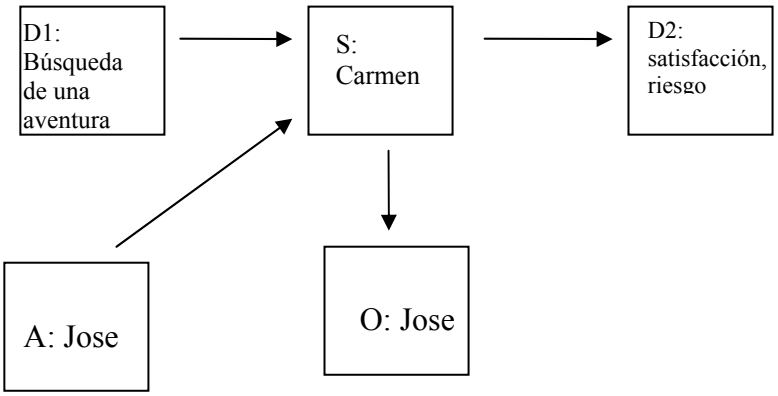
S0 DESEO DE AVENTURA

F1 Inicio:
Carmen y Jose se quedan solos encerrados en el metro ↔ S1 Encuentro en el metro
- F1 Carmen está asustada.
- F2 La llegada de Jose la asusta más.
- F3 Él intenta ser amable. Se presenta. Le da conversación. Ella le ignora. Por miedo.

F2 Desarrollo:
Se dan cuenta de que no hay más trenes. → S2 Conocimiento.
- F1 Carmen decide marcharse. Vuelve histérica. Han cerrado.
- F2 Jose va a buscar ayuda.
- F3 Decide ir a la siguiente estación andando.

F3 Final
Encuentro amoroso → S3 Acercamiento.
- F1 Se apagan las luces.
- F2 Carmen se abraza a Jose.
- F3 Apagan la linterna para tener más intimidad.

2.8.9.3. Modelo actancial



El impulso que lleva a Carmen a buscar una aventura con Jose, sin haberlo planeado, es la satisfacción que produce el riesgo y el engaño. Su ayudante es Jose, que es encantador y bueno y no tiene oponente pues si en algún momento, le han asaltado dudas, no han sido lo suficientemente fuertes para que no busque el encuentro con Jose.

2.8.9.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

PERSONAJE	ESCENAS	I		II		III		
	ACTO ÚNICO	I						TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	
CARMEN		X	X	X	X	X	X	6
JOSE			X	X	X	X	X	5
TOTALES		1	2	2	2	2	2	11

Al terminar la tercera escena, Carmen sale de la estación para salir a la calle y coger un taxi, mientras Jose espera la legada del metro. Rápidamente entra histérica y cuenta que no hay nadie y que las puertas están cerradas. Jose sale de escena y va en busca de alguien que pueda informarles de lo que está sucediendo, pero también tarda poco y trae la misma respuesta que Carmen. Se hace una referencia a otras personas pero no son importantes para el desarrollo de acción dramática, sólo aportan información sobre la vida de los dos personajes.

2.8.9.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Las acotaciones que se refieren al tono, la mímica y el gesto y el movimiento al iniciarse la obra muestran al personaje femenino, Carmen, asustada ante el encuentro con un desconocido tan tarde y solos en una estación de metro: "*Al verlo, disimula un sobresalto*" y "*pasea nerviosa por el andén*", mientras Jose "*se sienta en otro banco y enciende un cigarro*", "*mira a Carmen*", "*después de un momento el joven comienza a acercarse a la mujer*" y "*La llama con un Eh, oye*" hasta que "*llega hasta ella*". Carmen "*asustada, se agarra el bolso y se dirige hacia la salida*". "*Se para en seco*" y "*muy*

asustada. Hablando muy deprisa", "*le da el bolso*". Éste es el encuentro que termina cuando ella se siente protegida de cualquier miedo que en un principio tenía: "*Ruborizada*", "*saca una tarjeta de su bolso*", que le entrega a Jose por si no vuelven a verse, pero: "*en el momento que Jose salta se apagan las luces del andén*"ella se agarra a él hasta que Jose "*abrazándola*" y "*rodeándola con fuerza*", "*apaga la linterna*" y "*se oyen besos y susurros*" (187).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I		II			III	TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA			8	4	3	4	19
	GESTUAL-CINÉSICA	1	4	10	10	11	2	38
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	2	10	17	14	15	14	72
	ASPECTO EXTERIOR	1		1				2
	DESCRIPCIONES	1	1					2
	A QUIÉN SE HABLA							
	ENTRADAS / SALIDAS	1	1	1	2	1		6
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	1						1
	LUZ						3	3
	MÚSICA							
	RUIDOS							
	OTROS				1			1
TOTALES		7	16	37	31	30	23	144

2.8.10. *De la noche al alba*

2.8.10.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Calle solitaria. Todavía es de noche)

Escena 1. Mauro quiere hablar con Vanesa. *Como muchas noches él la espera en la puerta*. Ella intenta buscar un taxi, acaba de terminar de trabajar en el club. (A ella le resulta muy pesado) (pp.193-195).

Escena 2. *Ella le concede diez minutos para hablar*. Él le cuenta cosas de su vida, a ella le irritan las confianzas que él se está tomando, quiere saber cosas de ella y eso no le gusta (pp.195-198).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 3. Ella le dice su nombre. *Al conocerlo Mauro se impresiona pues se llama igual que su madre.* Hablan de la infancia, de lo que ganan, de la pistola de Mauro y de lo que hace ella en el club. La confidencialidad se rompe al confesarle Mauro su verdadero enamoramiento. Mauro se va ofendido por como le habla y por el desprecio de ella (pp.199-205).

TERCERA ESCENA (Secuencia 3) (A punto de amanecer)

Escena 4. Aparece un yonki que quiere quitarle el dinero a Vanesa. Ella grita el nombre de Mauro (p.205).

Escena 5. (Secuencia 4) Él aparece, pelea con el yonki, le quita la navaja y huye (pp.205-206).

CUARTA ESCENA (Secuencia 5) (Ya ha amanecido)

Escena 6. Vanesa cura la herida que ha recibido Mauro, está impresionada porque no ha utilizado la pistola. Mauro se comporta fríamente (pp.206-207)

Escena 7. Mauro besa a Vanesa. Ella le enseña la foto de su madre y vuelven a entregarse la confianza y la intimidad de antes, pero se vuelve a romper al ver Vanesa que llega Ramón (pp.207-208)

Escena 8. Mauro quiere alejar a Vanesa de Ramón. Ella le suplica que se vaya, que la deje, es su vida (p.208)

[DESENLACE]

QUINTA ESCENA (Secuencia 6)

Escena 9. Entra Ramón. Vanesa justifica estar con Mauro en la calle, porque le debía dinero. Mauro se despide (p.209)

Escena 10. Ramón quiere más explicaciones, Vanesa inventa y dice medias verdades y medio mentiras. Intenta besarle pero él se aparta. Sale en busca de un taxi (pp.208-209)

Escena 11. Vanesa sola, recuerda el beso de Mauro. Se oye la voz de Ramón que la llama (pp.209-210)

2.8.10.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE UNA VIDA MEJOR

F1 Inicio:
Mauro quiere conocer a Vanesa → S1 Mauro espera a Vanesa a la salida del club.
F1 Mauro quiere conocerla pero fuera del club
F2 La convence para hablar un rato.
F3 Cuando él quiere saber más cosas, ella lo rompe.

F2 Desarrollo:
S2 Ella consiente en hablar con él.
F1 Ella accede de nuevo a hablar.
F2 Confiesa su nombre verdadero.
F3 Se rompe de nuevo al confesar Mauro su enamoramiento.

S3 Entra un yonki.
F1 Quiere el dinero de Vanesa.
F2 La amenaza con una navaja.
F3 Ella grita el nombre de Mauro.

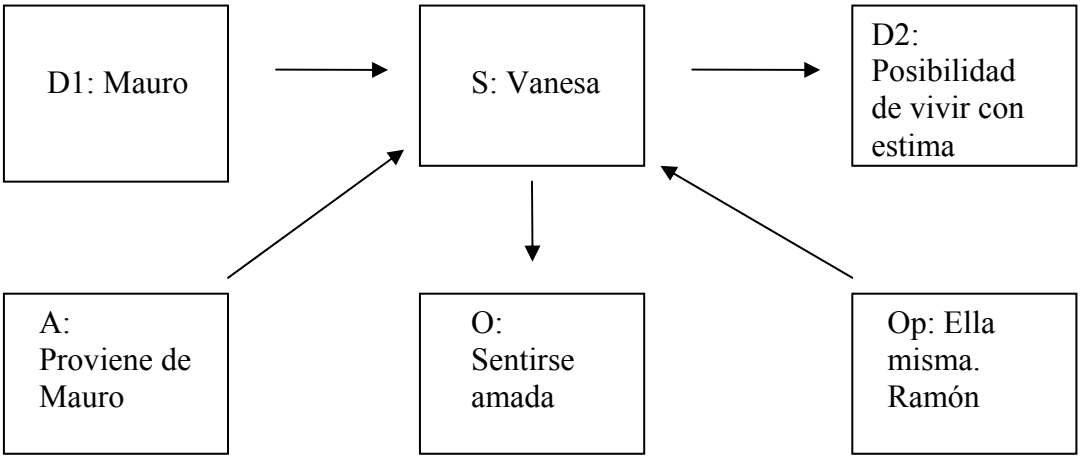
S4 Mauro ayuda a Vanesa.
F1 Se enfrenta al yonki.
F2 Se pelean.
F3 El yonki huye.

S5 El beso de Mauro
F1 Vanesa cura la herida de Mauro.
F2 Mauro la besa.
F3 Quiere alejarla de Ramón.

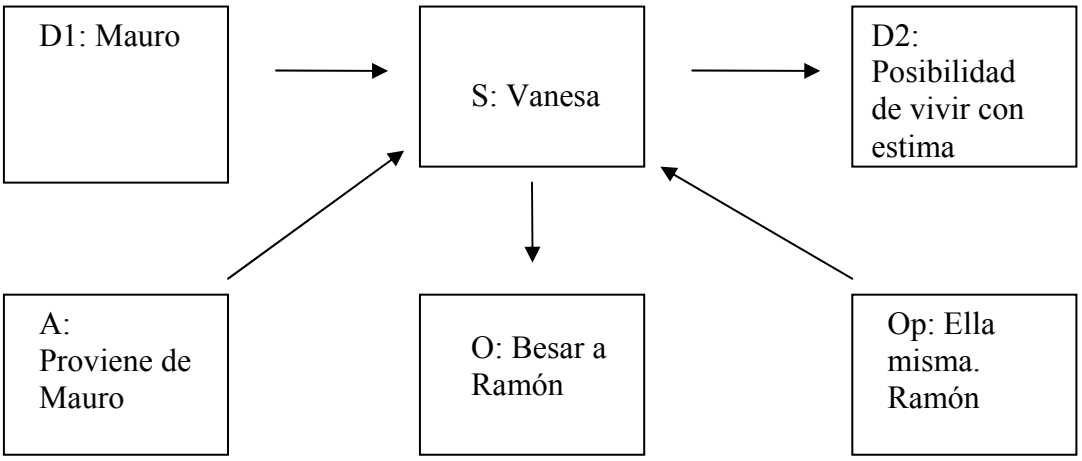
F3 Final:
S6 Vanesa se justifica ante Ramón.
F1 Llega Ramón.
F2 Vanesa intenta besarle.
F3 Recuerda el beso de Mauro.

2.8.10.3. Modelo actancial

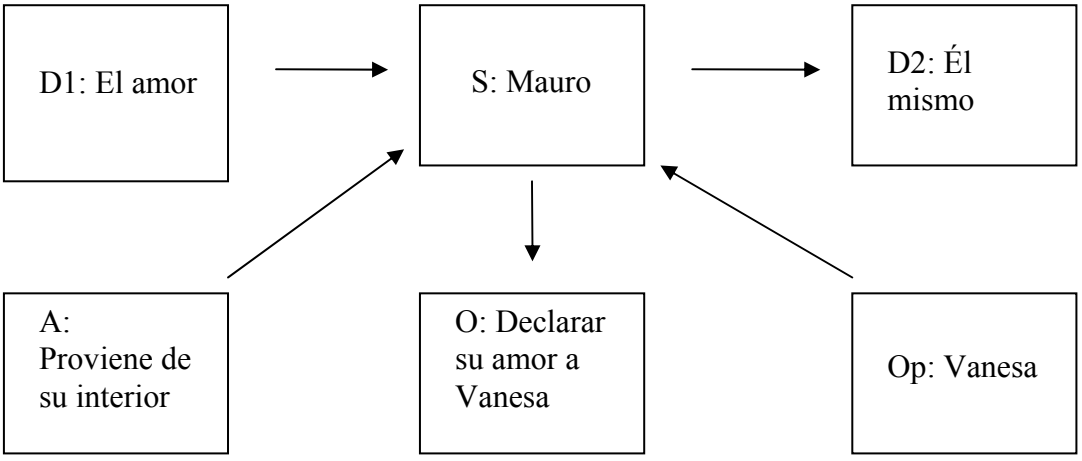
Vanesa es la protagonista de esta pieza, puesto que es en ella en la que se produce un cambio interior. Mauro está enamorado de ella, él se lo dice con la seguridad de que ella le va a rechazar. Sin embrago, ella en el beso sincero y franco que él le da, descubre otra posibilidad de amar y Mauro es el que le produce esa sensación y ese sentimiento.



Así, al finalizar el drama, Mauro es el destinador, él es el impulso que mueve a Vanesa a realizar el acto de besar a Ramón y con ello plantearse la posibilidad de vivir siendo querida como persona y no deseada carnalmente. La única ayuda que tiene proviene de Mauro, que abre la posibilidad de mirar la vida con otros ojos; la dificultad con la que se encuentra es Ramón, el proxeneta, que apartará los labios cuando ella intente besarle. “Al final de la obra, Vanesa, que ama a Ramón a pesar de tenerle un miedo de muerte debido a su brutalidad, persuade a Mauro para que, por amor a ella, se vaya y le deje sola con Ramón”. (Cornelia Weege, 2000:110)



El impulso que mueve a Mauro a declararse a Vanesa es la ingenuidad y la valentía que produce el amor. La ayuda interior proviene de él mismo y su única oponente es Vanesa que no puede aceptar, porque no puede creer que un hombre se enamore de una prostituta.



2.8.10.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA													
PERSONAJE	ACTO ÚNICO												
	ESCENAS	I		II	III		IV			V			TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
VANESA		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	11
MAURO		X	X	X		X	X	X	X	X			8
YONKI					X	X							2
RAMÓN										X	X	O	3
TOTALES		2	2	2	2	3	2	2	2	3	2	2	24

Ramón es el personaje ausente que más peso tiene en la obra. Vanesa le teme, es el hombre con el que vive y a pesar de lo que dice Mauro: "*Ese tipo no te quiere*" (208), es la vida de Vanesa y es ella la que ha de elegir: *"Es mi vida y yo le quiero, ¿te enteras?*" (107).

2.8.10.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

"*Todavía es de noche*" (193) al iniciarse la obra y al encontrarse los dos personajes en escena, Vanesa "*sale del club nocturno donde trabaja. Mira la calle*", "*camina hacia el borde de la acera en busca de un taxi*" hasta que se encuentra con Mauro que "*sale a su encuentro en la calle solitaria*" (193), ella "*se asusta hasta que le reconoce*". Su tono al hablarle es "*con resignación*", "*harta*" (195), "*cortante*" (197) hasta que él "*la coge con violencia y la besa en la boca*", ella "*intenta defenderse hasta que se entrega*" y

"*se queda callada, aturdida*" (207) "Cuando ve a Ramón, su actitud cambia de pronto: se encuentra "*muy alterada*" y "*muy asustada*" y "*le suplica con los ojos*" a Mauro que se vaya.

Después del beso que ha recibido de Mauro "*se acerca a él* (Ramón) *e intenta darle un beso en la boca*", éste "*se retira y la muerde el cuello*" pero ella "*le coge la cara y vuelve a intentarlo*" al desdén de él, ella "*con mucha tristeza*" se resigna y "*se queda quieta, triste, mirando hacia el lugar por donde se fue Mauro. Se toca los labios*" (209).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I		II	III		IV			V			TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
	PARALINGÜÍSTICA	3	4	7	2		1	3			3		23
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	GESTUAL-CINÉSICA	2	10	27	3	1	8	2	1	5	6	5	70
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	14	13	20	6	7	10	8	2	2	14	2	98
	ASPECTO EXTERIOR	1								1			2
	DESCRIPCIONES	1	1		1					1	1		5
	A QUIÉN SE HABLA									3			3
	ENTRADAS / SALIDAS			1	1	2			1	1	1		7
	DECORADO / ÚTILES	1											1
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	LUZ	1										1	2
	MÚSICA												
	RUIDOS												
	OTROS												
TOTALES		23	28	55	13	10	19	13	4	13	25	8	211

2.8.11. *La noche que ilumina*

2.8.11.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (En un parque a las tres de la mañana)

Escena 1. Las quejas de Rosi por la paliza que le ha dado su marido. Se ha ido de casa. Toma pastillas para los nervios (pp.213-214).

Escena 2. Llega Fran a ayudar a Rosi. Ella le ha llamado porque no sabía qué hacer. Ella no quiere denunciarlo. (Tiene miedo). *Fran no puede ayudarla porque ella no quiere, se va* (pp.214-220).

[DESARROLLO]

ESCENA SEGUNDA (Secuencia 2)

Escena 3. *Vuelve temeroso de que Rosi haga una locura*. Se toman una pastilla para relajarse. La pastilla que toman, sin saberlo, es éxtasis. Se desinhiben, cantan y se confiesan secretos. *A Fran le ha dejado su novia y se ha ido con otro* (pp.220-228).

Escena 4. *Llama Laura*. Rosi reflexiona sobre su vida. Se cuentan como en un juego sus intimidades, se ríen. Se besan y acarician (pp.228-230).

[DESENLACE]

ESCENA TERCERA (Secuencia 3)

Escena 5. *Entra Ángel, un mendigo*. Fran prepara la cama en el césped y se acuestan. Ya se les ha pasado el efecto de la pastilla (pp.230-232).

Escena 6. Antes de dormir, Rosi confiesa que desde mañana va a ser libre, que no va a dejar que la pegue más, que ha encontrado fuerza necesaria para enfrentarse a la vida y a Paco. *Duermen abrazados*. Ángel se mete en la cama con ellos (pp.230-233).

2.8.11.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 DESEO DE LIBERTAD

F1 Inicio:
Rosi llama a Fran. Su marido la ha vuelto a pegar

S1 Encuentro en el parque
F1 Rosi está asustada.
F2 La llegada de Fran la tranquiliza.
F3 Ela no va a denunciar a Paco, tiene miedo.

F2 Desarrollo:
Toman una pastilla para los nervios. Es éxtasis

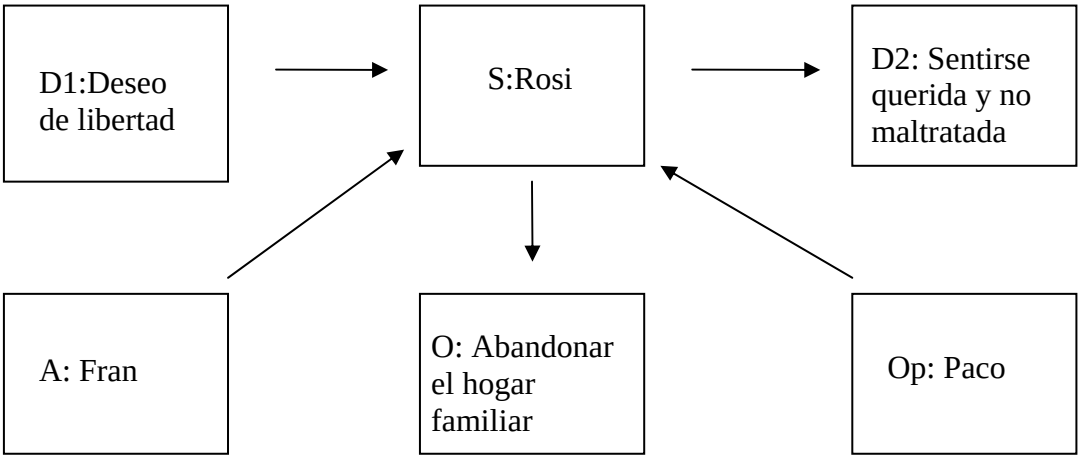
S2 Conocimiento y acercamiento.
F1 Se desinhiben.
F2 Fran habla de su vida, ha sido abandonado por su novia.
F3 Se cuentan sus secretos, se besan y se acarician.

F3 Final

S3 Descubrimiento de Rosi.
F1 Improvisan una cama en el parque.
F2 Rosi da la mano a Fran para dormir abrazados.
F3 Rosi descubre que hay otra vida y que es capaz de enfrentarse a la realidad.

2.8.11.3. Modelo actancial

Rosi, abandona el hogar familiar una noche que ya no puede aguantar más que su marido la maltrate; lo hace movida por un impulso de libertad para sentirse una mujer querida y libre. La ayuda proviene de Fran y la oposición de su marido Paco.



2.8.11.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA								
PERSONAJE	ACTO ÚNICO ESCENA							
		I		II		III		TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	
ROSI		X	X	X	X	X	X	6
FRAN			X	X	X	X	X	5
ÁNGEL						X	X	2
TOTALES		1	2	2	2	3	3	13

Los personajes ausentes del drama son Paco, el marido de Rosi y Laura, la novia de Fran. Paco es el motor de este drama y aparece como personaje ausente en cuatro de las seis escenas; es importante para el desarrollo de la acción puesto que él origina el conflicto. Él es el maltratador, causante de la huida de Rosi. Laura (228) cuelga el teléfono a Fran, es la novia infiel, por eso no importa que Fran se encuentre esa noche con Rosi. Él también acaba de romper con su historia.

2.8.11.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Las acotacións en las que encontramos a Rosi al entrar en escena o hablando con Fran son gráficas pues dibujan a una mujer triste por las circunstancias que le han tocado en suerte: "*vemos entrar a una mujer arrastrando un carrito de la compra. En la otra mano lleva una vieja maleta. Rosi, que así se llama, deambula perdida por el pequeño espacio sin soltar la carga. Al cabo, se acerca a uno de los*

bancos, apoya la maleta en el suelo y se deja caer exhausta sobre él. Comienza a llorar" (213), "*se levanta la falda y le muestra un gran hematoma en el muslo*" (218). Fran "*entra agitado*" (214) e "*intentando tranquilizarla*" (215). Cuando ella confiesa su temor a la denuncia él se acerca a ella "*nervioso*", "*levantando la voz*" (218) y "*perdiendo los nervios*" (219).

Las pastillas que se toman para aliviar el dolor de cabeza son, por una confusión, éxtasis: "*A partir de este momento el tono de ambos se irá ralentizando. También harán gestos raros y sin sentido* (222) "*Como pajaritos piando lloran los dos sobre el banco*" hasta "*riéndose de pronto*" (223) "*canta muy animada la canción de Francisco Alegre*" (225) y "*lanzada le canta el Paco de mi Paco*", mientras Fran "*mueve* (los brazos) *como si bailara flamenco*" (225) y "*canta con sentimiento La rosa de Mecano*". Se acarician y besan hasta que de pronto "*aparece un colgadito. Una especie de mendigo joven y pacífico*" (230) que "*se acerca al banco*" y al final, "*se tumba al lado de Fran y Rosi. Al instante, aprovecha también la primorosa colcha y se tapa*" (233).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I		II		III		TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	6	10	25	2	3		46
	GESTUAL-CINÉSICA	11	22	25	5	7	5	75
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	21	15	34	24	15	5	114
	ASPECTO EXTERIOR		1					1
	DESCRIPCIONES		1					1
	A QUIÉN SE HABLA				1	5		6
	ENTRADAS / SALIDAS	1	2	1		1		5
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	3						3
	LUZ	1					1	2
	MÚSICA						1	1
	RUIDOS	1	2	2	1			6
	OTROS			1	2	2	1	6
TOTALES		44	53	88	35	33	13	266

2.8.12. *Los ojos de la noche*

2.8.12.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Habitación de un hotel con estrellas)

Escena 1. Entran el Hombre (H) y la Mujer (M) en la habitación. Ella se arrepiente de haberlo traído. Ha contratado sus servicios para que la escuche y no hable, pero ahora quiere saber quién es.

Escena 2. Ella confiesa sentirse sola, no amar a su marido, *pero le satisface el dinero y el triunfo.* Ella se describe.

Escena 3. *La M paga al H por los servicios prestados pero él no quiere irse*.

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 4. Él quiere seducirla.

Escena 5. Juego de seducción pero a ella no le interesa hacer el amor. Él no ha entendido que ella desea hablar.

Escena 6. *M indaga sobre la vida H*. Él es ciego y ella miope.

Escena 7. Juegan, ella cierra los ojos y finge ser ciega. *Él quiere descubrirla, analizarla,* saber por qué finge, por qué lleva una coraza, saber quién la ha hecho daño. Ella se ríe de él. *H agarra a M hasta hacerla daño*.

Escena 8. Ella juega con él. Le quita el bastón y se va cambiando de lugar para descentrarle.

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 9. *Suena el móvil* de M. H lo coge, ella se enfada. *Él lo rompe*.

Escena 10. H quiere que M se quite las lentillas y ambos ciegos poder jugar sin ventajas, de igual a igual. Ella accede. Oyen a través de las paredes, en la calle, desarrollan los sentidos. *Llegan a la terraza, ella siente miedo*.

Escena 11. *Él recuerda su infancia*. Terminan el juego.

Escena 12. *M sirve dos copas de ron. Ella va a ponerse las lentillas*.

Escena 13. Él mientras tanto abre la cama.

Escena 14. Ella le mira, le deja el dinero encima de la mesa. Él quiere besarla, le gusta la violencia sexual, ella quiere ternura no sexo.

Escena 15. Ella sirve una copa. Se dicen sus nombres: Ángel y Lucía. Él coge el dinero y lo lanza desde la terraza.

Escena 16. *Ella recuerda su infancia*.

Escena 17. Bailan, juegan a seducirse pero de repente él se siente mal. Ella le ha echado las pastillas para dormir en el vaso. Se queda dormido. Ella coge su vaso, la dosis que tiene es mortal pero no se atreve.

[FINAL]

CUARTA ESCENA (Secuencia 4)

Escena 18. Cuando él empieza a dormirse, ella le desea. De repente reacciona, espera a que él despierte.

Escena 19. *Sale a la terraza y marca el teléfono de su marido, se despide de él y justifica su abandono*.

Escena 20. H no está en a cama, la amenaza con el bastón. Ella le abraza.

Escena 21. Él insiste de nuevo en hacer el amor, ella quiere que sea otra noche, no esa. En esta se ha descubierto a sí misma. Ella se despide.

Escena 22. Pero no sale y se queda a pasar la noche con él.

2.8.12.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 DESEO DE ENCONTRARSE A SÍ MISMA

F1 Inicio:
M lleva a H a una habitación

S1 M espera algo de H.
- F1 Quiere ser escuchada.
- F2 No ama a su marido.
- F3 Cuando él quiere saber más cosas, ella lo rompe.

F2 Desarrollo:
H no se conforma con hablar, quiere sexo

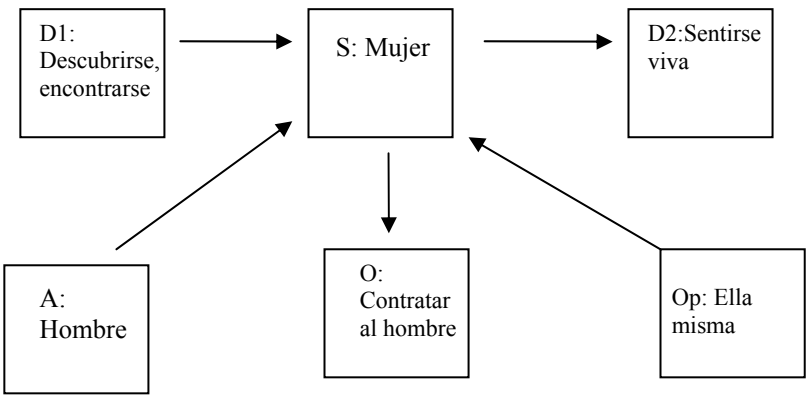
S2 H quiere sexo. Juegan
- F1 M indaga sobre la vida de H.
- F2 Ella finge ser ciega.
- F3 M le descentra, juega con él.

S3 Juego definitivo
- F1 Ella se quita las lentillas.
- F2 Recuerdan su infancia.
- F3 Ella le droga para poder morir acompañada.

F3 Final:
La sinceridad les salva

S4 Él la desea
- F1 H quiere hacer el amor con M.
- F2 Ella se despide.
- F3 M se queda con él a pasar la noche.

2.8.12.3. Modelo actancial



El impulso que lleva a la mujer a contratar los servicios de un hombre ciego, radica en poder hablar con alguien al que ella cree indefenso por su discapacidad. A medida que transcurra la obra, ella se dará cuenta de que la única oposición que tiene para sentirse viva es ella misma. Él no será la ayuda que ella espera al principio. Él se comportará como cualquier hombre y la deseará sexualmente, sin embargo, la sostendrá porque se verá a sí misma.

2.8.12.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

El cuadro que se presenta a continuación no revela el protagonismo de la obra, pues las dos figuras tienen el mismo número de intervenciones en el drama. La figura aludida en varias ocasiones es la del marido de M (Lucía, dice llamarse). En la escena 19 durante la conversación telefónica que ella mantiene con él, percibimos el desamor de la pareja que se ha acostumbrado a vivir sin amarse.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																							
PERSONAJE	ACTO	I																					
	ESCENA	I			II					III								IV					TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
MUJER		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	21
HOMBRE		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	#		X	#	X	21
TOTALES		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	1	2	2	2	42

2.8.12.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

La primera acotación con la que nos encontramos hace referencia a la representación; se refiere al decorado: "*Habitación de hotel con estrellas. Hay una cama grande en el medio. Adelante un ventanal que da a una terraza del piso veintidós de un rascacielos. En un lateral el cuarto de baño*".

En cuanto a los complementos del actor, encontramos la descripción del M y H: "*Ella tiene una edad indefinida y aspecto juvenil. Es delgada, elegante y su rostro refleja una extraña inquietud. Él es joven. Tiene un cuerpo fuerte y hermoso. Lleva gafas negras y bastón de ciego*". Las acotacións que se refieren al tono, los gestos y el movimiento no revelan un cambio en la actitud de los personajes a medida que avanza la acción puesto que no son muy descriptivas. Son simplemente indicadoras de movimientos generales como "*se acerca, se vuelve*".

Sí son más explícitas las acotaciones cuando ella ha drogado a H y habla con él: "*Le mira y le acaricia la cara. Comienza a desnudarle*", "*le acaricia el pecho. El hombre semidormido emite leves quejidos*", "*echa un poco de bebida por el cuerpo del hombre y comienza a lamerle*", "*le quita con mucha delicadeza las gafas*", "*le besa un párpado y después el otro. Las mejillas, los labios, el pecho, el vientre…*". Sin embargo, sólo encontramos una en la conversación que mantiene con su esposo: "*cambiando a un tono más dulce*".

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I			II					III								IV						TOT
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	6	2	1		4	2		3	2	4	1		1	2	1	2		6	1	2	2		42
	GESTUAL-CINÉSICA	10	4	1		2	3	5	4		6		1		3	3	1	6	8		1	1	1	60
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	1	4	7	4	11	5	12	17	5	18	2	10	1	17	12	5	13	30	1	12	11	5	203
	ASPECTO EXTERIOR	2																						2
	DESCRIPCIONES	2																						2
	A QUIÉN SE HABLA																							
	ENTRADAS / SALIDAS													1	1					1	1			
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	2																						2
	LUZ										1		1										1	3
	MÚSICA						1																	1
	RUIDOS	1								2	1													4
	OTROS																							
TOTALES		25	10	9	4	16	11	17	24	9	30	3	12	2	22	16	8	19	44	2	15	14	7	319

2.8.13. *Una estrella*

2.8.13.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La estructura general de la obra, un solo acto, no reproduce la forma clásica. La presentación, el nudo y el desenlace se descubren en el único acto y quedan señalas en la presente distribución de escenas.

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Interior de un bar)

Escena 1. Estrella Torres *observa el local con curiosidad mientras se* toma un café. Anota cosas en un cuaderno (p.241).

Escena 2. El Camarero quiere cerrar el bar. Ella se empeña en quedarse, *necesita ver salir a los hombres que están jugando*, precisa conocerlos para poder escribir su próxima novela (pp.241-242).

Escena 3. Entra Juan Domínguez (está borracho pero consigue dominar la torpeza). *Enseña el dinero y le sirven una copa*. El Camarero se va (p.243).

Escena 4. Juan Domínguez ofrece un cigarrillo a Estrella, la reconoce y se presenta como un amigo de Torres. *Primera vez que ella reacciona ante el acercamiento de Juan Domínguez*. (No tolera a los borrachos, no aguanta que la toquen, apestan a alcohol). Grita a Juan Domínguez (pp.243-245).

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 5. Entra el Camarero dispuesto a echar a Domínguez. (Su tono es agresivo y le trata con desprecio) (Pp.245-246).

Escena 6. Estrella interrumpe la escena impresionada por la brusquedad con la que está tratando a Juan Domínguez. El Camarero no entiende por qué se enfada si la está defendiendo. Les apremia a tomarse la copa y a marcharse, pero Estrella pide otra (pp.246-247).

[DESARROLLO]

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 7. Entra Ramón, un jugador de la trastienda y le pide dinero a Domínguez, (sabe que ha cobrado la pensión). A cambio le dejará jugar (pp.247-248).

Escena 8. *Juan Domínguez pone música*. (Suena un bolero). Estrella escribe algo en su cuaderno. El Camarero sale (p.248).

Escena 9. Juan Domínguez y Estrella hablan de Torres. Ella está llena de rencor y de odio hacia su padre. Juan Domínguez le defiende (pp.248-249).

Escena 10. (Hay un cambio de tono en los dos). La conversación se suaviza. Estrella habla de los hombres que han pasado por su vida para terminar insultando a su padre. Juan Domínguez pierde por un instante el control de sí mismo y llama al Camarero. Quiere pagar e irse (pp.249-251).

CUARTA ESCENA (Secuencia 4)

Escena 11. (Aparece el Camarero). Estrella le detiene y le pide que se quede, necesita saber quién era su padre. *El Camarero, harto de los dos, echa el cierre y sale de escena* (pp.251-252).

Escena 12. Estrella mira atrás y ve su infancia sin su padre en casa. A su madre sola. *Juan Domínguez intenta tocarla de nuevo y ella se retira*. Domínguez llama al Camarero. *Estrella dice que no bebe* (p.252).

Escena 13. El Camarero está cansado de ellos. Le piden una botella de whisky (pp.252-253).

Escena 14. Estrella habla de lo que recuerda de su padre, necesita saber si Torres hablaba de ella. Juan Domínguez se acuerda de la noche en que entraron allí ella y su madre a buscar a Torres, pero él dejó que ellas se fueran solas por no dejar la partida (pp.253-255).

Escena 15. Estrella se levanta y de forma compulsiva echa monedas en la máquina tragaperras, la golpea histérica. *Domínguez intenta clamarla* (p.255).

Escena 16. Entra el Camarero al oír los golpes. Juan Domínguez la defiende. (El Camarero se va) (p.255).

Escena 17. Estrella está muy nerviosa, sigue echando monedas en la máquina. Juan Domínguez le da la última moneda y suena el premio. (Es como estar con Torres otra vez). Juan Domínguez al ir a darle una palmada hace que Estrella se retire (pp.255-257).

QUINTA ESCENA (Secuencia 5)

Escena 18. *Juan Domínguez pone música*, (el mismo bolero que sonó antes, el preferido de Torres). Estrella habla de su hijo, de su fracaso con el padre de su hijo, de sus sentimientos, de la incomprensión, de lo que espera de los hombres que la puedan amar (pp.257-259).

Escena 19. Juan Domínguez recuerda a su mujer y a sus hijos, cómo los fue perdiendo (pp.259-260).

Escena 20. Entra Ramón. Necesita más dinero. Juan Domínguez presenta a Estrella como su hija y le da el dinero (pp.260-261).

Escena 21. Juan Domínguez quiere presentarla a todos como su hija. Ella está incómoda, quiere irse, no sabe, en realidad, a qué ha venido (pp.261-263).

SEXTA ESCENA (Secuencia 6)

Escena 22. Estrella reprocha a Juan Domínguez, al que otorga la personalidad de su padre, su niñez, su desdicha, su infelicidad. Domínguez se justifica y habla a Estrella como si fuera su hija Marta (pp.263-264).

Escena 23. Los recuerdos les transportan a la infancia de Estrella (metateatro), empiezan a jugar como un padre y una hija (pp.264-265).

Escena 24. *Entra el Camarero y les sorprende jugando*, cree que le están tomando el pelo, pero la escena metateatral no se rompe hasta que se va (p.265).

Escena 25. Se rompe en el momento que Juan Domínguez quiere coger la mano de Estrella, ella se pone nerviosa. Él se va a lavarse las manos (p.266).

SÉPTIMA ESCENA (Secuencia 7)

Escena 26. Entra Ramón, le devuelve el dinero a Estrella, ella *le ataca por su actitud tan soberbia con su padre*, él no se cree que sea su hija e intenta besarla. Ella le aparta con fiereza (pp.267-268).

Escena 27. Entra Juan Domínguez y Estrella le da el dinero y le dice que le están esperando para jugar. Él quiere jugar con ella, le deja, un poco recelosa, ue él la coja la mano y le hace un juego de magia. Cuando el juego termina, Estrella coge la mano de Juan Domínguez (pp.268-270).

Escena 28. Le pide que la acaricie. Ambos se transforman y sienten que son padre e hija, que *son Rafael Torres y Estrella, Juan Domínguez y Marta*. Ella le perdona (pp.270-271).

OCTAVA ESCENA (Secuencia 8)

Escena 29. Entra Ramón y los encuentra abrazados, (hace una burla). Estrella quiere llevarse a Domínguez de allí, que no pase a jugar. Pero él le hace ver la realidad, no hay sitio donde ir juntos, fuera de ahí no hay nada que compartir. Es mejor que ella no vuelva nunca (pp.271-273).

[FINAL]

NOVENA ESCENA (Secuencia 9)

Escena 30. Se despiden como padre e hija (delante de Ramón y el Camarero). Estrella le dice que le quiere (p.273).

Escena 31. Domínguez entra a jugar *e invita a todos a whiski* (p.274).

2.8.13.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PERSONAL

F1 Inicio: Llegada al bar.

S1 Estrella está en el bar.

F1 El Camarero quiere cerrar. Estrella desea quedarse. Entra Juan Domínguez.
F2 Reconoce a Estrella. La va a rozar, odia que la toque un borracho.
F3 Grita.

S2 Entra el Camarero

F1 Quiere echar a Domínguez.
F2 Estrella le defiende.
F3 Le pide una copa.

F2 Desarrollo: Estrella necesita saber quién es,
Quién era su padre.

S3

F1 Entra Ramón. Pide dinero a Domínguez.
Le dejará jugar.
F2 Domínguez y Estrella hablan de Torres.

S3b Recuerdos dolorosos de Estrella.

F1 Ella le odia.
F2 Le compara a los hombres con los que ha estado.
F3 Domínguez le defiende.

F3 Domínguez quiere irse.

S4 Ella necesita saber quién es.

F1 Pide que le cuente quién era Torres.
F2 Recuerda su infancia y a su madre sola.
F3 Estrella pierde el control para alejarse del dolor

S4b Juega a la máquina tragaperras.

F1 Echa monedas compulsivamente.
F2 Domínguez le da la última.
F3 La intenta rozar.

S5 Hablan de ellos.

F1 Estrella habla de su hijo. De sus fracasos. De lo que necesita como mujer. Que la cuiden.
F2 Domínguez habla de su familia, del abandono.
F3 Entra Ramón. Necesita más dinero.

S6 Metateatro.

F1 Estrella habla a Domínguez como a su padre.
Domínguez habla a Estrella como a su hija.
F2 Los recuerdos les llevan a la infancia.
F3 Él la va a tocar y se rompe la magia.

S7

F1 Entra Ramón. Actitud socarrona.
F2 Domínguez y Estrella juegan. Él le coge la mano. Ella le coge la mano. Se acarician como padre e hija.
F3 Ella le perdona.

S8

F1 Entra Ramón y los encuentra abrazados.
F2 Estrella no quiere que Domínguez se quede a jugar. Pero fuera de ahí, no hay sitio para los dos.
F3 Ella ya no volverá.

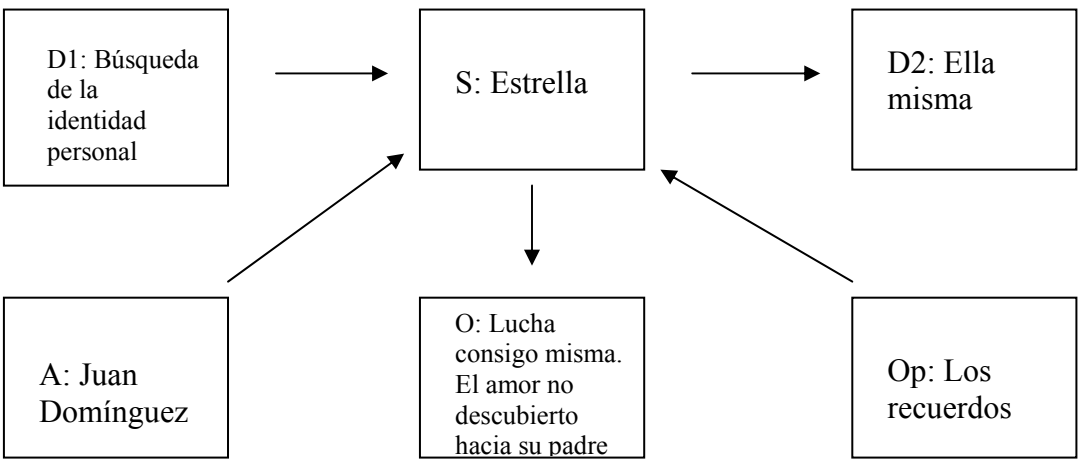
F3 Final: Cierre positivo:
Estrella ha encontrado la paz.

S9 Despedida

F1 Se despiden como padre e hija.
F2 Ella le dice que le quiere.
F3 Domínguez entra a jugar.

2.8.13.3. Modelo actancial

La fuerza que mueve esta historia es la búsqueda de la protagonista por encontrar su identidad personal. Se relaciona con Juan Domínguez, hombre que le recuerda a su padre, porque fue su amigo y la llevará por un viaje interior con el objeto de descubrir la felicidad y perdonar a su progenitor. En esa lucha consigo misma tendrá como ayudante a Juan Domínguez y como oponente, los recuerdos de su infancia y los años que ha vivido con tanto rencor. El destinador es la falta de amor, no sólo paternal, ella no ha sabido amar y por ello Estrella no ha sido capaz de encontrar a nadie que la ame como ella quisiera. Al guardar tanto odio contra su padre, todos los hombres le recuerdan a él; ese desconocimiento y esa necesidad de querer encontrar quién fue su padre la llevan a no amar a nadie porque ni siquiera se ama a sí misma. La falta de la capacidad de amar es lo que lleva a Estrella a tener una crisis de identidad.



2.8.13.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

El padre de Estrella, Rafael Torres, es el motor que mueve esta historia, él es el personaje ausente y primordial.

Se habla de otras personas, los hermanos y la madre de Estrella, del sufrimiento que estos padecieron mientras su padre vivió con ellos.

La familia de Domínguez, su mujer y sus hijos. Martita, su hija, es importante porque Domínguez ve en Estrella parte de su perdón.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																																	
PERSONAJE	ACTO	I																															
	ESCENAS	I				II		III				IV							V				VI				VII			VIII	IX		TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
ESTRELLA		X	X	#	X	#	X	#	#	X	X	X	X	X	X	X	#	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		30
JUAN DOMÍNGUEZ				X	X	X	X	X	#	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	28
EL CAMARERO		#	X	X		X	X		#			X		X			X								X						X	X	12
RAMÓN								X													X						X			X	X	X	6
TOTALES		2	2	3	2	3	3	3	3	2	2	3	2	3	2	2	3	2	2	2	3	2	2	2	3	2	2	2	2	3	4	3	76

2.8.13.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

El lenguaje de las acotaciones nos muestra el carácter y el lugar en el que se mueven los personajes y delimitan el espacio escénico. No sabemos cuánto tiempo pasa desde que Estrella dice "son las doce menos cuarto", que es el principio de la función, hasta el final; no hay ninguna marca temporal, seguramente, sigue siendo de noche.

En Estrella el tono "*con ironía*" (241) hablando al Camarero que quiere cerrar el local mientras los hombres de la trastienda juegan al póquer. En el Camarero al hablar con Domínguez "*le responde con un mal gruñido*" (243), "*con desprecio*" (246). La mímica y el gesto en Estrella "*observa el local con curiosidad mientras toma un café*", "*de vez en cuando escribe algo en su cuaderno*" (241). "*le mira sorprendida*", "*inquieta*", "*petrificada*", "*reacciona con violencia*" al oír el nombre de su padre y ser reconocida por Domínguez. (244). El Camarero mira a Estrella con "*cierta desconfianza*" (241). Con Domínguez reacciona con intimidación "*agresivo le quita la copa*" (245), "*violento*" "*le agarra bruscamente, arrastrándole hacia la puerta*" (246). En la proxémica, destaca el movimiento en Domínguez que "*se acerca a la máquina de tabaco y saca una cajetilla*", y que luego dará a Estrella (243). "*Se tambalea. Está a punto de tirarle la copa encima*" de Estrella. Él está borracho "*tiene el estado del ebrio crónico y orgullosamente digno*" (243). En Estrella que "*gira su cuerpo hacia otro lado*" al ver que Domínguez le va a tirar la copa por encima (244).

En cuanto a los signos que determinan el espacio escénico encontramos que los accesorios son: "*La barra con algún taburete, un par de mesas con sus respectivas sillas, una máquina tragaperras y un viejo aparato de discos de los que funcionan con monedas*" (241), el decorado. "*Interior de un bar*" (241). No hay marcas sobre la iluminación y una breve sobre el sonido: "*Desde la sala contigua llegan los murmullos de jugadores de póquer. A veces la voces se elevan con violencia contenida y podemos distinguir alguna palabra o frase suelta*" (241).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I				II		III				IV					
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA		4	1	7	4	3	2		2	4	5	1	2	1		
	GESTUAL-CINÉSICA	3	6	5	10	2	6	11		2	6	6		3	6	1	2
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	1	5	2	9	3	5	4	5	7	2	6	2	3	2	7	3
	ASPECTO EXTERIOR	1		1				1									
	DESCRIPCIONES	1		2				1									
	A QUIÉN SE HABLA			1		1	1		1				1				1
	ENTRADAS / SALIDAS			2		1		2	1			2		2			2
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	3															
	LUZ																
	MÚSICA								1								
	RUIDOS	1					1										1
	OTROS	10	15	14	26	11	16	21	8	11	12	19	4	10	9	8	9

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	V					VI				VII			VIII	IX		TOTALES
	ESCENA	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	2	6	1	1	7	9	3	5	2	1	6	4	3			50
	GESTUAL-CINÉSICA	9	26	5	12	2	5	7	6	10	1	11	8	9	3	3	117
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	12	8		3		4		3	5	6	24	3	3	5	3	79
	ASPECTO EXTERIOR											1					1
	DESCRIPCIONES																
	A QUIÉN SE HABLA				2										2	2	6
	ENTRADAS / SALIDAS				2				2		2	1		2	2	2	13
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES																
	LUZ															1	1
	MÚSICA	1	1														2
	RUIDOS				1												1
	OTROS																
TOTALES		24	41	6	21	9	18	10	16	17	10	43	15	17	12	11	473

2.8.14. *El pasamanos*

2.8.14.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Vivienda de Segundo y Adela)

Escena 1. Segundo y Ada esperan la llegada de la televisión. Se arreglan para causar buena impresión (pp.75-80).

Escena 2. Mercedes y Ricardo llegan a la vivienda. *En las escaleras Ricardo toma unas imágenes con la cámara, mientras Mercedes entra en la casa* (p.81).

Escena 3. (Abre Adela). *Mercedes quiere preparar con ellos la entrevista* (pp.81-82).

Escena 4. (Entra Segundo). Mercedes cuenta que *el programa tiene mucha audiencia y se reciben donativos. Él aclara que no quiere caridad sólo justicia*. Segundo lleva nueve años sin salir de casa porque la casera no quiere poner en la escalera un pasamanos. Segundo cuenta sus problemas de circulación, su invalidez, quiere denunciar el caso, los años que llevan pleiteando, todo (p.82-84).

Escena 5. (Ricardo prepara la cámara). Mercedes quiere que el dolor, las emociones, lágrimas queden reflejados en la entrevista. *Durante la conversación Mercedes hace pausas para que él se exprese con más angustia y sufrimiento, sin embargo,* Segundo quiere denunciar lo que para él es una situación de injusticia social. Mercedes, harta, quiere saber si lo que quiere es salir a la calle o no. Filman momentos de la vida de los dos e imágenes del cuerpo de Segundo para conmover a la audiencia (pp.85-92).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2) (Tres días más tarde)

Escena 6. La barandilla ya está instalada. Segundo está indignado por el montaje que ha hecho la televisión y por la entrevista que hicieron a la casera. *Ada le ruega que se olvide y que siga con el pleito, con sus cosas, con su vida* (pp.92-95).

Escena 7. Ada sale y ve el pasamanos. Entra a buscar a Segundo que quiere verlo (p.95).

Escena 8. Tocan la barandilla, se cercioran de que está sujeta. No saben por qué no han avisado (pp.96-97).

Escena 9. Llegan Mercedes y Ricardo, empiezan a filmar, llaman a la puerta y esperan. Quieren coger el momento, las caras, pero los ancianos están temerosos y no abren. Mercedes se anuncia y ellos se dan cuenta de que han sido ellos los que han puesto el pasamanos (pp.97-99).

Escena 10. Segundo golpea el pasamanos al saber que ha sido pagado con los donativos. *Mercedes se disculpa por creer que él necesitaba era resolver el problema como fuere* (pp.99-100).

(Secuencia 3)

Escena 11. Mercedes aniquila con sus argumentos a Segundo, *le chantajea para que salga a la calle y el público de su programa pueda ver el final feliz anunciado por ella. Juzga la integridad del matrimonio y Segundo intenta defender la injusticia de la dueña de la casa*. Mercedes cede para traer una carta firmada por la casera en la que ella se hará responsable del pago de la barandilla (pp.100-107).

Escena 12. Ada justifica a su marido y acusa a Mercedes de manipuladora (pp.107-108).

Escena 13. Ada decide que pase lo que pase, Segundo saldrá a la calle (p.108).

TERCERA ESCENA (Secuencia 4) (Doce de la mañana)

Escena 14. Ada y Segundo esperan la llegada de Mercedes (pp. 109-110).

Escena 15. Mercedes llega con el papel firmado. Están preparados para salir a la calle y ser filmados. Mientras baja Segundo cae al suelo sin sentido (pp. 110- 113).

Escena 16. Los periodistas creen que ha muerto. Ada les pide que se vayan (pp.113-114).

Escena 17. Ada reanima a su marido. *Él quiere volver a casa, cree que el pasamanos tiene una trampa para que él caiga, cree que todo ha sido un engaño, va a empezar de nuevo con el juicio* (pp.114-117).

Escena 18. Ada no le deja, ella le persuade para que salga a la calle y vean juntos la primavera (pp.117-119).

2.8.14.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 ESPERANZA DE JUSTICIA

F1 Inicio:
Segundo llama a la televisión
espera que se haga justicia

S1 Quiere que pongan un pasamanos
F1 Quiere denunciar a la casera. Llevan años pleiteando. Lleva nueve años sin salir de casa.
F2 Las imágenes de la entrevista han de ser desde el dolor.
F3 Segundo y Ada son manipulados.

F2 Desarrollo:
La barandilla está puesta

S2 El matrimonio muestra su indignación.
F1 Se sorprenden al ver el pasamanos.
F2 La televisión quiere captar el momento.
F3 Segundo no quiere caridad, sólo justicia.

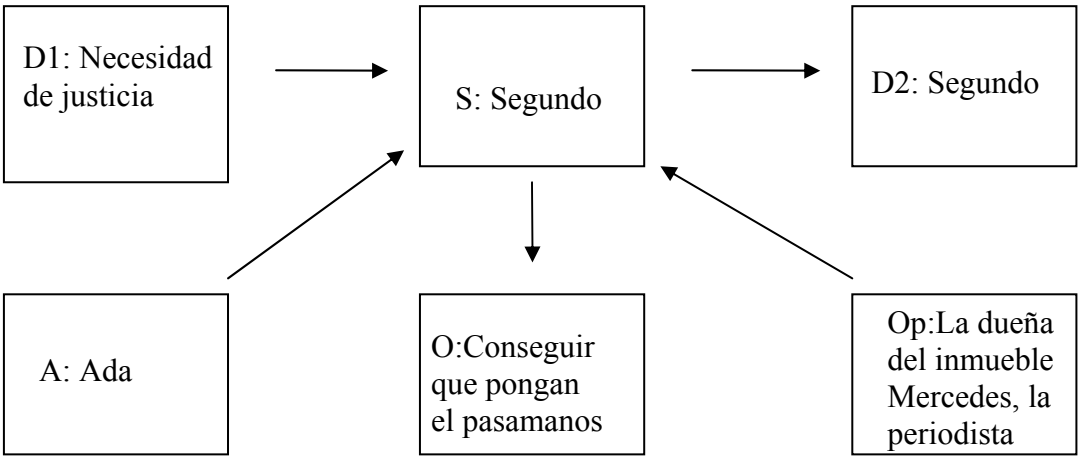
S3 Mercedes aniquila a Segundo con sus argumentos.
F1 Mercedes maneja la situación y chantajea a Segundo para tener un buen programa esa noche.
F2 Mercedes convence a Segundo de que será la casera quien pague la barandilla.
F3 Ada piensa convencer a su marido de salir a la calle.

F3 Final:
La bajada y el pasamanos

S4 Ada va a llevarle a la calle.
F1 Mercedes llega con la firma de la casera haciéndose responsable del pago del pasamanos.
F2 durante la bajada y filmación de la misma, Segundo se desvanece. Los periodistas huyen.
F3 Ada lleva del brazo a Segundo hasta la calle.

2.8.14.3. Modelo actancial

Segundo está movido por la necesidad de justicia, lo que le lleva a luchar por la barandilla en el descansillo. En un primer momento parece que su única solución es la televisión; pero realmente es su oponente: Mercedes quiere audiencia para su programa. Su deseo de justicia se ve truncado al sentirse engañado, sin embargo, Ada le hace ver que no importa quién haya puesto el pasamanos lo importante es que está y que pueden volver a salir a la calle.



2.8.14.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

Antonia López García, la casera del inmueble es la causante de que Segundo Bueno no salga a la calle, pues ella no quiere poner la barandilla en las escaleras del descansillo. Su ausencia y las referencias a su persona son importantes ya que de las 17 escenas en las que hemos dividido la obra, ella aparece mencionada en doce.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																			
PERSONAJE	ACTO ÚNICO																		
	ESCENAS	I				II							III						TOTAL
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
SEGUNDO		X	O		X	X	X	X	X	X	X	X		#	X	X	#	X	X	16
ADA		X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	17
MERCEDES			X	X	X	X				X	X	X	X			X	X			10
RICARDO			X			X				X	X					X	X			6
TOTALES		2	3	2	3	4	2	2	2	4	4	3	2	2	2	4	4	2	2	49

2.8.14.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

La descripción que se hace del matrimonio en la primera escena (paralingüística, cinésica o proxémica) mientras esperan la llegada de los periodistas, se refierea los aparatos que los ancianos utilizan en su vida cotidiana: las muletas de Segundo y el sonotone de Adela. Segundo insiste en que ella se lo ponga porque no oye: "*levantando la voz*", "*no le oye*" (77), "*levantando la voz*" (78) "*se percata de que no*" lleva puesto el aparato, "*le hace un gesto de tocarse la oreja*", "*subiendo el tono*" (79) "*Adela se lo da con desgana*. *Segundo lo manipula*" el sonotone (80), etc. hacen que descubramos a una mujer

coqueta, que no quiere ponérselo porque no funciona, siempre está estropeado o no lo encuentra. Así le dirá al cámara que no le saque por el lado en el que lleva el aparato.

Mercedes al no conseguir lo que quiere de Segundo, esa maniobra en la que el anciano llora ante la cámara y conmueve así al público, reacciona: "*le interrumpe*, *intentando cambiar de terreno*" (88), "*seca*", "*un poco harta*" (89) y más tarde, cuando ya ha conseguido el pasamanos y tiene que terminar el programa con un final enternecedor, se enfada y se muestra cruel: "*inquieta*" (101), "*intentando adoptar un tono cordial*" (102), mientras va acorralando a Segundo amenazándole con enseñar las imágenes golpeando la barandilla en su programa: él está "*perplejo, niega con la cabeza*", "*alterado*" (104), "*visiblemente nervioso*", "*aturdido*", "*acorralado*", "*desesperado*" (106), "*atropellado y confuso*", "*sin recursos*"(107), piensa que todo o que ha conseguido en nueve años, va a romperse en unas horas por culpa de un programa televisivo.

Las acotacións finales nos descubren cómo Ada es capaz de arrancar a Segundo de casa, ella es su apoyo: Segundo "*mira el pasamanos con desconfianza*" (119), Adela "*contando los escalones*" "*caminan hacia la puerta. Adela abre lentamente. Un tímido haz de luz primaveral inunda el cuerpo de los viejos. Hay una pausa larga, un silencio tengo. Segundo mira a su mujer, se quita la raída corbata y la guarda en el bolsillo de la chaqueta*" (119)

En cuanto a las acotaciones que se refieren a la representación, la escenografía: la vivienda de Segundo y Adela "*consiste en una sala con una pequeña cocina adosada. A pesar de la estrechez el espacio es acogedor y está cuidadosamente arreglado. Al fondo vemos una puerta que lleva al retrete. En la parte frontal otra puerta da a una vieja escalera que, empinada, conduce a la calle de un viejo barrio*" (75). La dramaturga da indicaciones para la iluminación, una por cada escena que ella marca: "*A mediados de junio. Atardecer*" (75) "*Tres días más tarde*" (92), "*Las doce de la mañana de ese mismo día*" (109).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I				II								III						TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
	PARALINGÜÍSTICA	12		3	2	8	1	4	1	8		13		2	1	5		8	7	75
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	GESTUAL-CINÉSICA	16		7	4	22	4	9	2	9	6	11	1	6	2	14	5	11	8	137
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	18	3	4	6	8	8	5	5	16	8	11	3	4	7	20	13	10	10	159
	ASPECTO EXTERIOR	2	2												1				1	6
	DESCRIPCIONES	2																		2
	A QUIÉN SE HABLA		1			1				3	2	1				2				10
	ENTRADAS / SALIDAS	1	2	1	1	1				2	1	1	1	1		2	2			16
	DECORADO / ÚTILES	4				1														5
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	LUZ	1				1	1							1					2	6
	MÚSICA																			
	RUIDOS																			
	OTROS	1					1													2
TOTALES		57	8	15	13	42	15	18	8	38	17	37	5	14	11	43	20	29	28	418

2.8.15. *Locas de amar*

2.8.15.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

Es una comedia de enredo; las escenas han sido estructuradas según las entradas y las salidas de los personajes en el escenario. A veces por la distribución de la escenografía dos escenas se superponen hasta que se separan por la acción. Las cuatro escenas que señala Paloma Pedrero en su texto, corresponden a un breve espacio de tiempo. La estructura general de la obra, división en cuatro escenas, no reproduce la forma clásica. El primer acto corresponde a la presentación y al nudo, y el segundo acto al desenlace.

PRIMER ACTO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1)

Escena 1. *Descripción del decorado*. (Casa rica a las afueras de Madrid) Presentación de Leonilo, el criado y de Rocío como hija de Eulalia (p. 23).

Escena 2. Eulalia (descripción física) quiere morirse (incluso ha dejado de comer) porque Paco, su marido, la ha dejado por una mujer más joven. *Rocío anuncia a su madre la llegada de un psicólogo para ayudarla a superar el abandono* (pp. 23-27).

Escena 3. Eulalia llama al Teléfono de la esperanza (Vemos que no es la primera vez, se auto compadece de sí misma) (p. 27).

Escena 4. Entra Rocío. Carlos Jiménez, el psicólogo, va a venir inmediatamente. Eulalia se niega a recibirle en la habitación matrimonial, pero ella no quiere salir de ahí. Tiene lástima de sí misma, *Rocío no puede soportar el histerismo de su madre* (pp.27-29).

Escena 5. Al irse Rocío, *Eulalia cierra la puerta de la habitación con llave*. Enciende la televisión (p.29).

Escena 6. Entra Carlos Jiménez. (Descripción física) (p.29).

Escena 7. Rocío se presenta. Es muy directa y seductora con él, que se siente algo cortado. Ella se siente fascinada con los métodos que él emplea en su terapia (pp. 29-32).

Escena 8. Eulalia no los deja entrar. Intentan convencerla. Carlos decide derribar la puerta y Eulalia abrir (pp. 32-33).

Escena 9. Al coincidir los dos, Carlos cae encima de Eulalia. Él la contempla maravillado (p. 34).

Escena 10. Se quedan solos, Eulalia sigue viendo la televisión sin hacerle caso. Él se une a ella y ven la telenovela (pp. 34-35).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2) (Han pasado unos días)

Escena 11. Leonilo habla por teléfono. (Lleva una botella de whisky que le acompañará toda la obra)(p.37).

Escena 12. *Carlos prepara la terapia*. Le entrega a Eulalia un bate para que descargue sobre una colchoneta su odio hacia Paco. *Ella sigue sin comer*. *Ha adelgazado* (pp.37-41).

Escena 13. Carlos se va a la sala (p.41) Escena es paralela con la 14, Carlos no sabe que hacer, si ir a la habitación de Rocío o marcharse. Busca el teléfono.

Escena 14. Paralela a la escena anterior, vemos a Eulalia coger el teléfono y llamar al despacho de Paco, fingiendo la voz, para comunicar que su mujer Eulalia, la legítima, está en coma (p.41).

Escena 15. *Entra Leonilo con un hombre* (Sainz) y le acompaña hasta la puerta de la habitación de *Eulalia* que *le está esperando* (p. 42).

Escena 16. Entra Carlos y ve que está el teléfono en su sitio. Marca y habla con su psicólogo. Le cuenta que está enamorado de Eulalia (p. 42).

Escena 17. Entra Paco enfadado por la llamada anónima, sabe que ha sido Eulalia. Carlos la defiende (p.42).

Escena 18. Entra Rocío que ve a su padre cambiado, se ha puesto peluquín y lentillas. Carlos habla del estado de Eulalia, depresión, apatía. *Paco y Rocío creen que Eulalia es una histérica* (pp.43-44).

Escena 19. Se quedan solos Rocío y Paco. Rocío insiste en alabar la vestimenta más juvenil de su padre. Paco pierde la lentilla (Se pretende ironizar sobre la vestimenta y el aspecto juvenil de Paco por haberse ido con una mujer quince años más joven que él. Se mofa de sus lentillas, su peluquín, su aspecto en general, que nada tiene que ver con él y ridiculizan su figura) (pp.44-45).

Escena 20. Carlos vuelve. Encuentra la lentilla de Paco (p.45).

Escena 21. Rocío se echa a los brazos de Carlos en cuanto se quedan solos. Él quiere marcharse pero se deja convencer y accede a ir a la habitación con Rocío (pp.45-47).

Escena 22. Sainz sale silencioso de la habitación de Eulalia (p.48).

Escena 23 Rocío seduce a Carlos hasta que Eulalia llama a la puerta (p 48).

Escena 24 *Carlos se esconde debajo de la cama* mientras Rocío habla con su madre a través de la puerta (p.48).

Escena 25 Eulalia entra. Hablan de Paco y de los progresos que está haciendo Carlos con ella, incluso hablan de sexo y Eulalia confiesa que nunca ha sentido un orgasmo. Rocío le

presta a su madre unos libros. (Mientras esto va sucediendo, la situación es cómica, la mano de Carlos aparece por debajo de la cama en tres ocasiones. Se queja porque le pisan o porque se hace daño cuando Eulalia se sienta en la cama. Rocío disimula esos quejidos haciendo sonar un muñeco) (pp.49-53).

Escena 26. Al marcharse Eulalia, Carlos muestra su preocupación por lo que acaba de oír y quiere marcharse. *Rocío le besa y él se abandona* (pp.53-54).

TERCERA ESCENA (Secuencia 3) (Ha pasado una semana)

Escena 27. Sainz abandona la habitación de Eulalia. Eulalia ha adelgazado. Descripción del cuarto, ahora diferente a la primera escena, está lleno de libros, cintas de vídeo… Ella tiene una pistola (p.55).

Escena 28. Eulalia habla de morirse y cargar su muerte sobre Paco, pero se da cuenta de que ya es feliz, poco a poco va comprendiendo que ya no necesita a su marido (p.55).

Escena 29. Entra Carlos triste (pp.55-56).

Escena 30. Leonilo anuncia la llegada de Carlos a Eulalia. Esconde la pistola (p.56).

Escena 31. Leonilo imita el ejercicio de relajación que ha visto hacer a Carlos (p.56).

Escena 32. *Carlos y Eulalia hablan de la última sesión que se dedicó a la terapia sexual*. Van a ensayar el encuentro de Eulalia y Paco. Carlos será Paco. Se cambian de ropa (pp.56-60).

Escena 33. De forma paralele vemos en el salón a Leonilo que mantiene una conversación telefónica en su idioma sobre lo que pasa en la casa (p.60).

Escena 34. Entra Rocío. Pregunta por su padre (p.60).

Escena 35. Llega Paco al que ha llamado Rocío para que vuelva a casa. No lo hace por su madre, lo hace por los celos que siente. Imagina que Carlos mantiene relaciones sexuales con Eulalia. *Paco dice que está con su novia Mónica* (pp.60-62).

Escena 36. En la habitación de Eulalia, Carlos y ella interpretan una escena (metateatro) en la que Eulalia es la que abandona a paco por estar enamorada de Carlos, pero él hace que Eulalia caiga en brazos de su esposo y se rompe el juego. *Carlos enfadado por el engaño de la escena y ella por sentirse aturdida con el descubrimiento de que se echaría en brazos de Paco.* Eulalia se desmaya (pp.62-67).

Escena 37. Carlos se encuentra con Rocío cuando sale de la habitación para llamar al médico. Rocío le reprocha que la esté engañando con su madre, cree que lo hace por compasión, no por amor, no quiere creer que esté enamorado de su madre, por eso ha llamado a su padre para que vuelva a casa. *Carlos está histérico, sólo quiere llamar al médico y librase de Rocío que no le deja en paz* (pp.67-69).

Escena 38. Aparece Paco, Carlos le dice que Eulalia está mal y que han de llamar a un médico. Rocío sale para hacerlo (p.69).

Escena 39. Carlos en el papel de terapeuta le pregunta a Paco si su marcha de la casa es definitiva, ha de ayudar a Eulalia a superar la ruptura, al oír esto, Paco se siente halagado y petulante. A Carlos no le gusta el tono de Paco y se enzarzan en una discusión verbal hasta llegar a las manos. A Paco se le cae de nuevo la lentilla (pp.69-71).

Escena 40. Entra Rocío y les sorprende pegándose. Paco amenaza con denunciar a Carlos a su colegio profesional (pp.71-72).

Escena 41. Se oye un disparo en la habitación de Eulalia (p.72).

SEGUNDO ACTO

[FINAL]

CUARTA ESCENA (Secuencia 4) (Han pasado unos días)

Escena 42. Rocío con Carlos por teléfono. Ha preparado una cita entre sus padres. Mónica ha dejado a Paco, pero no va a decírselo a su madre (P.73).

Escena 43. Rocío le presta a su madre un vestido provocador. Quiere que las cosas se arreglen entre ellos para así tener a Carlos para ella, no por la felicidad de su madre. Rocío le cuenta que su padre quiere intentarlo de nuevo (pp.73-77).

Escena 44. Rocío sola. Está indignada porque Carlos prefiere a su madre (p.77)

Escena 45. Eulalia está nerviosa por lo que le ha dicho su hija. Reflexiona (pp.77-78).

Escena 46. *Paco se queda impresionado* ante Eulalia. Él le pide otra oportunidad pero ella ya no le necesita, ha cambiado, es libre, independiente (pp.78-83).

Escena 47. Leonilo anuncia la llegada de Carlos (p.83).

Escena 48. Entra Carlos dispuesto a defender sus sentimientos e impedir que acepte de nuevo a Paco. Descubre que él ha sido abandonado por Mónica por eso quiere volver y Paco revela que Carlos no es psicólogo que es mentira (pp.83-86).

Escena 49. Rocío lo oye todo. Le pide a su madre que suba a hablar con ella (p.86).

Escena 50. Paco y Carlos discuten y salen al jardín a pegarse (pp.86-87).

Escena 51. Rocío le confiesa a su madre su amor por Carlos y las relaciones que han mantenido pero admite que Carlos quiere a Eulalia. *Hacen las paces, ya no se ven como enemigas ni rivales* (pp.87-89).

Escena 52. Eulalia pide a Leonilo que haga entrar a Carlos y a Paco (pp.89-90).

Escena 53. Entran los dos magullados. Eulalia manda a Carlos a hablar con Rocío (p.90).

QUINTA ESCENA (Secuencia 5)

Escena 54. **Eulalia le dice a Paco que ya no lo quiere pero que sí quiere lo que le corresponde, que no va a engañarle nada porque todo es fruto del esfuerzo de los dos y han de repartirlo en la separación**. Paco se va indignado (pp.90-92).

Escena 55. Leonilo entra tambaleándose, ya está casi borracho y anuncia la llegada de Sainz. (p.91).

Escena 56. **Carlos le pide a Eulalia que vivan juntos, pero ella le rechaza porque ahora quiere ser libre, vivir sin ataduras, se ha encontrado a sí misma y quiere disfrutarse** (p.92-94).

Escena 57. Eulalia *le pide a Sainz que empiece con los trámites del divorcio* (p.94).

Escena 58. **Final esperanzador**. Eulalia sale a la calle acompañada de su hija Rocío (pp.94-95).

2.8.15.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PERSONAL

F1 Inicio:
Eulalia ha sido abandonada por Paco

S1 Eulalia quiere morirse, nada tiene sentido sin Paco.
Presentación de los personajes.
F1 Su hija la trata como a una histérica. Anuncia la legada de un psicólogo.
F2 Rocío conoce a Carlos y se muestra seductora con él.
F3 Encuentro entre Carlos y Eulalia. Carlos ha quedado fascinado ante ella.

F2 Desarrollo:
Eulalia va haciendo progresos.
Poco a poco va comprendiendo que no necesita a Paco

S2 Primera visión de sí misma. Conflictos sentimentales
F1 Eulalia trata de olvidar a Paco encontrándose a sí misma.
F2 Carlos se ha enamorado de Eulalia.
F3 Rocío y Carlos mantienen relaciones.

S3 En su visión de sí misma.
F1 No se da cuenta de que ella es independiente.
F2 La llegada de Paco a la casa con aspecto juvenil es irrisoria.
F3 Eulalia solo depende de sí misma para salvarse. Carlos es la ayuda que necesita.

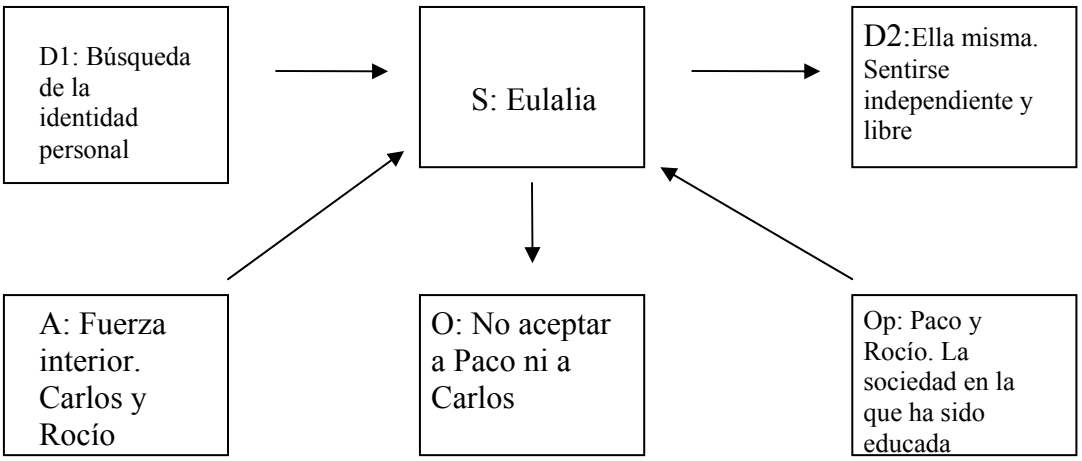
F3 Final: Cierre positivo: Eulalia desea vivir.
Se ha convertido en una mujer libre e independiente

S4 Rocío prepara una cita entre sus padres.
F1 Quiere que Carlos se olvide de su madre.
F2 Busca y prepara una cita entre Paco y Eulalia.
F3 Se da cuenta de que Carlos quiere a su madre y se aparta.

S5 Eulalia toma las riendas de su vida.
F1 No admite de nuevo a Paco. Quiere el divorcio.
F2 No acepta la proposición de Carlos.
F3 Emprende una nueva vida. Su hija será su ayudante.

2.8.15.3. Modelo actancial

El cuadro que propongo muestra la segunda parte de la obra, la presentación de las figuras y de la trama caracteriza a unos personajes que van creciendo a medida que la acción avanza. El impulso que mueve a Eulalia a sentirse independiente y libre, a ser ella misma, es la búsqueda de su identidad personal. No aceptará de nuevo a Paco, ni querrá emprender una nueva vida al lado de Carlos, pues, en su búsqueda, ha de encontrar el camino que la lleve a la liberación interior que durante tantos años ha otorgado a su marido sin darse cuenta de que estaba perdiendo su autonomía. La fuerza interior es su ayudante, que no surgiría sin la ayuda de Carlos y de Rocío. La oposición que también llega por parte de su hija, oposición basada en los celos; es menos importante que la que llega de la sociedad en la que ha sido educada (los valores familiares impuestos desde la niñez y reflejados en la figura de Paco).



2.8.15.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

Todas las presencias son significativas en esta obra. Los personajes ausentes, los que no aparecen pero que son importantes para el desarrollo de la acción, ocupan parte del desarrollo dramático. Así, si se cuentan las escenas en las que aparece Paco, el peso que tiene este personaje es significativo puesto que su ausencia muestra lo que no sucede en el escenario. En las primeras secuencias de la obra, su figura está ausente en escena, es el personaje que provoca el cambio en la protagonista. La línea argumental gira en torno a él. Primero será el detonante de la tristeza de Eulalia y luego lo será de su liberación.

Un personaje ausente al que se hace referencia en dos ocasiones es la mujer de Leonilo, Nenita Li, pero no es importante ni significativo, solo justifica el servicio de la casa.

		PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																									
PERSONAJE	ACTO	I																									
	ESCENAS	I										II															
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
EULALIA			X	X	X	X			X	X	X		X		X	#							#		X	X	
CARLOS							X	X	X	X	X		X	X			X	X	X		X	X		X	X	#	X
ROCÍO		X	X		X			X	X	X									X	X	X	X		X	X	X	X
PACO																		X	X	X							
LEONILO		X					X					X				X											
SAINZ																#							#				
TOTALES		2	2	1	2	1	2	2	3	3	2	1	2	1	1	3	1	2	3	2	2	2	2	2	3	3	2

PERSONAJE	ACTO	PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																																
		II																																
	ESCENAS	III															IV																	V	TOTALES
	ESCENA	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	
EULALIA		#	X		X		X				X					X		X		X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	35
CARLOS				#	#	X	X				X	X	X	X	X	X							X	#	X			X			X			31
ROCÍO									X	X		X	X		X	X	X	X	X					X		X							X	26
PACO										X			X	X	X						X	X	X	#	X			X	X	#				15
LEONILO		#		#	X	X		X	X	X												X					X			X		#		15
SAINZ		#																														X		4
TOTALES		3	1	2	3	2	2	1	2	3	2	2	3	2	3	3	1	2	1	1	2	3	3	4	2	2	2	3	2	3	2	3	2	126

2.8.15.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Los personajes evolucionan en el drama a medida que avanza la acción: Eulalia, la protagonista que en un primer momento su tono, gestos y movimiento sugieren pena o angustia: "*Se pone a llorar*" (24), "*decaída*", "*llora*" (25), "*dramática*" (26), "*llorando*", "*lloriqueando mira el retrato de boda*" (27), "*rotunda*", "*evocadora*", "*acariciando el pijama*" de Paco, "*romántica*" (28), irán cambiando a medida que avanza la acción; la segunda escena inicia un giro en su actitud: "*Furiosa, golpeando la foto*" y en seguida "*llorando y besando la foto*" (38). La tercera escena marca una transformación en las actitudes y en ella misma: "*En su cuarto, mucho más delgada y lánguida*", "*animada, abre el armario*", "*coge un vestido y unos zapatos de tacón*" (59); se inicia el metateatro, Carlos hará de Paco: "*Carlos se abrocha la enorme chaqueta de Paco y se mira al espejo. Toma un cojín y se lo coloca a modo de barriga. Pasea por la habitación ensayando una leve cojera*" (60). La situación se hará cómica, aunque para Carlos la situación es seria pues él está enamorado de ella: "*se quita las gafas y la mira embobado*" (62), "*saliendo del ensimismamiento*", "*se pone las gafas de Paco,*" "*se levanta intentando ver algo a través de los gruesos cristales*", "*no encuentra la mano de Eulalia*" "*con dificultad consigue sentarse en el sillón. Hay un momento de silencio*" (63), "*Carlos imita algunos gestos que observó en Paco*" (64), y ella de la esposa que tiene que tomar una decisión al encontrarse de nuevo con él: ella estará "*muy teatral*", "*coqueta*", "*entrando en situación. Enfadada*" (63), "*furiosa, le quita a Carlos las gafas*", "*concentrada y serena*", "*sin mirarlo*", "*lírica*" (64), "*asiente*" (65), "*metida en situación*", pero de repente ella al creer que Paco la ama "*lanzándose amorosamente a sus brazos*" (66) y Carlos se sentirá "*decepcionado*", al desmayarse Eulalia, él "*la observa y se da cuenta de que es en serio. La coge en brazos con ternura. La acuesta sobe la cama*" (66). La última escena lleva a la protagonista a la evolución radical de su cuerpo y de su mente:

"*Entra en albornoz. Está muy recuperada*" (73), se descubre a sí mima: "*Se mira al espejo y se sorprende*", "*comienza a hacer posturas delante del espejo*", "*se contempla entre complacida y asombrada*" (74), Al ver a Paco, que viene a pedir perdón y una oportunidad, ella "*se sienta frente a él en actitud de vampiresa*" (78), "*misteriosa*", "*le mira agresiva*" (79), "*retuerce las manos en un gesto de querer ahogarle*" (80), "*le mira, da vueltas a su alrededor en actitud agresiva*" (81). Paco por su parte, después de haber pedido perdón y haberse humillado, aunque para el no era más que un juego: "*Mirando suplicante a Eulalia*" (90), se marcha "*furioso*" (91) al ser rechazado.

El tono cómico lo pone el criado filipino, Leonilo; sus gestos y movimientos se van transfigurando de una escena a otra: en la primera será correcto: "*Entra en el salón con una bandeja en la mano*" (23), a medida que se va complicando las cosas en la casa él empezará a beber: "*en su mano tiene un vaso de whisky*" (37). Al iniciarse la tercera escena él: "*Dormita en el sofá del salón*" (55) y "*borrachín, va recogiéndolo todo*" (71). La última escena, acompaña su evolución: "*Entra […] borrachito*" (78) "*Leonilo, que se había caído detrás del sofá y observa la escena, se levanta y pone música estridente*", "*va recogiéndolo todo y sale, tambaleándose*" (87) hasta el final de la función.

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ESCENA/ACTO	I/I										II															
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
	PARALINGÜÍSTICA		8	1	2			3	8	3			9	1	1	1	1	2	2	2		5		1		11	4
COMPLEMENTOS	GESTUAL-CINÉSICA		4	3	3			9	5	6	5	1	12	2			2		1	2	3	3				6	4
DEL ACTOR	MOVIMIENTO-PROXÉMICA		3	3	2	4		4	7	5	3	6	30	2	2	4	3	1	6	4	5	7	1	5	3	20	9
	ASPECTO EXTERIOR		1				1									1								1	1		
	DESCRIPCIONES	2	1				1																				
	A QUIÉN SE HABLA								2										1		2				1		
	ENTRADAS / SALIDAS	2	2		2		3	1					3			4		1	2		2	2	1		1	2	
	DECORADO / ÚTILES	2																									
COMPLEMENTOS	LUZ		1				1				1																1
DE LA	MÚSICA																							1			
REPRESENTACIÓN	RUIDOS					1					1															6	
	OTROS																										
TOTALES		6	20	7	9	5	6	17	22	14	10	7	54	5	3	10	6	4	12	8	12	17	2	8	6	45	18

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

PO	ESCENA/ACTO	III															II/IV												V					TOTALES
	ESCENA	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	
	PARALINGÜÍSTICA	1				1	7	1		7	12	3		7		5		12			13		3	1	2	4	1	2	2		2	1	1	153
OMPLEMENTOS	GESTUAL-CINÉSICA	2	3		2	5	4		3	2	18	1	1	1	1	1	1	7		2	17		6	1	2	5		2	2		7	1	4	174
EL CTOR	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	6	2	1	4	2	18			3	24	2		5	3	5	4	6		3	20	1	13	1	2	4				1	10	1	4	284
	ASPECTO EXTERIOR						1				1							3			1												1	12
	DESCRIPCIONES	1		1										1				1			1							1			1			11
	A QUIÉN SE HABLA					1				1													1	1								1		11
	ENTRADAS / SALIDAS			1				1	1	4		1	1		2			2			3	1	1	2	3		2	3	1	2	2	3	2	66
	DECORADO / ÚTILES	3																																5
OMPLEMENTOS	LUZ															1	1																	6
E LA	MÚSICA																1				1													3
EPRESENTACIÓN	RUIDOS						1									1				1														11
	OTROS	1															1																	2
TALES		14	5	3	6	9	31	2	4	17	55	7	2	14	6	13	8	31	0	6	56	2	24	6	9	13	3	8	5	3	22	7	12	738

2.8.16. *Cachorros de negro mirar*

2.8.16.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRIMERA ESCENA (Secuencia 1) (Casa de los padres de Cachorro. Madrid. Fin de semana. Seis de la tarde. Agosto)

Escena 1. Descripción del decorado y rasgos caracterizadores de Cachorro y Surcos. Están aburridos, pasan la tarde, faltan dos horas para ir a "dar caña" a línea doce. (Surcos, el mayor, provoca a Cachorro continuamente, le maneja y le domina. El tono de Surcos siempre es agresivo) (pp.35-39).

Escena 2. *Justifican sus actos y sus ideas*. Cachorro es aún moldeable, al intentar un acercamiento amistoso a Surcos; éste rompe la situación (pp.39-40).

Escena 3. Ojean el periódico, mientras se quejan del aburrimiento (pp.40-42).

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 2)

Escena 4. Surcos ya sabe cómo pasar el tiempo. Llama por teléfono a un travestido, con el que Cachorro perderá la virginidad y al que luego darán una paliza. *Cachorro se niega, pero Surcos le licenciará y le rapará el pelo si cumple con la "misión"* (pp.42-47).

Escena 5. Se cambian de ropa. Surcos cuenta a Cachorro que van a interpretar una escena. (Metateatro) *Cachorro será Albert. Será paralítico, tendrá que inspirar lástima* (pp.47-49).

Escena 6. Surcos se empeña en ensayar, imita al travestido, en los gestos y en la voz. Cachorro le mira asombrado (pp.49-51).

Escena 7. Suena el telefonillo. Cachorro se va a la habitación y Surcos abre (p.51).

Escena 8. Llega Bárbara (pp.52-55).

Escena 9. Surcos saca a Cachorro de la habitación (p.55).

TERCERA ESCENA (Secuencia 3)

Escena 10. Ella va al baño.

Escena 11. *Cachorro está nervioso y asustado*. Entra Surcos, le dice a Cachorro que cuando termine le cortarán el pene (p.56).

Escena 12. Entra Bárbara, no le gusta Surcos (pp.56-57).

Escena 13. Bárbara va a empezar con su trabajo, pero Cachorro no la deja. *Fingen gemidos para que Surcos no sospeche. Bárbara interpreta su escena y Cachorro se masturba y deja la prueba en un preservativo para engañar a Surcos*. Cachorro le cuenta a Bárbara que Surcos la quiere matar (pp.57-64).

[FINAL]

CUARTA ESCENA (Secuencia 4)

Escena 14. *Surcos golpea la puerta*. Cachorro obliga a Bárbara a abrir la puerta (pp.64-65).

Escena 15. Entra Surcos (enrojecido de ira y alcohol) Cachorro le enseña la prueba. Obliga a Cachorro a pegar a Bárbara (pp.65-67).

Escena 16. Mandan desnudarse a Bárbara. No es un hombre sino una mujer. Ambos la miran incrédulos. A Surcos ya no le importa. La amenaza con el machete. Cachorro se lo quita y pelean. *Bárbara con un spray los deja ciegos* (pp.67-69).

Escena 17. *Buscan agua*. Surcos empuja a Cachorro que le agarra del cuello hasta que éste queda sin sentido. *Aterrado Cachorro, se lava los ojos y* comprueba que ha matado a Surcos (pp.69-70).

QUINTA ESCENA (Secuencia 5)

Escena 18. Entra Bárbara. No pueden salir, las llaves las tiene Surcos. Cachorro está ido, Bárbara le habla, si no salen de allí irán a la cárcel. Le besa (pp.70-72).

Escena 19. Surcos se estremece y da un grito desgarrador (p.72).

2.8.16.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 DESEO DE COMPLETARSE E INTEGRARSE

F1 Inicio:
Cachorro y Surcos pasan la tarde aburridos.

S1 No tienen nada que hacer. Sólo pasar el tiempo.
Presentación de los personajes.
F1 Faltan dos horas para ir a "dar caña" a la línea doce.
F2 Explican cuáles son sus ideas y qué es lo que quieren. La agresividad de Surcos frente a la inocencia de Cachorro.
F3 Ojean el periódico aburridos.

F2 Desarrollo:
Surcos encuentra la manera de pasar el tiempo.

S2 Llaman para contratar los servicios de un travestido.
F1 Surcos habla de ello como una misión.
F2 Inventa un juego (metateatro) para engañar al travestido con el que Cachorro perderá la virginidad y al que pegarán después.
F3 Cachorro se asusta pero se deja.

S3 La llegada de Bárbara.
F1 Quiere hacer su trabajo pero no le gusta Surcos. Cachorro no deja que se le acerque.
F2 Fingen con ruidos para engañar a Surcos.
F3 Cachorro no es capaz de engañar a Bárbara y le cuenta que Surcos la quiere matar.

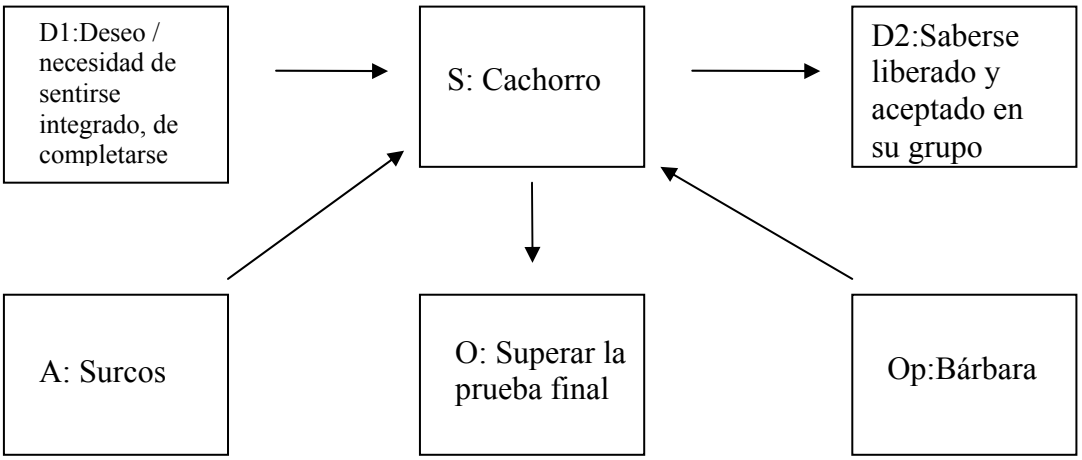
F3 Final:

S4 Surcos está descontrolado.
F1 Obliga a Cachorro a pegar a Bárbara.
F2 La hacen desnudarse y ven que es una mujer.
F3 cachorro la defiende. Quita el machete a surcos y pelean.

S5 Bárbara intenta huir.
F1 Ha cegado a los dos hombres con un spray.
F2 En la pelea Cachorro mata a Surcos.
F3 Cachorro queda enajenado.

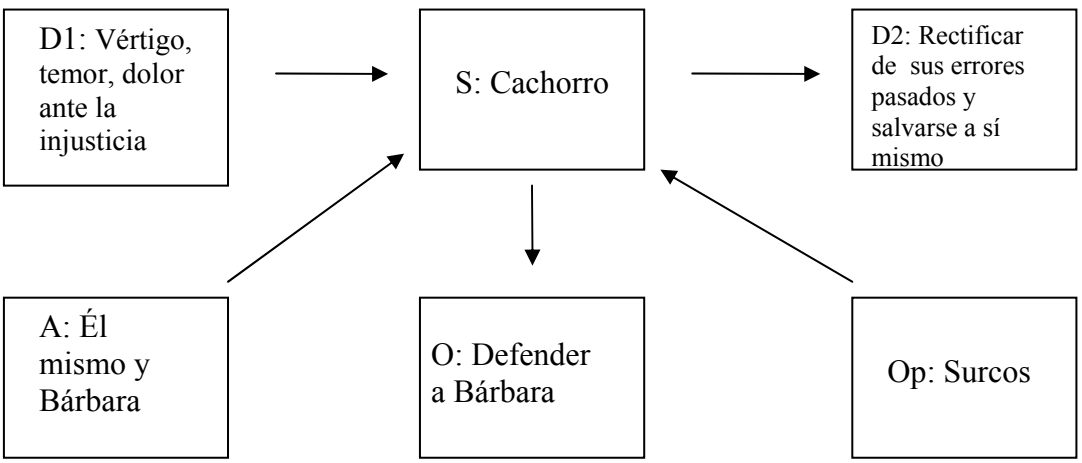
S6 Bárbara intenta ayudar a Cachorro.
F1 Tienen que huir.
F2 Le besa.
F3 Surcos despierta con un grito profundo.

2.8.16.3. Modelo actancial

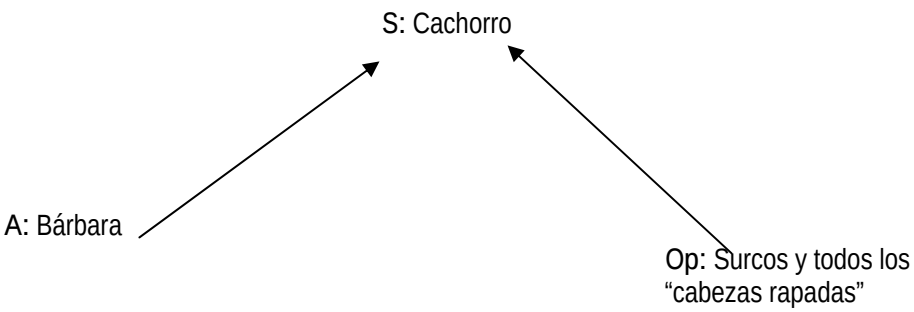


El cuadro presenta parte de la obra: Cachorro ha de realizar la prueba definitiva para ser un "cabeza rapada" y él tiene la necesidad de querer sentirse integrado y aceptado en el grupo con él fin de sentirse liberado y guardar los miedos que le hacen sentirse más humano. La ayuda que recibe es la de su mentor y jefe Surcos y la oposición que recibe es la de Bárbara, la joven prostituta con la que ha de realizar el acto amoroso para terminar dándole una paliza.

El siguiente cuadro muestra que la pieza va cambiando. Los personajes evolucionan de tal manera que conocemos y se nos muestra la bondad, la educación, la juventud de Cachorro al no querer formar parte del juego de Surcos. La obra toma otro rumbo, cuando Cachorro protege a Bárbara y deja inconsciente a su jefe. El impulso que mueve a Cachorro a defender a Bárbara es el temor, el dolor, el vértigo que le produce cometer una injusticia y el único fin, es rectificar sus errores pasados y salvarse a sí mismo.



El ayudante con el Cachorro cuenta es Bárbara, que quiere salvarse a sí misma de la brutalidad de Surcos y el oponente al protagonista será Surcos que representa a todo el grupo de "cabezas rapadas".



2.8.16.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

En dos escenas, la cuarta y la quinta, Surcos queda solo unos instantes. No lo he marcado como única escena, pues son continuidad de los hechos que están transcurriendo. En la cuarta, Cachorro va al baño a buscar desodorante y en la quinta a buscar ropa menos agresiva, más convencional, para disimular ante el travestido que han contratado.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA																					
PERSONAJE	ACTO	I																			
	ESCENAS	I			II						III				IV				V		TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
CACHORRO		X	X	X	X	X	X	O		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	#	18
SURCOS		X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X		O	X	X	X	#	X	16
BÁRBARA									X	X	X		X	X	X	X	X		X	#	10
TOTALES		2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	2	3	2	3	3	3	2	3	3	44

2.8.16.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Las acciones, las palabras, los gestos, los movimientos de Cachorro al iniciarse la obra demuestran que quiere ser aceptado en el grupo. Surcos le provoca para demostrar su valentía, manifiestan violencia: "*acercándose agresivo a Surcos*", "*le agarra*", "*le da un puñetazo*", "*ríe*", "*asiente*" (37), "*nervioso, salta con habilidad y lo agarra. Pelean*", "*retuerce la muñeca de Surcos*" (38), "*le ríe la gracia*", "*le ha estado mirando con admiración*" (41). Sin embrago, le teme: "*hace un gesto negativo*" (43), "*asustado*", "*desconfiado*" (44), "*atemorizado*" (45), "cortando", "*aterrorizado*" (46). Sólo cuando realmente comprende el daño que puede causar a Bárbara, se enfrenta a él: "*le quita el machete*", "*forcejeando*" (68), "f*urioso, se lanza a la espalda de Surcos y le agarra del cuello*", "*aprieta con todas sus fuerzas. Continúa apretando fuera de sí*", "*aterrado le mueve*", "*pone su oído en el corazón de Surcos. Lívido, se va apartando de él. Rompe a llorar desesperadamente*" (69).

En Surcos sólo hay violencia, su tono, sus gestos y sus movimientos son ofensivos, no importa que se halle con Cachorro pasando el tiempo, la ira está en él: "*da un golpe en el suelo como movido por un resorte*" (40), "*grita*" (44), "*le agarra agresivo*", "*mirándole con violencia*" (45), "*golpeando la mesa*", "*agarrándole del cuello*", "*sacando un machete*". Cuando descubre cómo pasar ese tiempo en casa se llena de excitación: "*pone música. Grita y baila desaforado como celebrando su gran idea*", "*comienza a cantar y a girar la silla con violencia*", al ver a Bárbara controla "*su furia*" (52), "*la mata con la mirada*" (55). Cuando cree que ya han estado solos, Cachorro y Bárbara, el suficiente tiempo "*golpea la puerta*", "*a gritos desde fuera*" (64), "*sigue golpeando la puerta cada vez con más violencia*", "*entra con sus ropas militares. Está enrojecido de ira y de alcohol*", "*quita la música. En un silencio tenso mira a Cachorro inquisitivo*", "*con desprecio*", "*le arrebata el bolso y la coge por la muñeca*" (65), "*saca el machete*", "*le tira*

al suelo de un puñetazo", "*a Bárbara, levantando el arma*", "*frustrado y furioso*" (68). Cachorro le cree muerto pero: "*en ese momento, Surcos se mueve en una convulsión, emite un aullido largo, doloroso, abismal*" (72).

Sólo Bárbara muestra un poco de dulzura en la pieza dramática que al ver a Cachorro enajenado, sus movimientos y gestos están llenos de ternura: "*se arrodilla a su lado*", "*acariciándole la cabeza*" (71) y "*besa a Cachorro en los labios* (72).

Por último, las acotaciones que sirven para la representación, se especifican en la primera acotación que inicia la pieza: "*Salón de estar de clase media burguesa. En el centro un tótem africano con un gran falo" "Madrid. Fin de semana. Seis de la tarde. Agosto*" (35).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	I			II						III				IV				V		TOTALES
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA	1	5	3	9	3	3	3	3			1		15	1	6	2	1	4	1	61
	GESTUAL-CINÉSICA	2	6	5	16	6	2		6	4	4			16	1	6	5	1	6		86
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA	16	14	4	17	6	7	4	4	1	2		2	25	6	15	13	18	9	2	165
	ASPECTO EXTERIOR	1				1			1								1				4
	DESCRIPCIONES	1							1							1		1			4
	A QUIÉN SE HABLA				1					1			1			1	1				5
	ENTRADAS / SALIDAS				2	2		1	1	2	1	1	2			1	1		1		15
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES	2										1	1								4
	LUZ																			1	1
	MÚSICA					2		1								1					4
	RUIDOS							1	1												2
	OTROS	1																			1
TOTALES		24	25	12	45	20	12	10	17	8	7	3	6	56	8	31	23	21	20	4	352

2.8.17. *En el túnel un pájaro*

2.8.17.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

La pieza dramática se divide en un prólogo, cuatro escenas y un epílogo. El prólogo y la primera escena pertenecen a la presentación de la obra, la segunda y tercera, al desarrollo y por último, el final corresponde a la cuarta y al epílogo. La división en escenas (la que propone la autora) es la misma que la que he seguido hasta ahora, no así las de las secuencias. Las acciones paralelas surgen entre las entradas y las salidas. Las marcadas en minúscula sólo indican las entradas y las salidas de los personajes.

ACTO ÚNICO

[PRESENTACIÓN]

PRÓLOGO (Secuencia 1) (Estudio de televisión)

Escena 1. En una pantalla se distingue la imagen de Ambrosia que cuenta la historia de su hermano Enrique del que la separaron a los cuatro años.

Escena 2. El programa del periodista, Arturo Novoa, se compromete a encontrarlo.

PRIMERA ESCENA (Secuencia 2) (Hotelito para ancianos)

Escena 3. *Margarita*, la enfermera, *cuenta a Enrique cómo su hermana Ambrosia le ha encontrado por medio de la televisión*.

Escena 4. Enrique solo, desvaría.

(Secuencia 3) [Acción paralela con la escena 4]

Escena 5. *Margarita quiere que Arturo le diga a Enrique que quiere hacer una de* sus obras: *El pájaro solitario*, ella resume el argumento.

(Secuencia 2)

Escena 6. Enrique se ha puesto una pajarita azul en la cabeza a modo de lazo. Margarita presenta a Arturo como un actor famoso de televisión que quiere hacer *El pájaro solitario*. Arturo quiere hablar con Enrique de su hermana. *Lee una escena de la obra*.

Escena 7. *Metateatro: leen la escena en la que Santa Teresa se le aparece a San Juan.*

Escena 8. Enrique decide escuchar a Arturo pero no quiere saber nada de su hermana.

Escena 9. Enrique cree que a ella la han engañado y él no quiere ser encontrado. Desea vivir en paz. No necesita una hermana. Él tiene sus personajes.

[DESARROLLO]

SEGUNDA ESCENA (Secuencia 4) (Han pasado unos días. La habitación de Enrique)

Escena 10. Enrique ha accedido a ver a Ambrosia con un decálogo de condiciones. Quiere estar atado como si fuera un loco. Enrique defiende sus obras: cuarenta obras de teatro.

Escena 11. Enrique solo, desvaría.

(Secuencia 5) [Acción paralela con la escena 11]

Escena 12. Ambrosia quieres saber si Enrique razona, si sufre. Le enseña a Margarita su libro favorito, es *El pájaro solitario*.

(Secuencia 6)

Escena 13. Enrique hace aspavientos y ruidos de loco. Ambrosia le habla sin miedo y descubre que en las palabras de su hermano son frases de sus obras de las que ella acierta el título. Ella le desata. Le da licor que ha traído. Hablan de las obras de Enrique. Él se emociona.

Escena 14. Margarita se lleva a Ambrosia, ha terminado la visita.

(Secuencia 7)

Escena 15. *Enrique solo en escena. Está fascinado*. Su hermana se sabe de memoria sus obras.

Escena 16. Enrique cree que Ambrosia está loca y se lo cuenta a la enfermera. Quiere saber cuánto tiempo le queda de vida, ella no lo sabe.

Escena 17. Enrique solo, pensativo.

Escena 18. Anuncia que va a escribir una obra de teatro. La última. Tiene miedo de haber perdido la inspiración. Quiere que Margarita le ayude a morir. Ella hace como si no lo hubiera oído.

TERCERA ESCENA (Secuencia 8) (Han pasado unos meses. La antesala de la habitación de Enrique)

Escena 19. Enrique escribe. Toma pastillas, se queja del dolor y de la última escena que no sabe cómo acabar.

Escena 20. Enrique está desesperado, no encuentra cómo concluir el argumento y todo se le olvida. Ambrosia no va a visitarle desde hace cuatro semanas y necesita verla para escribirla. Margarita le anuncia la llegada de Arturo.

Escena 21. Enrique solo, se pone la pajarita en la cabeza, se ríe.

Escena 22. Enrique le dice a Margarita que quiere grabar la conversación con el periodista.

Escena 23. Enrique solo, canta para el magnetófono.

(Secuencia 9) [Acción paralela con la escena 23]

Escena 24. Arturo cuenta que Ambrosia tuvo una caída.

(Secuencia 10)

Escena 25. *Enrique confunde a Arturo con su personaje*.

Escena 26. Enrique graba la conversación. Quiere que Arturo le grabe su obra. Cuenta el argumento. Arturo explica que Ambrosia se ha roto dos costillas. Arturo propone la filmación de la última escena para que él pueda terminar y él pueda emitir un fragmento.

[FINAL]

CUARTA ESCENA (Secuencia 11) (Han pasado unas semanas más o menos. La habitación de Enrique)

Escena 27. Todo está preparado, hay una cámara oculta en la habitación. Él pide un calmante, hablan de la obra y el título: *En el túnel un pájaro*.

Escena 28. Enrique solo, pide a sus dioses inspiración.

(Secuencia 12) [Acción paralela con la escena 28]

Escena 29. Ambrosia y Margarita hablan de la salud de Enrique.

(Secuencia 11)

Escena 30. Margarita acciona la cámara.

Escena 31. Ambrosia cuenta su caída. Él no gruñe, sólo la mira. Ella recita *El pájaro solitario*. Él le pide ayuda, ella le da el licor que especialmente ha preparado, él siente que se está yendo, que muere.

Escena 32. Metateatro: representan la escena de las propiedades del pájaro solitario.

Escena 33. Él ha encontrado el final de la obra. Ella le abraza. Enrique muere.

Escena 34. Ambrosia sola, con el cuerpo de Enrique entre sus brazos.

(Secuencia 13)

Escena 35. Llega Margarita, advierte que Enrique no respira, va a avisar al médico. Se da cuenta de la cámara *y hace que salga Ambrosia del cuarto*.

Escena 36. Margarita se compromete a terminar la obra.

Escena 37. *Margarita le dice a Ambrosia que Enrique la quería*.

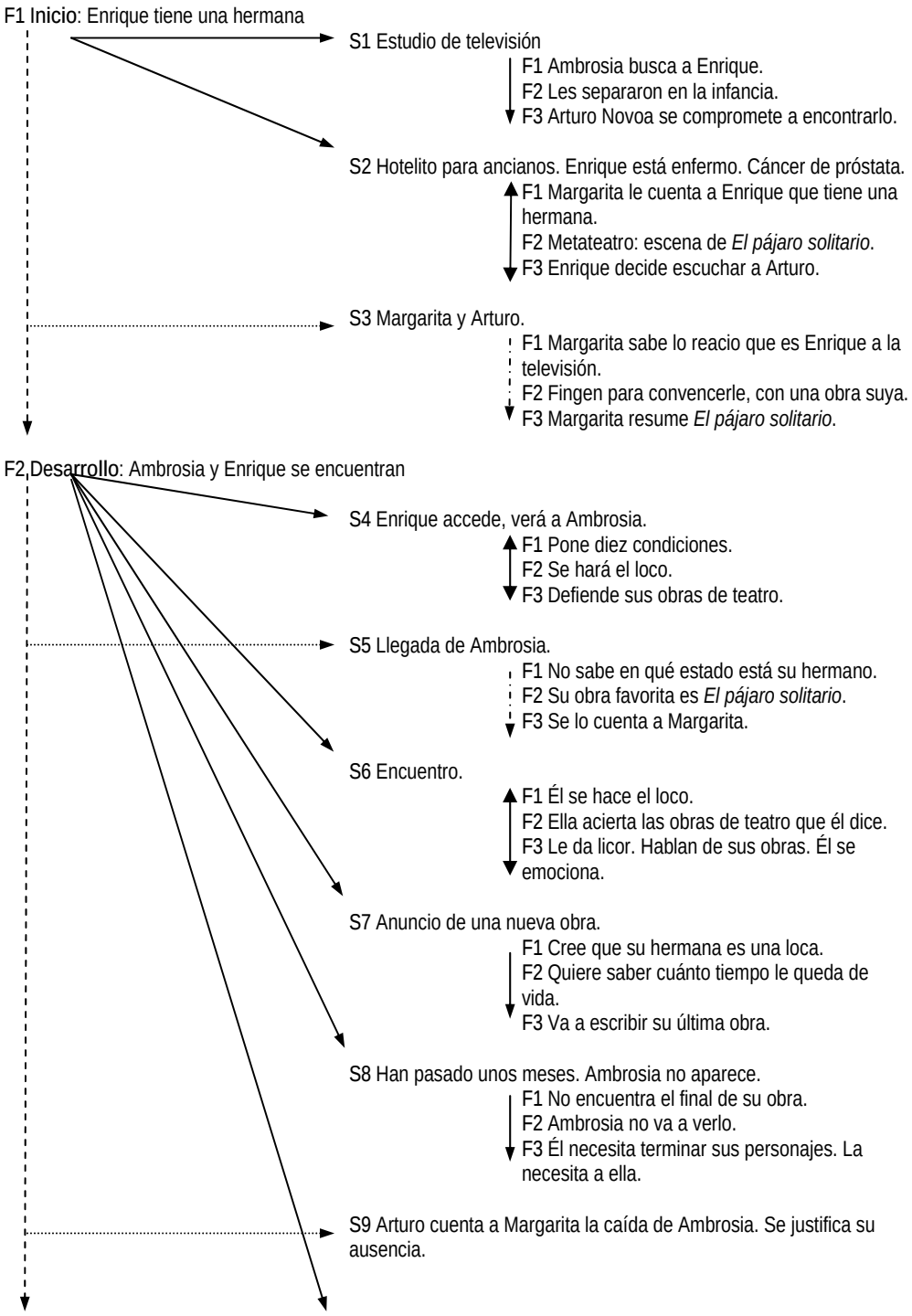
Escena 38. Arturo llega a recoger la cámara. *Margarita llora por la muerte de Enrique.*

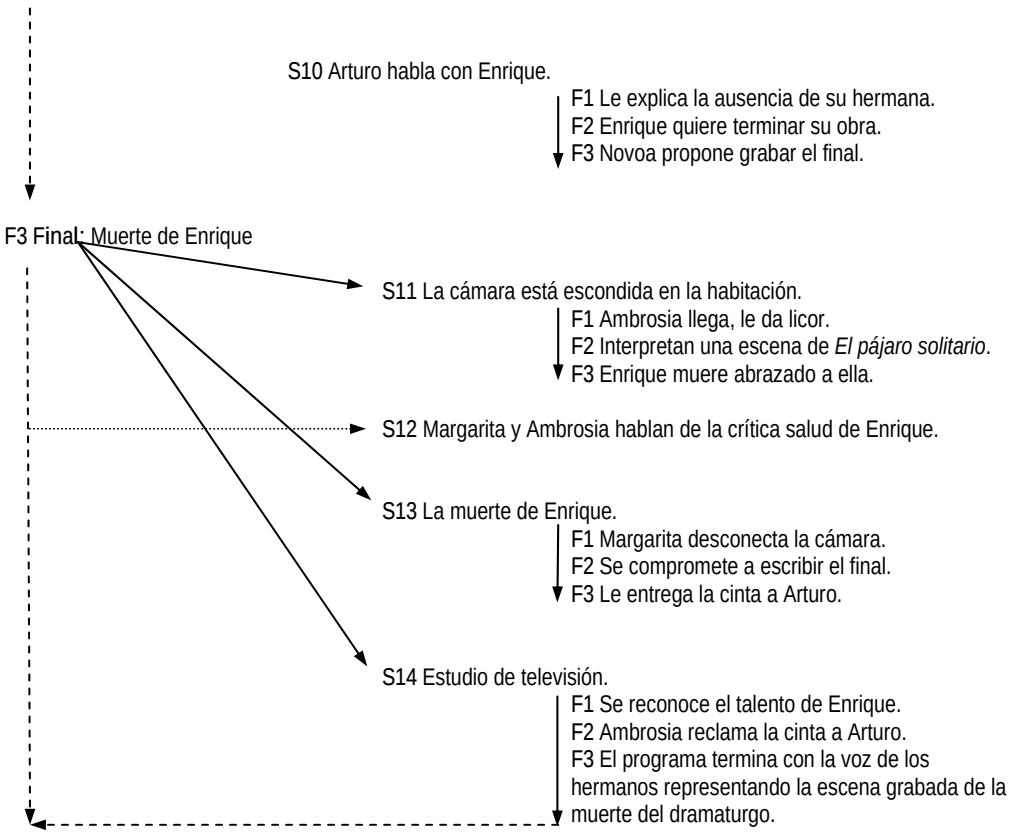
EPÍLOGO (Secuencia 14) (Una semana después. Estudio de televisión)

Escena 39. Se recogen en una pantalla las primeras imágenes de Ambrosia. Novoa la entrevista. Ambrosia le pide la cinta, alaban a Enrique y termina el programa con la voz de los hermanos.

Escena 40. Metateatro: la voz de Enrique y Ambrosia representando la última escena antes de morir.

2.8.17.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas



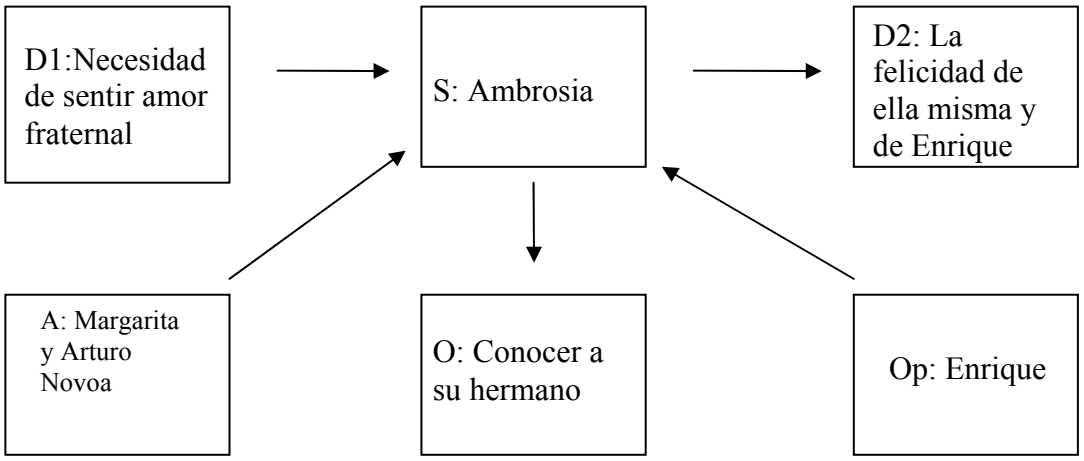


2.8.17.3. Modelo actancial

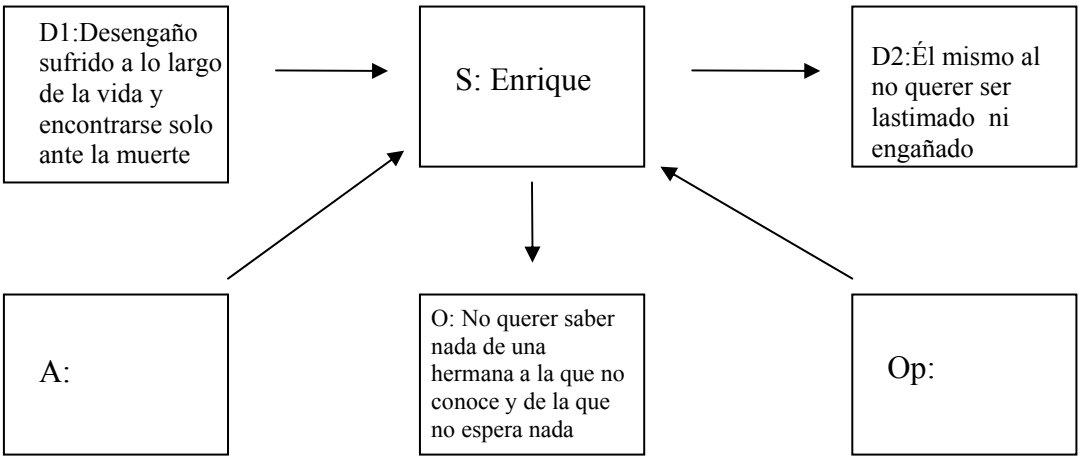
Presento a continuación dos modelos actanciales con dos sujetos: Ambrosia y Enrique. El primer cuadro queda explicado de la siguiente manera:

El impulso que mueve a Ambrosia a conocer a su hermano es la necesidad de buscar el amor fraternal, puesto que le ha querido siempre a pesar de no conocerle. Se sabe todas las obras dramáticas que su hermano ha escrito. El único fin al que ella aspira es la felicidad de ambos; por su parte, cuidar de él y conseguir que Enrique al conocerla la quiera. La ayuda exterior que recibe viene por parte de la

enfermera Margarita y por parte del presentador de televisión Arturo Novoa y su ayuda interior es ella misma, su fuerza de voluntad y su interés. El único oponente que encuentra es su hermano que cederá ante la constancia que ella muestra y el cariño que se le ofrece gratuitamente.



En el segundo cuadro presenta la misma pieza tiene como sujeto protagonista a Enrique. El impulso o fuerza que le lleva a no querer saber nada de su hermana es el desengaño sufrido a lo largo de su vida y el encontrarse solo ante la muerte. El fin es no querer ser lastimado de nuevo ni ser engañado.



No tiene ni ayudantes ni oponentes, puesto que Margarita le deja actuar como él desea y aunque haga lo que él le pide ella muestra que es su trabajo aunque no esté de acuerdo. La oposición más clara a la terquedad está en Arturo, que quiere dar una oportunidad a Ambrosia de ser feliz pero se encuentra con la testarudez del escritor.

Sólo cuando Ambrosia entra en su vida y Enrique desea escribir su última obra con todos ellos como protagonistas pide ayuda a Margarita y a Arturo para morir en brazos de su hermana.

2.8.17.4. Cuadro de presencia de los personajes en escena

El siguiente cuadro aclara las apariciones de los personajes de esta obra teatral.

PERSONAJES PRESENCIA EN ESCENA

PERSONAJE	ES	P		I							II										III								IV												E		TOT
	ESC	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
ENRIQUE				X	X		X	#	X	X	X	X		X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	O	X	X	X	X		X	X	X	X	#	#	#				O	31
AMBROSIA		X	X										X	X	X															X	X	X	X	X	X	X		X		X	O	15
MARGARITA				X		X	X	X	X		X		X		X		X		X		X		X		X	X		X		X	X					X	X	X	X			21
ARTURO			X			X	X	X	X	X															X	X	X												X	X		11
TOTALES		1	2	2	1	2	3	3	3	2	2	1	2	2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	3	3	2	2	1	2	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2	78

2.8.17.5. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Las acciones de Enrique Urdiales, protagonista de esta historia, no evolucionan a lo largo de la comedia, sólo su pensamientos que no quedan reflejados en las acotaciones, sino en el diálogo. Su tono, sus gestos y movimientos al ver siempre a su hermana son los de un demente: al verla por primera vez recita "*a voz en grito*", "*gruñe, se convulsiona, ríe como un loquito. Lo hace verdaderamente bien*" (19), "*suelta un enorme gruñido*", "*gruñe y grita*", "*gruñe*" (20), "*gruñendo*", "*tirando mordiscos al aire*", "*jadea*", "*hace un gesto de león agresivo*", "*le muerde la mano*" (21), "*sin oírla*", "*emite un lamento*", "*le tira la pastilla*", "*la ha escuchado perplejo, con los ojos muy abiertos*", "*se convulsiona haciéndose el loco*", "*bebe, disfrutando*" (22), "*amenazante*", "*emite un lamento*", "*disimulando la emoción*", "*esconde la botella y se tapa*", "*emite un quejido*", "*suelta mordiscos al aire*" (23), "*enloquecido*" (24). La última escena recoge su muerte, la llegada de Ambrosia y la bebida del licor que ella trae preparado: él "*protesta*" y cuando ella le ofrece el licor él "*asiente contentito*"; poco a poco se va viendo morir y "*con un lamento desesperado*", "*bebe*" (46), "*apurando el vaso*". "*En un último aliento empieza a levantarse encima de la cama*", el licor le ha dado fuerzas y "*se baja de la cama y camina unos pasos hasta que le fallan las piernas*" hasta que "*se sienta*" (47), "*se mete en el regazo de Ambrosia*" y "*cierra los ojos y suspira*" (49). Mientras Ambrosia "*le abraza*" (48), al sentir que ha muerto "*pone su oído en el corazón de él*", "*sale de la cama y le tapa*", "*le besa y guarda la botella en la bolsa*", "*se separa y solloza*" pero "*se rehace, toma aliento y pulsa varias veces el timbre de la cabecera*" (50).

En las dos ocasiones que se encuentra con Novoa: "*aparece con la pajarita en la cabeza a modo de lazo*" (5) y le encanta hacerse el loco e improvisar lo que le apetece en ese momento: "*le canta una soleá*" (10), "*le corta con unas notas de flamenco*", "*haciendo un paso de baile*" (11), "*hace otro paso de*

baile" (12). Y la segunda vez que se ven: "*se coloca la pajarita azul de lunares en la cabeza a modo de lazo*" (32)

En cuanto a las acotacións referidas al espacio escénico, indican una referencia al estudio de televisión: "*Las cámaras se trasladan al estudio*" (1), el hospital-residencia en la que se encuentra Enrique: *"En el escenario vemos dos espacios. La antesala y la habitación de un hotelito para ancianos. En la salita hay una mesa, un escritorio en desuso, dos sillones y una estantería llena de libros. En la habitación hay una cama con su mesita de noche y un armario. Todo parece muy blanco y por la ventana asoma un jardín*" (2). Al final se hace una referencia al sonido, a la luz y a los medios audiovisuales: "*En la pantalla, sobre hermosas imágenes en blanco y negro de niños hospicianos elevándose en columpios, escuchamos la voz de Enrique y Ambrosia*" (52) y "*sobre las imágenes comienzan a imprimirse los títulos de crédito. Las voces van decreciendo hasta que se hace el oscuro*" (53).

ACOTACIONES TIPO Y DISTRIBUCIÓN POR ESCENAS

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	P	I								II									III	
	ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	PARALINGÜÍSTICA	1	1	2	2		3		2	2	9	2	3	19	2	2	1		2	1	3
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	GESTUAL-CINÉSICA	1	1	1	1		4		4	1	3	1	5	12	1	1	1		1		4
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA			6		2	3		2	6	11	1	2	24	2	1	1	1	5	1	3
	ASPECTO EXTERIOR	1	1	1							1									1	
	DESCRIPCIONES	1	1	1			1													1	
	A QUIÉN SE HABLA						3		1												
	ENTRADAS / SALIDAS			1			1		1		1		1		2		2		2		2
	DECORADO / ÚTILES		1	4																1	
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	LUZ		1							1											
	MÚSICA																				
	RUIDOS																				
	OTROS	1										1								1	
TOTALES		5	6	16	3	3	15	0	10	10	25	5	11	55	7	4	5	1	10	6	12

TIPO	ACTO ÚNICO/ESCENAS	IV																		E		TOTALES
	ESCENA	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
COMPLEMENTOS DEL ACTOR	PARALINGÜÍSTICA			2	1		9	5		1	2	7		1		1			1			87
	GESTUAL-CINÉSICA	1				2	6	1			1	7		3	1	4		1	1			70
	MOVIMIENTO-PROXÉMICA		2		2		6	3			2	11	2	1	8	4	3	1	3	2		121
	ASPECTO EXTERIOR	1								1												7
	DESCRIPCIONES																					5
	A QUIÉN SE HABLA						1															5
	ENTRADAS / SALIDAS	1	2	1		2		3		1	3					1	2	1	1			31
COMPLEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN	DECORADO / ÚTILES		1																	1		8
	LUZ							1		1											1	5
	MÚSICA																					0
	RUIDOS														1						3	4
	OTROS																			1		4
TOTALES		3	5	3	3	4	22	13	0	4	8	25	2	5	10	10	5	3	6	4	4	348

2.8.18. *La actriz rebelde*

2.8.18.1. El texto dramático: funciones y situaciones. División en escenas

Escena 1. Encuentro de la actriz con un espectador.

Escena 2. Menciona a la autora de su monólogo (que es Paloma Pedrero) a la que nadie conoce ni va a conocer.

Escena 3. Los autores vivos no estrenan, inventan trucos para poder hacerlo, ella se compadece de ellos.

Escena 4. La actriz liga con el hombre del público, le da una cita.

Escena 5. Interpreta el texto, la pueden ver, que no oír y tiene que fingir que está haciendo su papel.

Escena 6. Regresa de su interpretación, se vuelve a quejar del texto. Sigue haciendo preguntas al hombre del público.

Escena 7. Finge de nuevo, coge la mano al hombre del público. Se queja de hacer papeles vacíos, que no van con su personalidad, que no le van a dar fama. (Le hubiera gustado ser cardióloga) *Nadie hace lo que le gusta en la vida*.

Escena 8. Recita frases de su papel, se queja de nuevo del texto.

Escena 9. Concluye. Protesta de nuevo sobre el papel que interpreta. Reafirma su cita con el hombre del público, le besa a mano. Se despide.

2.8.18.2. Esquema de secuencias sintáctico semióticas

S0 DISCONFORMIDAD

F1 Inicio:
La actriz empieza su monólogo

S1 Encuentro con un hombre del público
F1 Encuentro.
F2 Queja de la actriz por autora del monólogo.
F3 Los autores vivos no saben qué hacer para estrenar.

F2 Desarrollo:
Interpreta el texto. Finge

S2 Qué es y qué hubiera deseado ser.
F1 Interpreta el texto.
F2 Qué hubiera querido ser. Cita al hombre del público. No quiere estar sola.
F3 Qué es en realidad.

F3 Final
Conclusión

S3 Acercamiento.
F1 Disimula por si la pueden ver.
F2 Se queja de nuevo del papel que interpreta.
F3 Besa la mano del espectador y le pide que acuda a la cita.

2.8.18.3. Presencia de los personajes en escena

El único personaje es la actriz y el hombre del público que no habla y que no es un personaje voluntario.

2.8.18.4. Los signos no lingüísticos. Modelos operantes en la escena

Sólo aparecen dos acotaciones para la actriz: la primera se refiere a cogerle la mano, proxémica, "*se la coge*" y en la segunda le besa la mano "*se la besa*".

CAPÍTULO 3. PRAGMÁTICA. PARADIGMA METODOLÓGICO Y PRAXIS

3.1. Introducción

La pragmática semiótica se realiza en los ejes emisor-mensaje y mensaje-receptor. Antonio Tordera (1988:196) inicia el análisis pragmático considerando quién es el emisor entre todas las posibilidades de la representación, es decir, entre el autor, actor, director, escenográfo, iluminador, productor, etc. Se plantea pues que el receptor pueda ser el lector, público, actor, director, escenográfo, iluminador, productor, etc. En este análisis de la obra de Paloma Pedrero simplificamos el estudio pragmático pues, desde la teoría de la recepción, consideramos emisores a los actores y receptores al público.

La noción de puesta en escena, el proceso de descodificación[67] del texto dramático y la nueva codificación según un conjunto de sistemas sígnicos escénicos en un proyecto de montaje, que debe realizarse en determinadas condiciones según el criterio de Antonio Tordera (1988:196-197) es el que empleamos en las obras de Paloma Pedrero a las cuales hemos asistido a su representación. Recogemos las noticias de los estrenos de quince obras de Paloma Pedrero. La comunicación social y en concreto la crítica teatral, beneficia o perjudica a la representación, si se tiene en cuenta el valor que el público recibe en la lectura de la opinión de un crítico. El hecho teatral se cristaliza al final de cada una de las representaciones (únicas, efímeras e irrepetibles) y la opinión pública, el gusto del público interpretan el éxito o el fracaso de la obra, de la puesta en escena y de la función del resto de los emisores, receptores y signos teatrales.

La fase espectacular como establece Fabián Gutiérrez (1993:61) recoge desde la interpretación del texto del director de escena hasta la recepción del espectáculo por parte del público. Divide en cuatro

momentos esta fase: el primero, la del director, que se convierte en un segundo autor por la interpretación que este asumirá y mostrará las condiciones para la puesta en escena. Manipulará los signos teatrales de acuerdo con la percepción e interpretación de la lectura; el segundo, la representación por los actores del texto principal; el tercero, la realización en escena de las acotaciones; y un cuarto momento, que es el de la recepción de los espectadores.

El mensaje es posible transmitirlo en forma de señales, entre un emisor y un recetor, gracias a un código común en ambos. Ya indica Antonio Tordera (1988:165) que en el caso del teatro es difícil delimitar quién o quiénes son los emisores y quiénes los receptores, si se tienen en cuenta que además del público existen otros elementos participantes: autor, director, escenográfo, empresario, etc.

3.2. Los estrenos de Paloma Pedrero

La intención que tenemos en este apartado es significar los estrenos de la dramaturga y su recepción por parte de la crítica y del público. Hemos asistido a la puesta en escena de las siguientes obras: *La llamada*, *Resguardo*, *Besos*, *Noches*, *Estrella*, *Cachorros* y *En el túnel*. De las obras a las que no hemos asistido recogemos la información que hemos podido recopilar sobre el estreno y la puesta en escena. Dos de las obras estrenadas, *Las fresas* y *Aliento*, no han sido analizadas semántica ni sintácticamente como ya hemos explicado en la Introducción.

3.2.1. *La llamada de Lauren* (1984)

3.2.1.1. La puesta en escena

El espacio espectacular, previsto en el texto dramático, nada más iniciarse la pieza está descrito en la siguiente acotación: "*Apartamento de una sola pieza con dos niveles. Al fondo, una pequeña cocina adosada y a su lado una puerta. En el lateral de la derecha, una esa con cuatro sillas y una estantería con libros y otros objetos caseros. Al la izquierda, el dormitorio: una cama de matrimonio con mesitas de noche a los lados. Pegado a la pared, un armario ropero con espeja de luna en la puerta. Las paredes están decoradas con pósters y algún cuadro. Por el suelo en los huecos disponibles hay macetas con plantas. En general, la decoración del apartamento está hecha con buen gusto. Única puerta del apartamento corresponde al baño*" (83); es similar al espacio concreto que el espectador percibe en la representación. Así se constata en las puestas en escena que hemos podido ver: una en la Cuarta Pared, en el año 2002; y la otra, en la Sala Ensayo 100, en el año 2003, ambas en Madrid y dirigidas por Aitana Galán que no varió el montaje escenográfico. El escenario rodeado de sillas, quedaba en el centro el dormitorio, rompía la cuarta pared y el prototipo de teatro a la italiana. Los actores se comportaban como si estuvieran en un espacio cerrado y podían dar la espalda o mirar de frente al público una vez que se habían roto las barreras entre el actor y el espectador. No había paredes, ni cocina, ni estanterías, ni puertas como escribe la autora en la acotación. La intención de la directora era situar al público dentro de la habitación y ser partícipes de la situación en la que se hallaban los personajes. La iluminación muy fuerte, sin matices para resaltar los únicos colores blanco, negro y rojo. La obra de fácil construcción en su montaje era fuertemente naturalista. El tiempo de la representación fue aproximadamente de una hora y cuarto.

Título: *La llamada de Lauren.*

Teatro: Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Fecha: 5 de noviembre de 1985.

Puesta en escena: Dirigida por Alberto Wainer.

Interpretada por Paloma Pedrero y Jesús Ruymán.

Premios: II Premio de Teatro Breve de Valladolid en 1984.

Reposiciones:

España: 6 de noviembre de 1985 en el Teatro Zorrilla de Valladolid. Compañía Teatro Estable. Dirección de Juan Antonio Quintana.

Francia: La Cartoucherie, en París. 1990. Compañía Manon Troppo. Dirección de Panchita Vélez.

Portugal: A *Chamada de Lauren*, FITEI, Porto Compañía de Teatro Balada de Brasil.

Chile: Colegio Médico de Concepción. Compañía de la Universidad de concepción. Dirección de Berta Quiroga.

España: Cataluña. En 1995 en la Sala Versus Teatro.

España: En 1996. Interpretada por el grupo Caosmos y dirigida por Luis Amariles.

EE UU: *Longing to be Lauren*, en Pace Theatre, New York, en 1997. Dirección de Chris Mack.

España: En Madrid en la Sala Cuarta Pared en enero de 2002. Dirección de Aitana Galán e interpretada por Natalia Barceló y Vicente Colomar.

España: 11 de septiembre de 2002 en la Traca Teatre en Alicante. Dirección de Agustín López. Interpretada por Carlos Bolaños y Carmen Illán.

España: En Valladolid, 8 de febrero de 2003.

España: En Madrid en la Sala ensayo 100 en mayo de 2003. Dirección de Aitana Galán e interpretada por Mónica Pont y Vicente Colomar.

3.2.1.2. La crítica

Escribe Lamartina - Lens (1993:393) que el teatro de Paloma Pedrero es un teatro para un público joven, especialmente para mujeres y no para hombres maduros. La crítica no supo entender *La llamada* y la tachó de aburrida, extravagante y obscena, "critical reaction to her work has ranger from an expression of perplexity and even indignation by Francisco Álvaro, who labelled *La llamada de Lauren* "unteresting, boring, extravagant, and obscene", to a more favourable response by Fernando Lázaro Carreter, who praised her dramatic talent and potential".

Patricia O'Connor (1987a: 16) comenta la polémica que generó el estreno de *La llamada* entre espectadores y crítica, jóvenes y mayores, entre hombres y mujeres. Lo importante fue que "el público se ha sentido sacudido y ansioso de cambiar ideas sobre la polémica de la obra. Esta reacción, a fin de cuentas, es una señal muy positiva para la obra".

En el diario *ABC*, en el *Suplemento dominical* (1989), en una reseña dedicada a la dramaturga, se resume el argumento de la obra y se resalta la acogida de la crítica: "La novedad de la obra no fue bien recibida por determinados sectores de la cultura española. Para Lázaro Carreter la obra estaba "muy en la línea vigente de "comprender" el fenómeno [homosexual], que ahora convive en el teatro con la tópica irrisión anterior, convertida en igualmente tópica"".

Virtudes Serrano (1999c:41) señala que esta obra de Paloma Pedrero, "supuso un verdadero escándalo en su estreno en Madrid en 1985, ni público ni crítica estaban preparados para escuchar desde la escena el nuevo lenguaje de las autoras".

Rafael Esteban escribe el 4 de enero de 2002, antes de la nueva puesta en escena de la pieza dramática una referencia al estreno en 1985 "Una noche de 1985 le bastó a Paloma Pedrero para convertirse en autora teatral (...), una pieza que cuando se estrenó en 1985 provocó un gran escándalo

con espectadores que se marcharon airados del Centro Cultural de la Villa y duras descalificaciones por parte de un sector de la crítica. Las causas de semejante alboroto fueron que Paloma Pedrero abordaba el problema de la identidad sexual de dos personas, un matrimonio que celebra el tercer aniversario de su boda, y el lenguaje –el habitual en la calle, muy alejado del que se escuchaba en los escenarios durante esos años– con el que lo trataba. Ahora, inalterada, la obra regresa, dirigida por Aitana Galán, para recordar que las cosas, en determinados asuntos, han cambiado mucho pero no tanto".

Para el reestreno de *La llamada de Lauren* en la Sala Cuarta Pared el 9 de enero de 2002, el productor de la obra Robert Muro cree que "se hace necesario reestrenar textos que, como éste, se han hecho universales a fuerza de ser representados por todas partes y por todo tipo de compañías, y que en plena vigencia requieren confrontarse con el público nuevo. Sólo de este modo los textos contemporáneos pueden ir haciéndose clásicos. Pero hay otra razón: Esta obra la he visto representada en muchos países, en muchas lenguas diferentes y, sin embargo, no tuve la ocasión de ver la versión primera, así que acepto el reto de montarla de nuevo" (S. Enríquez, 2002a).

Salvador Enríquez a las críticas del reestreno en la sala Cuarta Pared, enero de 2002, escribe que el crítico teatral del diario ABC, Manuel Víllora, "tituló en ese periódico en enero de 2002 "El fracaso habitual de Paloma Pedrero" refiriéndose al estreno de *La llamada de Lauren.* Paloma Pedrero había manifestado en diciembre de 2001 en "El Cultural": "La programación de CDN de este año me parece un insulto para los dramaturgos (…) y estrena a Víllora que todavía no ha demostrado que es autor, aunque sea crítico y se mueva bien con el poder". "La obra de Víllora *La misma historia* en la que el personaje Carlos mal imita una de las escenas de *La llamada de Lauren*" (Salvador Enríquez, 2002b).

Rosana Torres (2002) publica en *El País*, una reseña halagadora en la que dice que "se estrena en la prestigiosa Sala Cuarta Pared una nueva versión de *La llamada de Lauren*, quizá la obra más

popular de Paloma Pedrero. De hecho, se ha representado en varios países y por todo tipo de compañías".

La pieza se vuelve a poner en escena en mayo de 2003 en la que la productora Teatro del Alma modifica el reparto y sustituye a Natalia Barceló por Mónica Pont. La obra se repone en la Sala madrileña Ensayo 100. Juan Antonio Vizcaíno en el diario *El Mundo* (2002) anota que "(…) *La llamada de Lauren*, de la dramaturga Paloma Pedrero, se atreve a lanzar una escala de urgencia entre la vida y el escenario, para tratar acerca de los roles sexuales establecidos. Que esta obra produjera convulsiones en el público patrio hace casi veinte años no sorprende. Aitana Galán sirve la representación en un escenario con cuatro caras. Dibuja muy bien las atmósferas dramáticas que el texto propicia; y consigue que Vicente Colomar y Natalia Barceló se estremezcan, desnudando su alma ante el silencio cómplice del público".

El mismo crítico al año siguiente apunta que "la pieza contiene en sí misma una situación dramática de gran intensidad y plena actualidad. Paloma Pedrero consigue los objetivos previstos con su trabajo: una atmósfera asfixiante, unos diálogos plenos de significado, unas confesiones que queman, unas vidas puestas al descubierto y una sentencia que se cierne amarga e irrefutable sobre los protagonistas. (…). En este debate interno entre la verdad y las falsas apariencias sitúa el discurso de la autora por encima de feminismos oportunistas (…). El público se identifica con la situación tan efectivamente planteada por la autora y tan bien defendida por los actores" (Vizcaíno, 2003).

C. D. Carrón (2003), entrevista a la directora Aitana Galán que explica de nuevo la reacción del público de 1985, pero en el nuevo montaje suprime todo el escándalo que pueda volver a suscitar la obra, para centrarlo en el problema real, el problema de la pareja. "La directora cree que el conflicto de la obra «no es un problema de identidad sexual, sino de identidad personal. No creo que Pedro sea homosexual, sino un hombre que debe dejarse vivir»".

La Redacción del periódico *El Mundo* (2003), reelabora la trayectoria pragmática de la obra para la última puesta en escena. Hay que destacar la diferencia entre la reacción del público en el año 1985 a la del público del 2003 y por parte de la crítica: "Un texto imprescindible, entre lo mejor que la dramaturgia española ha dado en los últimos años (…). Aitana Galán dirige con claridad y firmeza este excepcional texto que produce Robert Muro para Teatro del Alma. Un escenario sobrio nos asoma a la intimidad del dormitorio de los dos protagonistas, que dan lo mejor de sí mismos para convencer y conmover al espectador. Con estos elementos, no extraña que el público premie con su presencia y su aplauso a este montaje sobresaliente".

3.2.2. *Resguardo personal* (1985)

3.2.2.1. La puesta en escena

En esta ocasión asistimos a la lectura dramatizada que interpretó la misma autora y Robert Muro en el Instituto Internacional de Madrid el 28 de marzo de 2001. Carente de iluminación y de efectos técnicos como de escenografía, sólo unas cajas les bastaron a los actores para situarse en el "s*alón comedor de una casa modesta o apartamento. Los muebles son típicos de piso de alquiler: toscos, impersonales y baratos. La decoración escasa. En la habitación hay signos de mudanza reciente*" (105). La lectura fue el colofón de la conferencia que dio la dramaturga sobre su obra. El tiempo de la representación fue aproximadamente de quince minutos. En el texto se hace una referencia al tiempo que falta para que termine la representación: once minutos, los dos intérpretes forzaron así la pieza.

Título: *Resguardo personal.*

Teatro: Taller de autores del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas.

Fecha: 1986.

Puesta en escena: Dirigida por Paloma Pedrero.

Interpretada por Maria Luisa Borruel y Jesús Ruymán.

Reposiciones:

EE UU: The *Voucher*. Pace Theatre, New York, 1991. Dirección de Timur Djordadze.

EE UU: El 9 de septiembre de 1997. *The voucher*. Marquette Theatre at Loyola University New Orleans. Lectura dramatizada. Interpretada por Paloma Pedrero y Robert Muro.

Francia: *Une vie de chien*, 2001. Dirección de Michel Trillot.

España: en el Instituto Internacional de Madrid, el 28 de marzo de 2001. Lectura dramatizada. Interpretada por Paloma Pedrero y Robert Muro.

3.2.2.2. La crítica

De la lectura dramatizada realizada el 9 de septiembre de 1997, destaca una reseña de la Universidad Loyola de Nueva Orleáns: “Spanish playwright Paloma Pedrero will give a dramatic reading of one of her short plays, "Resguardo personal" ("*The Voucher*"). Department of Drama and Speech students will read the play in English first, and then the playwright and her husband, Robert Muro, will give a dramatic reading of it in Spanish”.

3.2.3. *Invierno de luna alegre* (1985)

3.2.3.1. La puesta en escena

César Oliva recoge que la obra está escrita en 1985 con una beca del CNNTE para la promoción de autores jóvenes. “La obra fue puliéndose en los trabajos interpretativos de la Escuela Tántara” (1988). Paloma Pedrero afirma que “Yo aportaba el argumento, el planteamiento de cada escena y su estructura; ellos [los compañeros actores] improvisaban y recreaban maravillosamente momentos y situaciones. Eso me ayudó mucho a pulir el texto”(C.Oliva, 1988).

Fue Premio Tirso de Molina 1987 y estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid el 10 de febrero de 1989. Dirigida por Paloma Pedrero e interpretada por Juanjo Menéndez y Natalia Dicenta en los papeles principales.

Título: *Invierno de luna alegre.*

Teatro: Teatro Maravillas de Madrid.

Fecha: 1989.

Puesta en escena: Dirigida por Paloma Pedrero.

Interpretada por Juanjo Menéndez, Natalia Dicenta, Carlos Marcel, Fernando Veloso y Fernando Ranzanz.

Premios: Premio Tirso de Molina en 1987.

Con dirección de Elena Cánovas mereció el Premio a la mejor Autoría de la Muestra Alternativa del Festival de Otoño de Madrid en 1994.

Reposiciones:

España: En Madrid en el Círculo de Bellas Artes, en 1996 por la Compañía Yeses. Dirección de Elena Cánovas.

España: Alpedrete (Madrid). El 22 de enero de 2002. Compañía Landén Teatro. Dirección Pepe Pérez.

España: En la Sala Triángulo de Madrid, del 5 al 9 de febrero de 2003, Compañía Landén Teatro.

3.2.3.2. La crítica

En cuanto al estreno de *Invierno*, en 1989, la crítica fue poco complaciente con ella. Wilfried Floeck reconoce que "el estreno de *Invierno de luna alegre* en el teatro Maravillas de Madrid resultó un fracaso. Para la amplia masa del público teatral burgués, sus obras resultan demasiado cargadas de problemas y demasiado poco adaptadas a las normas vigentes de la sociedad" (1995b: 63).

La crítica de Enrique Centeno (1999b:105) publicada en *5 Días* sabe reconocer el talento creador de la dramaturga, "ya su primera lectura nos produjo entonces una viva impresión y la certeza de que estábamos ante una autora que escribía, sin duda, uno de los teatros posibles y necesarios para nuestra sociedad". Sin embargo, esta misma crítica rechaza el trabajo de dirección y el trabajo de los actores, "la acción carece de ritmos expresivos, confiando todo a la fuerza de la palabra, en personajes casi radiofónicos y el reparto está penosamente elegido. Paloma Pedrero cuyo talento no debe ponerse en duda, deberá reflexionar sobra la imprescindible dinámica creadora del binomio autor - director" (1999b:105).

José Monleón (1989) señala que "una sinceridad sentimental que, en términos formales, acaba volviéndose en contra de la autora [...]. Personajes demasiados unívocos y transparentes. Lo que, en definitiva, arrastra la obra de la ternura al ternurismo, de la sugerencia a la literalidad".

J. R. Díaz Sande (1989) titula su artículo "Premio dudoso", cuestiona los valores del jurado y la singularidad del texto: "En su narración dramática encontramos pocos momentos originales y que nos sorprendan. Suena a visto. Si el texto es dudoso, no le ayuda mucho la puesta en escena". Paloma Pedrero dirige la obra y escribe el crítico: "No sé cuáles han sido los inconvenientes, pero por lo que vemos en el escenario hay claras torpezas de dirección. Al espectáculo le falta ritmo: unas veces dimana del propio texto". En cuanto a la escenografía "realista de dudoso gusto no es la más apta para este texto

que requiere dos espacios, casi con igual importancia. Hay demasiado elemento mostrenco en escena que merma agilidad y denuncia falta de fantasía escénica". La interpretación continúa Díaz Sande: "Natalia Dicenta se esfuerza en crear un personaje lumpen bien construido en gestos y voz. Sorprende gratamente su canción rockera, aunque a nivel del hilo narrativo rompe la acción. Juanjo Menéndez controla la poesía de su personaje y destaca por su naturalidad en el decir". Al final duda de la posibilidad de un buen texto con otra dirección, otra escenografía y otro montaje.

Alberto de la Hera (1989) en el *Diario Ya* titula su crónica "Un sainete urbano con sólo cinco intérpretes" y subraya lo siguiente: "Si don Carlos Arniches hubiese tenido que escribir un sainete en 1988, (…)el tema, sin duda, le hubiese interesado" El tema le interesa y le parece atractivo pero escribe que a pesar de la teatralidad de la obra, los personajes tardan mucho en entrar en acción, la obra es aburrida pues no se expone el conflicto hasta el segundo acto: "en éste sí que se acumulan y suceden las situaciones, la acción cobra dramatismo, pasan cosas y el espectador se interesa y se divierte" Sin embargo, el crítico señala que a la obra le faltan personajes para animar la escena, tipos sainetescos que hubieran dado más ritmo a la acción. La dirección de los actores, al contrario que la opinión de Díaz Sande, están "muy dirigidos por la propia autora". Lo mismo en cuanto a la escenografía, se contrapone su opinión con la del crítico de *Reseña*, "escenario romántico y verdadero a la vez, acertados figurines, luz que tiñe de colores barriobajeros la escena".

3.2.4. *Besos de lobo* (1986)

3.2.4.1. La puesta en escena

Hemos asistido a la puesta de *Besos* en Madrid en el año 2002. La interpretación y el montaje del director, Jaime Laorden, ofrecía una visión pesimista de la obra hasta el final. El cambio interior que experimenta la protagonista invierte el enfoque y finaliza con la ilusión de seguir viviendo. El juego de colores apagados en la escenografía, vestuario, útiles y mobiliario, se rompe en la última escena en el que el personaje principal, Ana, se viste con un abrigo rojo, convirtiéndose en el único personaje que será capaz de encontrar salida a su destino. Los efectos visuales, la iluminación, se regulaba y cambiaba separando la realidad vivida por los personajes y las fantasías de la protagonista. La intensidad de la luz en la última escena ayudaba a aclarar cómo era capaz de elegir su futuro. Al marcharse ella, la luz se volvía más apagada, sin matices, neutra. Los efectos sonoros, además de la música que separaba las escenas que fue siempre la misma, convirtiéndose en el tema principal de la pieza. El tren que pasa continuamente por Jara, se identifica con el paso del tiempo. Por último, la escenografía, simbólica desde el principio y de una desnudez antinaturalista, va cerrando a la protagonista en su casa hasta que ella evoluciona y quiere ser libre, es capaz de romper las paredes que le han ido enclaustrando. Los espacios espectaculares, escritos en el texto dramático: "*Estación de ferrocarril de Jara, un pueblo castellano* (57). *Cocina en casa de Agustín, en Jara* (65)" son similares a los que el espectador percibió en la representación: el espacio ocupado por el público sirvió para simular las vías del tren, la corbata del escenario para la estación y el resto del escenario para la casa de Agustín. El tiempo de la representación fue aproximadamente de hora y media.

Título: *Besos de lobo.*

Teatro: Hobart and William Smith Colleges, California.

Fecha: 1991.

Puesta en escena: Dirigida y traducida por Jennifer Cona

Reposiciones:

España: En Madrid en el Ciclo de Lecturas Dramatizadas en la SGAE en 1994.

Inglaterra: Lectura escenificada el 11 de abril de 1997 en el Royal Court Theatre de Londres. Traducción de Roxana Silvert. Dirección de Philip Howard.

Inglaterra: Londres, en la Sala Triple Crown. Dirección Margo Ford-Johansen. En el año 2000.

España: Lectura escenificada (pre-montaje) dentro del espectáculo Kalidoscope en Aranjuez en febrero de 2000.

España: Círculo de Bellas Artes de Madrid del 1 al 5 de noviembre de 2000. Dirección de Elena Cánovas y Aitana Galán.

España: En Torrelodones (Madrid). El 25 de enero de 2002 por la Compañía TdT, dirigida por Jaime Laorden e interpretada por Olga Morato, Pablo García, Manuel Maroto, Julio Pareja y César Giner.

EE UU: Representada el 9 de septiembre de 2002 en Nueva York. Dirigida y adaptada por David Garrd e interpretada por Silvia Sierra, Alex Alper, Josué Cobbs, Christian Reyes, Andre Simmons.

3.2.4.2. La crítica

La crítica americana al estreno de *Besos* el 9 de septiembre de 2002 juzga la dirección de la pieza como ausente, "Wolf Kisses is a play by Paloma Pedrero, receiving its American premiere as part of The Chip Deffaa Invitational. To paraphrase David Mamet, the writer's job is to make the play interesting, the director's job is to find the simple actions and create the appropriate stage pictures, and the actor's job is to make the performance truthful. With Wolf Kisses (Besos de Lobos), the Nighthouse Company and David Gaard, who adapted the script from Paloma Pedrero's Spanish original and directed the production, offer us only one of these, several inspired performances that are unfortunately untethered and lacking direction. (…) Gaard, as both adapter and director, fails to give the piece the focus it needs to communicate any of its nuances to the audience. Because I'm not familiar with the original, I don't know if his adaptation is a direct translation or if he's taken liberties with the subject matter. In either case, whatever story one can glean from the situations or events are trivial and seems counter to the intentions of its layered and allegorical elements. (…) Sierra's Ana and Simmons' Camilo, while engaging and sympathetic, pale in comparison and exemplify the need for direction that would benefit most of these performances and the production as a whole. Indeed, the play itself seems to get lost amongst or is overlooked by the actors because the direction is so dubiously and conspicuously absent. (…)" (G. Bellon, 2002).

3.2.5. *El color de agosto* (1987)

3.2.5.1. La puesta en escena

El espacio espectacular escénico es fijo, el mismo decorado durante toda la representación: el estudio de María. Destaca la acotación que escribe la autora con las pautas para el escenógrafo y para el director de escena: "*Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes y esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob. En el centro una fuente – ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose en una sofisticada ducha. También hay una nevera y un televisor. En el centro una Venus de escayola con una jaula en el vientre. Dentro de la jaula un pájaro vivo" (119).* Para el iluminador, el sastre y el maquillador también se les da una pauta: *"Es una calurosa tarde de agosto*" (119). En cuanto al tiempo de la representación, dura aproximadamente una hora y media. El espacio teatral varía según el teatro donde se ha representado: Nueva York, París, Madrid, Cuba, San José e Indiana. El tiempo del espectador es difícil precisarlo debido a la subjetividad del público.

Título: *El color de agosto.*

Teatro: Centro Cultural Galileo de Madrid.

Fecha: 1988. Veranos de la Villa.

Puesta en escena: Dirigida por Pepe Ortega. Interpretada por Encarna Aguerri y María Luisa Borruel.

Premios: Accésit del I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia), 1987.

Reposiciones:

EE UU: Pace Downtown Theatre en la ciudad de Nueva York. En 1991. Dirección de Timar Djordjadze.

Francia: *Coleur d'aout.* Thèatre du Rènard, Paris, 1994. Compagnie Arguia Theatre. Dirección Panchika Velez.

España: Madrid en el teatro Alfil en 1995. Compañía Landén teatro. Dirección Pepe Pérez.

Cuba: La Habana, 1996. Compañía Máscara Larove. Dirección Giraldo Moisés Cárdenas.

Costa Rica: Teatro Giratablas, San José en 1997. Núcleo de experimentación teatral. Dirigida por Fernando Vinocour.

EE UU: Indiana University. 29 de marzo y 4 al 6 de abril de 2002 en Studio Theatre in Kettler Hall.

3.2.5.2. La crítica

En 1988 Pepe Ortega pone en escena *El color*. La crítica de Enrique Centeno en *5 Días* (1999b:105) dice que "por encima de un honesto pero inadecuado reparto, o de un espacio escénico vivo pero de escenografía fallida, el hecho en su completo es síntoma de una escritura vigorosa, hábil, comprometida".

El montaje que realizó de este mismo drama el grupo gaditano Albanta Acción mereció elogios por parte de la crítica. Rosalía Gómez (1990: 36) destaca el trabajo de las actrices, de la dirección y del texto ya que "el diálogo vivo de Paloma Pedrero y su buena construcción dramática hacen que la intriga funcione, que haya un develarse "in crescendo" de las cosas".

Medina Vicario, en septiembre de 1993, declara que la obra está bien escrita, de trama sencilla, sin embargo la labor actoral le parece pueril, las actrices y el director n tienen el aprendizaje artístico para llevar una obra a escena (2003:276-277).

La Universidad de Indiana anuncia la puesta en escena de la obra *El color* que se estrenara el 29 de marzo en Studio Theatre in Kettler Hall (2001): "The Color of August is an exciting play about two women written by one of Spain's leading contemporary female playwrights. The *Color of August* is a moving and heartfelt exploration of two women's relationship, artwork, and their relationship with the art. Tackling questions of inspiration, love, hate, and jealously, Paloma Pedrero's modern Spanish masterpiece uses poetic imagery to tell the story of where these two women have been and where their love-hate relationship is heading".

3.2.6. *Las fresas mágicas* (1988)

3.2.6.1. La puesta en escena

Escrito a partir del cuento infantil *El nomo y la niña*.

Título: *Las fresas mágicas.*
Teatro: Teatro Infanta Isabel de Madrid.
Fecha: Temporada teatral 1988 y 1989
Puesta en escena: Dirigida por Pepe Ortega.

3.2.7. *La isla amarilla* (1988)

3.2.7.1. La puesta en escena

La dramaturga señala que los 41 personajes, más tres personajes colectivos (familia, jóvenes y trabajadores) se pueden representar con un mínimo de siete actores. Es significativo tener en cuenta que aunque la escenografía no es necesaria es muy importante la iluminación, ya que ésta desglosa y presenta los diversos espacios en los que se ha de hacer la representación.

Elena Cánovas Vacas, Directora del grupo de teatro Yeses, para la primera puesta en escena, escribe lo siguiente: "La función huye del realismo, incluso de la verosimilitud. (...) Y como el teatro se escribe para representarlo, está bien que los autores se den cuenta de ello, y aunque sean veinte mil los personajes que salgan, anima la nota del autor diciendo que con siete autores se monta. (...) Esto es tener cariño al teatro y no utilizarlo bastardamente para exhibir un ego artista y autocomplacido.(...) La Isla Amarilla es la obra de la representación por excelencia, del juego, del teatro dentro del teatro" (1995).

Título: *La isla amarilla.*

Teatro: Cárcel de mujeres de Carabanchel

Fecha: Diciembre de 1995

Puesta en escena: Dirigida por Elena Cánovas. Interpretada por el grupo Yeses.

Reposiciones:

España: Compañía Sarabela*, A illa amarela*. O Barco de Valedoras. Noviembre de 2001. Dirección Anxeles Cuña.

España: Taller de Artes Escénicas. Versión infantil. Mayo de 2002. Dirigida por Dafni Valor.

3.2.8. *Noches de amor efímero*

1987 y 1989: *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche*.

1992 *De la noche al alba*.

1995 *La noche que ilumina*

1998 *La noche del deseo y la muerte.* Revisada y modificada en 2001 con el título *Los ojos de la noche.* Inédita.

3.2.8.1. La puesta en escena

En todas las piezas que componen el conjunto de *Noches*, los espacios espectaculares no varían, son fijos: en *Esta noche*: "*Parque infantil de juegos. Hay algunos columpios oxidados. Un pequeño tobogán. Un laberinto con tubos descoloridos*" (151). En *La noche dividida*: "*Terraza de un piso ático de Madrid. Se ven las ventanas de algunos edificios más altos, antenas de televisión, ropa tendida, etc. La terraza está llena de plantas. En el centro, una mesa con sillas de tijera y un árbol pruno con grandes hojas rojas. Una hamaca. Apoyado contra la pared un espejo"* (161) En *Solos*: "*Estación de metro*" (177). *De la noche*: "*Calle solitaria*" (193). *La noche*: "*Pequeño parque de barrio. Un poco de césped, algún banco desvencijado, un "sube y baja" de madera*" (213). En *Los ojos*: "*Habitación de hotel con estrellas. Hay una cama grande en el medio. Adelante un ventanal que da a una terraza del piso veintidós de un rascacielos. En un lateral el cuarto de baño*" (1). El tiempo de la representación varía de una a otra pieza, pero las cinco primeras no se detienen más de veinte minutos.

Asistimos a las representaciones que tuvieron lugar en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares en el año 2002 y en el año 2003 en el Teatro Bellas Artes de Madrid. La dirección de Ernesto Caballero en ambos montajes fue acertada y la escenografía, que formaba parte de las tres piezas que se

representaron, era simbólica pues era una tela abierta por distintos sitios, recreando formas redondeadas y heterogéneas, de colores rojos, azules, verdes y negros para el metro de *Solos*, el club y la calle de *De la noche* y el parque de *La noche*. La iluminación y los efectos sonoros no destacaron en las representaciones.

Título: *Noches de amor efímero*

Teatro: Casa de Cultura de Collado – Villalba

Fecha: 1990

Puesta en escena: Dirigida por Jesús Cracio. Interpretada por Berta Gómez, Vicente Ayala, Nuria Gallardo, Iñaki Miramón, Paloma Paso Jardiel y Antonio Carrasco. Compañía Teatro del Beso.

Premios: Los espectáculos de las tres primeras *Noches de amor efímero* dirigidos por Panchita Velez, merecieron el Premio a la Mejor Autoría de la Muestra Alternativa del Festival de Otoño de Madrid en 1994.

Premio de la Crítica y del Público en Roma en el Festival "Actores en busca de Autor" en septiembre de 2004.

Reposiciones:

EE UU: *The night divided*. Pace Theatre, New York, 1991. Dirección de Timur Djordiadze.

Francia: *Nuits amour éphéme*. Teatre du Chaudron, Paris, 1995. Compagnie Arguia Teatre. Dirección Panchika Velez.

España: V Festival de Teatro de la Universidad Politécnica de Madrid. Grupo Buhardilla representó *La noche dividida* en 1996.

España: Lectura escenificada de *De la noche al alba* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1995. Dirección de Elena Cánovas.

España: Lectura escenificada de *De la noche al alba* en el Teatro Metropol de Tarragona en 1997.

Checoslovaquia: Praga el 9 de diciembre de 2001.

España: V Ciclo de Lecturas de Teatro Español Hoy en Málaga, el 3 de mayo de 2001. Lectura dramatizada de *Los ojos de la noche*. Dirigida por Víctor Andrés Catena e interpretada por Gloria León y Antonio Salazar.

España: Palacio de la Magdalena de Santander, 28 de agosto de 2002. Lectura escenificada de *Solos esta noche*. Dirigida por Paloma Pedrero y Elena Cánovas.

España: Teatro Cervantes de Alcalá de Henares. Tres noches: *Solos esta noche, De la noche al alba y La noche que ilumina*. El 29 de agosto de 2002 por la Compañía Teatro del Alma, producidas por Robert Muro. Dirección de Ernesto Caballero. Interpretadas por Lola Casamayor, Juan Carlos Talavera, Ana Otero, Mariano Alameda, Diana Peñalver e Israel Elejalde.

España: En Valladolid el 5 de septiembre de 2002 por la Compañía Teatro del Alma, producidas por Robert Muro. Dirección de Ernesto Caballero. Interpretadas por Lola Casamayor, Juan Carlos Talavera, Ana Otero, Mariano Alameda, Diana Peñalver e Israel Elejalde.

España: XII Mostra de Teatre de Valencia representó *Noches de amor efímero: Esta noche en el parque, La noche dividida, Solos esta noche y De la noche al alba* e 15 de diciembre 2002 por la Compañía Acatap Teatro.

España: En Madrid en le Teatro Bellas Artes el 31 de enero de 2003. Por la Compañía Teatro del Alma, producidas por Robert Muro. Dirección de Ernesto Caballero. Interpretadas por Lola Casamayor, Juan Carlos Talavera, Ana Otero, Mariano Alameda, Diana Peñalver y Nando González.

España: *Solos esta noche* representada en el Metro de Madrid, los días 20 y 21 de febrero de 2003. Dirigida por Ernesto Caballero e interpretada por Lola Casamayor y Juan Carlos Talavera.

España: En Madrid en el teatro Bellas Artes el 31 de mayo de 2003 y por los Teatros de la Comunidad de Madrid. Por la Compañía Teatro del Alma, producidas por Robert Muro. Dirección de Ernesto Caballero. Interpretadas por Lola Casamayor, Juan Carlos Talavera, Ana Otero, Mariano Alameda, Diana Peñalver e Nando González.

Italia: En Roma en septiembre de 2004 en el Festival "Autores en busca de Autor". Teatro Valle.

3.2.8.2. La crítica

En 1990, Jesús Cracio prepara el montaje de *Noches*. La crítica de Sofía Flórez (1990:82) en la revista *El Público* no supo entender ni el significado de las tres piezas ni el sentido de efímero, dice así: "Las tres historietas –que no historias: todo acusa moldes de viñeta-, engarzadas por el nexo temático del (des)amor, presentan el (des)encuentro entre un hombre y una mujer. En las dos primeras, las mujeres, Yolanda (Berta Gómez) y Sabina (Nuria Gallardo), representan el papel de víctimas; sin embargo de lo que cuentan y muestran se desprende que el responsable de su estafa sentimental no es otro que su propio desquiciado concepto del amor (…)".

Enrique Centeno escribe que la dramaturga "cohesiona en estas tres piezas una escritura firme, conocedora de los recursos actorales, de la eficacia escénica. Un amargo humor que huye de los chistes, de los gags, para detenerse en situaciones, en silencios que el propio espectador reelabora con sarcasmo" (1999b:106-107).

El 9 de diciembre de 2001, Praga reestrena cuatro *Noches*, la autora acudió al estreno y fue entrevistada por Radio Praga. Paloma Pedrero comenta sobre la puesta en escena "está basada en el trabajo de actores que es espléndido. Me gusta mucho como están interpretando y toda la intensidad que están logrando dar a la situación. Luego hay también imágenes muy bonitas, me gusta también como está jugada la iluminación". La música de Goran Bregovic[68] es una idea del director. "A mí, me parece una opción respetable, yo creo que la música siempre acompaña mucho en el teatro, genera un clima, genera unas emociones... Creo que la música ha sido muy bien elegida" (2002).

El 28 de agosto de 2002 se presentaba en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares *Noches de amor efímero*, dirigida por Ernesto Caballero. Valladolid acogería el estreno nacional, el 5 de septiembre. Miguel Ayanz entrevista a Paloma Pedrero con motivo de la nueva puesta en escena, en la que se

comenta el argumento de las tres piezas teatrales y la situación actual de los dramaturgos españoles, "una sociedad que se niega a estrenar a los autores vivos es una sociedad que se niega a soñar, a recordar su realidad, porque para eso estamos los autores" (2002a).

Noches se estrena por fin en Madrid en el Teatro Bellas Artes. La dramaturga destacó que aunque sea una comedia, "la obra habla de conflictos humanos, de temas de una hondura profunda. Desde el género de la comedia se puede abordar todo" (2003).

Durante la temporada en las que *Noches* estuvo en Madrid, una de las tres piezas que se podía ver en el Bellas Artes fue llevada al Metro de Madrid, a la Estación de Avenida de la Ilustración, el 20 de febrero. *Solos*, cuyo argumento transcurre en el andén de una estación del metro, pasadas las 12 de la noche "Pedrero ha trazado un hábil retrato de las dos realidades que encarnan ambos personajes, desde la inseguridad barnizada de buenas maneras de la funcionaria al atrevimiento inocente del obrero con ganas de ayudar" (2003).

David Carrón entrevista a Ernesto Caballero y a Paloma Pedrero con motivo del estreno de *Noches*. El espacio en el que se representa la obra es importante para Paloma Pedrero pues ella escribe "para llegar al público. El Bellas Artes me va a dar la posibilidad de llegar a más gente que en una sala alternativa". El público para Ernesto Caballero es importante pues "la gente se va a encontrar la inmediatez, sus problemas, sus vecinas, pero con unas estructuras narrativas más elaboradas de las que se encuentran en los monólogos que tanto triunfan ahora" (2003).

Sobre el montaje de *Noches*, se "está realizado en clave de comedia, no sólo pretende hacer reír, sino que aborda también "conflictos humanos, problemas y situaciones cotidianas que tienen mucho que ver con el mundo que vivimos en las ciudades, con el estrés, con la soledad", comenta Paloma Pedrero. Desde que se estrenó en 1990, la obra ha ido variando para acoger noches de amor entre

diferentes personajes, y a pesar de que la obra ya ha tenido siete versiones diferentes contando noches de amor entre distintos personajes, todavía no es ésta la versión definitiva, porque su autora quiere abordar, en próximas ocasiones, una noche de amor efímero entre dos mujeres y otra en la que una alta ejecutiva busca a un hombre ciego para paliar su soledad. Las tres historias que se ponen ahora en escena, aunque independientes, tienen un denominador común: la transformación que produce la noche en el encuentro imprevisto entre un hombre y una mujer y que les lleva a que la mañana ya no sea igual para ninguno de ellos" (2003).

Salvador Enríquez escribe que en esta "función se cuentan o, mejor, se muestran tres historias de amor que surgen en la noche, quizá en esas horas en las que no surge la maldad ni el peligro, sino la sinceridad, el deseo de libertad, el encuentro con nosotros mismos. Con la llegada de la noche pueden surgen encuentros tiernos, románticos, pero sobre todo llenos de poética como los que ha escrito Paloma Pedrero, y que pueden cambiar la vida de los personajes, personajes tan humanos que podemos ser cualquiera de los espectadores" (2003).

3.2.9. *Una estrella* (1990)

3.2.9.1. La puesta en escena

Hemos asistido a los dos de los estrenos que han tenido lugar en España, el primero en el Teatro Bulevar, Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, y el segundo, en el Círculo de Bellas Artes. La dirección y puesta en escena no varió de uno a otro montaje, sí lo hizo la actriz principal: Isabel Ordaz en la primera puesta en escena y Mapi Galán en la segunda. La escenografía fue muy naturalista y fiel reflejo de la primera acotación que ofrece la autora: "*Interior de un bar. La barra con algún taburete, un par de mesas con sus respectivas sillas, una máquina tragaperras y un viejo aparato de discos de los que*

funcionan con monedas" (11). La iluminación sombría ofrecía el aspecto de un bar sórdido y sucio, salvo en una ocasión en la que Estrella, la protagonista, tiene un acercamiento a Juan Domínguez. La música corrió a cargo de Martirio con una canción compuesta para la obra.

Título: *Una estrella.*

Teatro: Saint Paule-les-Dax (Francia).

Fecha: 24 de febrero de 1998.

Puesta en escena: Dirigida por Panchita Velez y Paloma Pedrero. Interpretada por Isabel Ordaz y Pancho García.

Realizada con la Ayuda a la creación teatral del Ministerio de Cultura.

Reposiciones:

España: En el Teatro Bulevar de Torrelodones el 5 de marzo de 1998. Dirigida por Panchita Velez y Paloma Pedrero. Interpretada por Isabel Ordaz y Pancho García.

España: En el Teatro Romea de Murcia el 6 de marzo de 1998. Dirigida por Panchita Velez y Paloma Pedrero. Interpretada por Isabel Ordaz y Pancho García.

España: En Madrid en el Círculo de Bellas Artes en 1998. Dirigida por Panchita Velez y Paloma Pedrero. Interpretada por Mapi Galán y Pancho García.

EE UU: Abril de 1998. Hofheimer Theatre, Virginia. First Star, traducción y dirección de Rick Hite.

Francia: 4 de abril de 2003. Dirigida por Panchita Velez y Paloma Pedrero.

3.2.9.2. La crítica

Juan Ignacio García Garzón (1999: 89) alaba la representación de *Una estrella* por su contenido, pero la califica de "discursiva, lenta y pesada". Tal vez la interpretación de los actores provoque este sentimiento hacia la crítica pero la lectura de la obra trasmite al lector todos los sentimientos ocultos de los personajes y nunca es discursiva. El contrapunto aparece en otra crítica, no española, un año antes, en abril de 1998; *Una estrella* había sido estrenada en Virginia Werleyan's Hofheimer Theater. La crítica de *The Compass* no sólo alababa el trabajo actoral y de traducción sino la escritura de Paloma Pedrero: "An extraordinary concentration of action talent is bringing life to Spanish playwright Paloma Pedrero's one-act drama, *First star* (...) Their acting skills may not be severely challenged here, but the script gives them a worth while exercise in creating believable characters with some psychological depth, and they all succeed admirably" (*The Compass* 1998: 7).

Poco antes la obra fue estrenada en Francia y regresaba a España y se representaba en Torrelodones (Madrid). En la representación de Murcia, el lunes 6 de marzo de 1998, Javier Villán comentaba que la obra era "sutil, y efímera, fractura de la identidad es lo que da vuelo y consistencia a *Una estrella*, quizá la obra más sólidamente estructurada de Paloma Pedrero. En ese delicado campo de nadie está fijada la esencia de *Una estrella* que, sin ese toque de absurdo desesperado, podría haberse quedado en una historia de realismo sórdido" (1998b).

El 10 de marzo de 1998, Javier González Soler criticaba la obra pues "no hay acción, no hay comedia, sólo una situación intensa y una transformación, Paloma Pedrero muestra una vez más su gran talento creativo y madurez" (1998).

En el estreno de *Una estrella* en 1998, como parte de la Semana Internacional de Virginia Wesleyan, la obra de Paloma Pedrero abrió el Teatro Hofheimer, la critica menciona la traducción de Rick

Hitey alaba el texto de la dramaturga. "Translated by theatre and communications professor, Rick Hite. The sometimes violent emotional intensity, however, is counterpoised with moments of profound tenderness. If ire and reconciliation form the fabric of the piece, they are woven together with threads of light: some comic relief and even a little magic. All four characters participate in its construction. The sparse cast does not diminish from the play's effectiveness in presenting its message, a fact which seems to be a Pedrero trademark".

Para el estreno de *Una Estrella* en el Círculo de Bellas Artes Juan Carlos Rodríguez ensalza la escritura de la dramaturga como la codirección de Panchika Velez y la puesta en escena. "Paloma Pedrero aporta al proyecto no solamente su espléndido texto, sino también su participación en el proceso de creación artística y en la dirección de la obra, aunque ésta la comparte con la francesa Panchika Velez. La actriz Mapi Galán junto a ella, forman el reparto Pancho Domínguez, Juan Carlos Talavera y Manuel Navarro" (1998).

José Henríquez en la *Guía del Ocio* escribe una reseña a propósito de la llegada a Madrid de *Una estrella* y dice: "Tanto el texto como el montaje tienen la virtud de manejar con agilidad y delicadeza los contrastes de comedia y drama, de emoción y pensamiento, y la acción y el diálogo, que tienen un sabroso pasaje de teatro dentro del teatro" (1998)

En la primavera de 1999, Paloma Pedrero reflexiona sobre su experiencia con la puesta en escena de *Una estrella* y con las actrices que interpretaron a Estrella, y con las reacciones del público, "podría escribir horas, porque puedo asegurar que pasaron cosas misteriosas. Todo está muy cercano aún, pero sí que puedo decir ya que tanto la gestación, como la escritura, como la puesta en escena, como la relación con el público, han sido con esta obra de una intensidad fuera de lo común para mí. Todavía recordándolo me emociono. Con todos sus fallos, *Una estrella* ha sido una obra muy amada y

muy defendida, tanto por mí como por el productor, los actores, la directora. Al final, después de un año y pico de batalla, viendo la última función en el Círculo de Bellas Artes sentí que habíamos cumplido" (1999c:37).

3.2.10. *El pasamanos* (1990)

3.2.10.1. La puesta en escena

Título: *El pasamanos.*
Teatro: Teatro Nacional de San José de Costa Rica.
Fecha: 1999.
Puesta en escena: Dirigida por Marielos Elizondo.

3.2.11. *Aliento de equilibrista* (1993)

En colaboración con Isabel Ordaz

3.2.11.1. La puesta en escena

Aliento de equilibrista está escrita en 1993 con Isabel Ordaz, se puso en escena en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1993 con dirección de Pepe Ortega. Escribe Enrique Centeno que fue un "espectáculo críptico, de tono poético y hasta surrealista, donde tiene importancia la música, a veces con los músicos fundidos con los intérpretes" (1993).

Título: *Aliento de equilibrista.*

Teatro: Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Fecha: 1993.

Puesta en escena: Dirigida por Pepe Ortega e interpretada por Isabel Ordaz, Felipe Vélez y Paloma Pedrero. Los músicos en escena: José Luis Escribano y Alberto Morales Llorente.

Reposiciones:

España: Teatro Alfil de Madrid en 1994.

3.2.11.2. La crítica

Escribe Enrique Centeno que el poemario es un conjunto de historia de amor, de recuerdos, de confidencias de erotismo femenino. "Las autoras de esta función reivindican [...] la propia identidad como salida. No seremos nosotros quienes condenen el saludable vicio del onanismo, sobre todo cuando se hace con la estética de este *Aliento de equilibrista*" (1993).

3.2.12. *Locas de amar* (1994)

3.2.1.1. La puesta en escena

Título: *Locas de amar.*
Teatro: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
Fecha: 9 de abril de 1996.
Puesta en escena: Dirigida por Paloma Pedrero.
Interpretada por María José Goyanes, Juan Ribó, Cristina Goyanes, Miguel Ángel Godó, Juan Carlos Talavera y José Bau.

3.2.12.2. La crítica

Con *Locas de amar* en 1996, Paloma Pedrero choca con el teatro comercial, sus obras no llegan al público que asiste a los teatros de este tipo. La crítica fue bastante severa con *Locas de amar*, una obra, que, a pesar o precisamente por estrenarse en un teatro comercial y tratar un tema burgués, no tuvo ningún éxito. El público que se vio reflejado en los personajes, masculinos fundamentalmente, no apreció la visión que se daba de su vida privada y rechazó la obra que duró poco tiempo en cartel.

En el programa de mano Bianca Capello y Ana Rosseti ponen de manifiesto su simpatía con la protagonista: "si somos sinceros hemos de admitir que la historia de Eulalia nos implica a todos. A primera vista trata de un conflicto femenino, y no hay duda de que así es, pero a medida que la acción

avanza nos damos cuenta de que lo que se cuestiona es la dependencia, la inercia y la autonomía de la propia persona frente a la seguridad de la aprobación y el apoyo de los otros" (1996).

Lourdes Ortiz, escribe también el programa de mano y se centra no sólo en la obra sino en la poética de la autora: "El teatro de Paloma Pedrero es siempre un teatro lúcido y de algún modo militante (...) Con la sabiduría arquitectónica con que construye sus obras con esos diálogos rápidos, veraces, donde el humor y la ternura se cuelan amortiguando la queja y la denuncia" En cuanto a la obra señala que: "Paloma Pedrero da la vuelta a la comedia burguesa y utilizando sus recursos destroza sus planteamientos acomodaticios y convencionales para crear un teatro de rebeldía; como una Nora de nuestros días. Eulalia convierte su desastre amoroso en puerta de salida para su despertar como ser humano autónomo" (1996).

Paloma Pedrero se entrevista con Carlos Galindo el día del estreno "Paloma Pedrero juega, para titular su comedia, con la frase "locas de atar", que es, hasta cierto punto, lo mismo" (1996). Explica el argumento de la comedia y cómo la protagonista descubre que la vida no termina al tiempo que su matrimonio.

Después del estreno, Enrique Centeno titula su crítica "Historia de una inútil" y señala que siempre le han gustado los personajes de Paloma Pedrero y el argumento de sus obras, sin embargo, *Locas de amar* le decepciona: "personalmente, la protagonista me parece un ser tan despreciable que no valdría la pena mirarla más allá de diez minutos, que es lo que un teatro consciente hubiera tardado en hacerla caer por un precipicio, por ejemplo, o en suicidarla con una pistola que aparece gratuitamente de vez en cuando durante la representación". Alaba el trabajo de los actores: "Contando con un trabajo francamente espléndido de Juan Ribó y una brillantísima y siempre seductora María José Goyanes, que consigue hacer que esta histérica, inútil y vacía mujer llegue hasta resultar simpática" (1996).

A Javier Villán, crítico de *El Mundo*, tampoco le agrada el personaje de la protagonista. "Eulalia es un personaje histérico, tan asombrosamente débil de mente, que mueve a la compasión y tentado está uno de asegurar que bien se merecía lo que le pasó. Paloma Pedrero ha dirigido Locas de amar y se nota su vinculación afectiva a unos personajes, más o menos excesivos; quizá hubiera sido necesario un mayor distanciamiento de la autora y de sus criaturas; éstas, en ocasiones, se desbordan torrencialmente sin que una frialdad objetiva le ponga freno". Sin embargo, celebra el estreno de la comedia "por varias razones: porque depara la oportunidad de contemplar el despliegue de vitalidad de una actriz joven y nueva, (Cristina Goyanes) y porque Mª José Goyanes no sucumbe del todo a los tórridos vaivenes de su personaje; y porque una autora española, como Paloma Pedrero, sube a la cartelera" (1996).

Jaime Siles en *Blanco y Negro*, escribe que "lo que Paloma Pedrero ha querido, sobre todo, subrayar- es su condición de mujer-objeto [Eulalia], subordinada y dependiente, que lleva una existencia en subjuntivo y para la que -fuera de su marido, de su hija y de su casa- casi no hay realidad". Sin embrago la visión de Siles, después de hacer un exhaustivo repaso por el argumento, es negativa pues: "*Locas de amar* es una comedia ligera y fácil, con no poco de farsa, que tematiza una situación de nuestros días y unas conductas muy de hoy. Como teatro contiene fugas y altibajos demasiado evidentes; no logra objetivar un lenguaje cómico, y se inclina por una militancia demasiado operante. La interpretación de María José Goyanes es cálida, y la de todos los demás actores, muy discreta. El resultado que produce es un tanto inexpresivo, convexo y desigual" (1996).

3.2.13. *Cachorros de negro mirar* (1995)

3.2.13.1. La puesta en escena

En 1999, Aitana Galán pone en escena *Cachorros de negro mirar*, en la Cuarta Pared, producida por Teatro del Alma e interpretada por jóvenes y desconocidos actores. El espacio espectacular, previsto en el texto dramático: "*Salón de estar de clase media burguesa. En el centro un tótem africano con un gran falo*" (35) es similar al espacio concreto que el espectador percibe en la representación, con menos elementos que habría en la realidad.

Título: *Cachorros de negro mirar.*

Teatro: Sala cuarta Pared de Madrid.

Fecha: Enero de 1999.

Puesta en escena: Dirigida por Aitana Galán

Interpretada por Txemi Parra, Dani Martín y sobre todo Natalia Garrido.

Reposiciones:

España: Lleida por Teatre de L'Escorxador. 11ª Mostra d'arts escèniques de Lleida. El 11 de octubre de 2002. Dirigida por Jaime Belló e interpretada por Gerard Flores, Toni Pacheco, Lara Díez.

3.2.13.2. La crítica

La crítica ensalzó la obra: "Paloma Pedrero hace ejercicio idiomático de rigor, un uso convincente de la jerga juvenil. Y también un ejercicio de lenguaje dramático basado en la dialéctica cortante de las réplicas y contrarréplicas, de aplicar el diálogo y a las sucesivas vueltas de tuerca que van aproximándonos al abrupto desenlace" (T.L, 1999).

Esther Montero resume el estreno como "una indagación en la violencia urbana que, aunque escrita en 1995, no puede ser, tristemente, más actual. Asomarse por una mirilla al hogar de una familia de clase media alta, que abandona a sus cachorros una tarde y presencia la violencia a la que llegan, en este tiempo, contra los seres más marginales y débiles, es lo que propone la autora para incitar a la reflexión y movilizar conciencias" (1999).

Javier Villán, el 9 de enero de 1999 considera que "la autora Paloma Pedrero mueve en su nueva obra *Cachorros de negro mirar*, actual: la violencia juvenil, la pesadilla del neonazismo que hace temblar los sueños de la sociedad del bienestar" (1999).

Luis María Ansón en el diario *La Razón* califica a Paloma Pedrero que "la escritora sensible de las *Noches de amor efímero*, que rebosa talento literario, vibración lírica y sabiduría teatral. Para la autora, la patria, la bandera, la unidad sagrada, el partido, sólo son palabras, máscaras y pretextos para justificar la violencia de unos jóvenes, renacerán siempre. Como siempre habrá momentos para la piedad y el arrepentimiento. Interesante obra teatral, bien dirigida por Aitana Galán, si bien con un punto de machismo, y eficazmente interpretada por Txemi Parra, Dani Martín y sobre todo Natalia Garrido, actriz llena de impúberes registros. (...) Paloma y los nazis, en fin, nos traen reflejado en el espejo del escenario un pedazo de la vida como es, con las bestias del pelo rapado, la cresta del gallo, la furia del impotente, el bate yanqui y el cuchillo cachicuerno" (1999).

De la puesta en escena la directora afirmó que "la obra es de actualidad y sirve como instrumento para exponer los puntos de vista que caracterizan a los radicales respecto a la violencia y al sexo, que les llevan a pretender ser fuertes en todo momento y a rechazar todas las actitudes que puedan ser vistas como de debilidad. La intención de Galán es que los intérpretes «no juzguen a sus propios personajes, por lo que dan la visión de que son muchachos normales», lo que no impide que sea un montaje «valiente y de riesgo», tanto por el texto como por su representación" (1999).

Esther Montero escribe: "Todas las tareas relacionadas con la puesta en escena, interpretación, iluminación, escenografía, etcétera, corren a cargo de jóvenes profesionales. La autora mantiene en esta pieza las líneas básicas de su teatro: esencial, sencillo, apoyado en un lenguaje hiperrealista y sin ambigüedades y en el trabajo actoral. Paloma Pedrero sostiene que la situación del teatro en nuestra ciudad no es buena y subraya la necesidad de apoyar al autor vivo: «Habría que despertar el interés desde las escuelas por los autores que están cerca porque son el espejo de nuestra realidad; hoy hay que pasar por batallas campales para poder estrenar, a los jóvenes autores no se les permite cometer ningún fallo», señala" (1999).

3.2.14. *En el túnel un pájaro* (1997)

3.2.14.1. La puesta en escena

En la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes en 2001 regresan las lecturas dramatizadas de autores españoles vivos organizadas por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Fermín Cabal lleva a escena la obra de Paloma Pedrero *En el túnel un pájaro*. El espacio espectacular está recogido en las acotaciones: "*En el escenario vemos dos espacios. La antesala y la habitación de un hotelito para ancianos*" (2) Paralelamente a este espacio, existe otro, que es el estudio

de grabación de televisión que no está especificado concretamente pero se conoce por el texto primario. El espacio concreto que percibió el espectador durante la representación, fueron los dos espacios miméticos que propone la autora.

Título: *En el túnel un pájaro.*

Teatro: Sala Fernando de Rojas en el Teatro Bellas Artes de Madrid. VI Ciclo de lecturas dramatizadas, organizadas por la Sociedad General de Autores y Editores.

Fecha: 29 de enero de 2001.

Premios: Premio del Festival de la Habana, Festival de Camagüey y el de la crítica en Villanueva Cuba en abril-mayo de 2003.

Puesta en escena: Dirigida por Fermín Cabal.

Interpretada por Alicia Hermida, Iñaki Madariaga, Estefanía de los Santos y Manuel de Blas.

Reposiciones:

Cuba: Abril de 2003. La Compañía Hubert de Blanck. Dirigida e interpretada por Francisco García.

Madrid: 16 y 17 de octubre de 2004. IX festival Internacional de Teatro Madrid Sur. Por la Compañía Hubert de Blanck. Dirigida e interpretada por Francisco García

3.2.14.2. La crítica

La obra se estrenó en Cuba por Pancho García, actor de la compañía Hubert de Blanck. La crítica Zoila Sablón ensalza "los diálogos construidos fluidamente, con una dinámica que le impregna vitalidad, en que el dueto constante de los personajes le ofrece un ritmo sostenido a la puesta en escena" (2003).

Roberto Gacio Suárez señala que el "texto inteligente y profundo muestra el talento dramatúrgico de la autora que traza personajes de gran riqueza psicológica, plenos de matices humanistas y poéticos. La continuidad del argumento y los cambios en el desarrollo del mismo se encuentran hilvanados en un preciso y hermoso tejido dramático". Sobre la puesta en escena, acorde con la obra, apunta que "escapa con habilidad del melodramatismo y logra hacer una obra un tanto verbalista, un espectáculo fluido, comunicativo y sensible. En el túnel un pájaro constituye una buena muestra del teatro bien pensado, coherente, conceptual y atractivo visualmente, que todos deseamos ver".

3.2.15. *La actriz rebelde* (2001)

3.2.15.1. La puesta en escena

Título: *La actriz rebelde.*
Teatro: Círculo de Bellas Artes de Madrid.
Fecha: 2001.
Puesta en escena: Junto a otros monólogos en el espectáculo *La confesión*.

CONCLUSIONES

Las piezas dramáticas analizadas en el presente estudio demuestran, indiscutiblemente, el talento creador y el dominio de la escritura teatral de la dramaturga. Hemos querido reflejar una visión interpretativa de la dramaturgia de Paloma Pedrero. Asimismo, hemos intentado aportar una explicación del papel de la mujer en la historia del discurso dramático y llegamos a la conclusión de que la voz femenina se deja oír cada vez más claramente, como demuestran los premios, los actos en los que intervienen repetidamente y las asociaciones que reúnen a las mujeres de teatro. En los últimos tiempos hemos podido comprobar que existen muchas dramaturgas con talento y originalidad en sus textos.

La voz femenina, a la que hemos hecho referencia, se dejar oír en Paloma Pedrero en todas sus obras aunque la mujer no sea la protagonista del drama. Su punto de vista femenino es incuestionable a pesar de que no se reconoce como feminista radical. En todo su discurso hay una defensa de la identidad femenina, una reclamación del sitio que le corresponde por derecho, y una incesante denuncia de la discriminación que sufre la mujer en la sociedad contemporánea, como lo demuestran sus obras dramáticas, sus conferencias y sus artículos periodísticos. La dramaturga reivindica un teatro escrito por mujeres.

En nuestra exposición hemos apuntado que dramaturgas y dramaturgos coetáneos de Paloma Pedrero continúan las corrientes de realismo crítico y buscan para sus obras personajes marginales. Así son los héroes que Paloma Pedrero pone en el centro de su dramaturgia, figuras que buscan llenar un vacío interior, salvarse en un momento de su existencia o compartir su pena con otro ser que está también profundamente solo. Su teatralidad se ajusta a los modelos aristotélicos, acoge formas

simbólicas en algunas de sus piezas e incluye referencias al cine o a la televisión, como medios que se han llevado al público del teatro.

Es indiscutible su compromiso social. Sus códigos teatrales representan la visión de la sociedad en la que vive, transmite la mirada descarnada de la realidad y es consciente de que su teatro llega al público. Paloma Pedrero ha creado su propio universo dramático. Sus personajes no se repiten, tienen su propia vida dentro de su pieza teatral, pero entran casi todos intrínsecamente en el mundo de los seres desvalidos, desconcertados por una sociedad tan material que se pierden en la búsqueda de la felicidad. Marcados por la soledad, buscan encontrarse a sí mismos con la ayuda de otros, que a veces, están, incluso, más desamparados o más perdidos, pero no viven en continua lucha y son portadores de una salida. Paloma Pedrero crea historias que interesan a un público que toma conciencia de la realidad en la que vivimos, reflexiona sobre los acontecimientos diarios de una sociedad cosmopolita y sobre las relaciones humanas (las de los padres con los hijos, las de las amistades, las de las parejas); las cuenta desde su interior, de manera intimista, a veces cruel, con palabras dolorosas, y otras veces lo hace con humor, pero siempre con poesía y en la mayor parte de los casos, ofrece a sus personajes una posibilidad esperanzadora de vivir.

La crítica no ha sido siempre benévola con la autora y en más de una ocasión Paloma Pedrero ha provocado polémica. Con su primera obra, *La llamada*, parte del público en el estreno se marchó airado sin llegar al final y la crítica, en su mayor parte masculina, excepto Lázaro Carreter, intentó desacreditar a la autora por el lenguaje utilizado y por el tema central de la pieza. Esto, sin embargo, tuvo consecuencias positivas, pues el público acudió lleno de curiosidad al teatro. No tuvo tanta suerte con *Locas*; la crítica fue muy desfavorable y los asistentes, sobre todo masculinos, que creían que iban a asistir una comedia jardielesca, se creyeron identificados y molestos al verse reflejados. Con la breve

pieza *Esta noche*, el espectador se sintió incomodo por la agresividad de las palabras de la protagonista; con ellas, Paloma Pedrero manifiesta la exigencia de que, de nuevo, la voz femenina sea tenida en cuenta. El lenguaje de Paloma Pedrero evidencia el tiempo actual, sus personajes utilizan el habla coloquial, a veces vulgar, en otros casos, delicado, pero, lo fundamental es que sus diálogos no falsean la realidad.

La totalidad de su obra nos permite ver lo recurrente de su temática, muchas veces obsesiva: la relación padre-hija, vínculo transfigurado en la primera obra por la de padre-hijo, pero resulta reiterativa la falta de cariño que sienten los hijos y la demanda de atención que exigen a su progenitor; la búsqueda de la identidad, muchas veces causada por la falta de la figura paterna; las relaciones de pareja, las crisis matrimoniales, la incomunicación o el amor transitorio, prohibido o ilícito; la búsqueda de la felicidad en todos sus personajes y en todas sus obras y el abandono de la soledad que irrumpe en sus vidas; estos son algunos de los detonantes que utiliza la autora para modelar la personalidad de sus heroínas y héroes.

Los espacios que prefiere la autora son urbanos y casi siempre cerrados. Unas veces los personajes se hallan oprimidos por el lugar en el que se encuentran -una habitación, un salón, una casa, un bar, una escalera-; otras, los espacios abiertos -una calle, un parque, una terraza- representa la libertad o la posibilidad de descubrirla. El tiempo en el que transcurre la acción suele ser por la noche o al atardecer, momentos propicios para la intimidad, para las confesiones, para dejarse llevar. Muchas veces utiliza elementos que ayudan a sus personajes a aflorar sus sentimientos como el alcohol o las drogas.

Para finalizar queremos recalcar la importancia de Paloma Pedrero en el panorama del teatro actual y destacamos su labor como mujer partícipe del cambio que se gesta en el ámbito teatral. Exige ser escuchada y reclama para los autores vivos los escenarios públicos puesto que son ellos el ejemplo

social y la muestran en sus textos el tiempo en el que vivimos. Además, reivindica para la mujer dramaturga el mismo respeto ante el empresario del teatro privado que sus colegas masculinos. Su voz se deja oír frecuentemente en los círculos teatrales, en la prensa y sobre el escenario. Su teatro es poético repleto de verdades, de ironías y reclamaciones sociales.

Paloma Pedrero es una figura internacional como demuestran las investigaciones de los estudiosos americanos. Su obra se ha representado en trece países fuera de nuestras fronteras y su obra ha sido traducida a ocho idiomas.

En nuestra investigación hemos intentado aplicar el método semiológico porque nos parece que es uno de los que aporta una visión más completa del hecho teatral.

Esta metodología ilustra ejemplar y gráficamente el comportamiento de los personajes y el desarrollo de la intriga.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRA DE PALOMA PEDRERO

I.1. Obra dramática

- *La llamada de Lauren (1984)*.
    - *Premio Valladolid de Teatro Breve* 1984, Valladolid, *Caja de Ahorros Provincial*, 1985.
    - Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1987.
    - En *Juego de Noches. Nueve obras en un acto*, Madrid: Cátedra, 1999.
    - En inglés: En *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*, edición y traducción de Patricia W. O'Connor, Madrid, Fundamentos, 1998.
    - En francés: *L'Avant Scéne*, 846, 1989, traducida al francés *(L'Appel de Lauren)* por André Camp.
    - En alemán: *Spaniches, Gegenwartstheatre,* II, Wilfried Floeck (ed), Tübingen, Francke, 1997, traducida al alemán (*Laurens Ruf*) por Rafael de Vega.
- *Resguardo Personal* (1985).
    - En *Dramaturgas españolas de hoy,* Madrid: Fundamentos, 1988.
    - En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.
    - En francés : Éditions du Laquet, Paris, 1995, con *El color de agosto*, traducidas al francés *(Couleur d´aout, Une vie de chien)* por Pascale Paugam.
    - En inglés : *Estreno*, Contemporary Spanish Plays, 6, 1994, University Park, Pennsylvania, con *El color de agosto* y *La noche dividida*, traducidas al inglés *(The Color of August, A Night Divided, The Voucher)* por Phyllis Zatlin.
- *Invierno de luna alegre (*1985).
    - Con *Besos de lobo*, Madrid: Fundamentos, Espiral, 1987.

- Madrid: Antonio Machado, 1990.

- *Besos de lobo* (1986).
  - Con *Invierno de luna alegre*, Madrid: Fundamentos, Espiral, 1987.
  - Con *Una estrella*, Madrid: La Avispa, 1995.
  - Con *Una estrella*, Madrid, SGAE, 2001.
  - En inglés: *Wolf kisses*, Londres, Royal Court The International Collection, 1999.
- *El color de agosto* (1987).
  - Madrid, Antonio Machado, 1987.
  - Con *La noche dividida* en Madrid, Antonio Machado, 1989.
  - En francés : París, Éditions du Laquet, 1995, con *Resguardo Personal*, traducidas al francés *(Couleur d'aout, Une vie de chien)* por Pascale Paugam.
  - En inglés : University Park, Pennsylvania, *Estreno*, Contemporary Spanish Plays, 6, 1994, con *Resguardo Personal* y *La noche dividida*, traducidas al inglés *(The Color of August, A Night Divided, The Voucher)* por Phyllis Zatlin.
  - *Anthology of Spanish Literature,* David William Foster (ed.), Nueva York, Garland Publishing Inc., 1995.
- *Las fresas mágicas* (1988).
  - Guión para una obra infantil. Inédito.
- *La isla amarilla* (1988).
  - Ciudad Real: Ñaque, 1995.
- *Noches de amor efímero* (1987-1989).
  - *Esta noche en el parque*, *Solos esta noche*, *La noche dividida*, Murcia: Universidad, Antología Teatral Española, 1991.
  - *Esta noche en el parque*, *Solos esta noche*, *La noche dividida*, Madrid: SGAE, Colección estrenos, 1992.
  - *De la noche al alba*, Madrid: SGAE, 1994.
  - *La noche dividida* con *El color de agosto* en Madrid: Antonio Machado, 1989.
  - *La noche que ilumina*. En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid: Cátedra, 1999.

- *De la noche al alba*. En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.
- En inglés: University Park, Pennsylvania, *Estreno*, Contemporary Spanish Plays, 6, con *El color de agosto y Resguardo Personal*, traducidas al inglés *(The Color of August, A Night Divided, The Voucher)* por Phyllis Zatlin.
- *Esta noche en el parque*, en *Estreno*, XVI, 1, 1990.
- En eslovaco: *Noci Letmej Lasky*. En *Súcasná Spanielska Dráma*, Národnné divadelné centrum, Bratislava, 1998.
- En checo: Traducción de Sarka Valverde

- *Una estrella* (1990).
  - Con *Besos de lobo*, Madrid: La Avispa, 1995.
  - Madrid: Teatro del Alma, 1998.
  - Con *Besos de lobo*, Madrid: SGAE, 2001.
  - En italiano: *Una stella*. En Teatro Spagnolo Contemporaneo, Edizione dell'Orso, Torino, 1998. Traducción de Emilio Coco.
  - En inglés. *First Star*. New Jersey, *Estreno Plays*, 19, 2000. Traducción de Rick Hite.
- *Aliento de equilibrista* (1993).
  - Obra poética escrita en colaboración con Isabel Ordaz. Inédita.
- *El pasamanos* (1994).
  - Madrid: *Primer Acto*, 258, marzo-abril 1995.
  - Con *Cachorros de negro mirar*, Madrid: Fundamentos, 2001.
  - En inglés. *The railing*, New Jersey, Estreno Plays, 19, 2000. Traducción de Rick Hite.
- *Locas de amar* (1994).
  - Madrid: Fundación Autor, 1997.
- *Cachorros de negro mirar* (1995).
  - Madrid: Teatro del Alma, 1998.
  - Con *El pasamanos*, Madrid: Fundamentos, 2001.
  - En euskera: *Begirada beltzeko otsokoak*, San Sebastián: Ayuntamiento, 1999.

- *En el túnel un pájaro* (1997).
    - Inédita.
- *Los ojos de la noche* (1998).
    - Inédita.
- *Las aventuras de Viela Calamares* (1998).
    - Con Ana Rossetti y Margarita Sánchez, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Viela, Enriqueto y su secreto* (1999).
    - Con Ana Rossetti y Margarita Sánchez, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Rosita y el viejo árbol* (2001).
    - Inédita. Con Ana Rossetti y Margarita Sánchez.
- *La actriz rebelde* (2001).
    - Inédita.
- *Magia café* (2002).
    - Inédita.
- *En la otra habitación* (2003).
    - Inédita.
- *Yo no quiero ir al cielo. Juicio a una dramaturga* (2004).
    - *Teatro breve entre dos siglos*, Ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004. 315-323.

I.2. Guiones de cine

- La reina del mate (1985), en colaboración con Fermín Cabal.
- El jardín japonés (1986), en colaboración con Carlos Puerto.

I.3. Narrativa

- *El gnomo y la niña* (1990). Autógrafo de la autora con ilustraciones coloreadas por Robert Muro, Madrid, 1994.
- *Balada de la mujer fea* (2001). Diario *La Razón*, 22.VII.2001.
- *El productor teatral* (2001). Diario *La Razón*, 02.VIII.2001.

- *Habibi* (2001). Diario *La Razón*. 8.VIII.2001.
- *No fue un atraco* (2001). Diario *La Razón*, 14.VIII.2001.

I.4. Poesía

- Fragmentos de tormenta (1992). Inédito. Algunos textos de este poemario pasaron a formar parte del espectáculo *Aliento de equilibrista*.

I.5. Otros escritos

- *"Palabras con el lector"*, en *La llamada de Lauren…*, Madrid, Antonio Machado, 1987, 19-21.
- *"Palabras para ti",* en *El color de agosto*, Madrid, Antonio Machado. 1989, 11-13.
- *"Nota de la autora",* en *Invierno de luna alegre*, Madrid, Antonio Machado, 1990, 7.
- *"Algunas autoras de hoy y sus obras",* Primer Acto, 248, marzo-abril 1993, 53-57.
- *"El Brujo, un actor distinto"* (Entrevista), Primer Acto, 252, enero-febrero 1994, 26-34.
- *"La mujer como autora teatral"* (1994). Inédito.
- *"Con José María Rodríguez Méndez"* (Entrevista), *Primer Acto*, 256, noviembre-diciembre 1994, 6-9.
- *"El escenario de mis letras"* (1995). Inédito.
- *"Nota de la autora"*, en *La isla amarilla*, Ciudad Real, Ñaque, 1995, 21-24.
- *"Sonidos de escenario",* en Virtudes Serrano, Taller de escritura con Paloma Pedrero, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, *Cuadernos de Dramaturgia*, 1996, 9-10.
- *"Yeses, con Elena Cánovas"* (Entrevista), *Primer Acto*, 265, septiembre-octubre 1996, 135-138.
- *"Pienso en Buero", Montearabí*, 23 (número de homenaje a Antonio Buero Vallejo), 1996, 81-86.
- *"En honor a la verdad"*, en *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor, 1997, 9-16.
- *"Lope de Vega: José Luis Miranda"* (Entrevista), *Primer Acto*, 267, enero-febrero 1997, 58-61.
- *"Mi estrella, su estrella…",* en *Una estrella*, Madrid, Teatro del Alma, 1998, 11-12.
- "Sobre *Cachorros de negro mirar*", en *Cachorros de negro mirar*, Madrid, Teatro del Alma, 1998, 9-11.
- *"Sobre mi teatro",* en *Entre Actos*: *Diálogos sobre Teatro Español* entre Siglos, edición de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, University Park, Pennsylvania, Estreno, 1999, 23-28.
- *"Te seguiré escribiendo",* en *Memoria de Buero*, Murcia, Caja Murcia, 2000, 71-73.

- *"Mi poética"*, Inédita, 2002.
- *"Yo no quiero ir al cielo. Juicio a una dramaturga"* Agosto 2002, en *Teatro breve entre dos siglos*, Ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004. 315-323.
- *"Mi vida en el teatro: Una estrella"*, 2002, en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Ed. José Romera Castillo, Madrid. Visor, 2003. 41-62.

Paloma Pedrero ha colaborado en *El Mundo*, *ABC* y ahora lo hace en *La Razón*.

I.6. Antologías

Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica, (cuarta edición) de Carmelo Virgilio. Editorial Mc-Graw Hill. (Incluye *Resguardo personal*).

Spanish Literature, de David William Foster, Daniel Altarmiranda y Carmen de Urioste. Editorial Garland Publishing. Tomo 2. De 1700 hasta la actualidad. Incluye *El color de Agosto* y un artículo de Mary Makris.

Arriba, de Eduardo Zayas-Bazán. Editorial Prentice Hall de New Jersey. Incluye fragmento de *Solos esta noche.*

El teatro alternativo, Editada por Phyllis Zatlin. Editorial Girol Books, Inc. Incluye *La llamada de Lauren y Sólos esta noche*. 2001.

Nuevos Manantiales. Editada por Iride Lamartina y Candice Leonard. Incluye *Locas de ama.* Enero 2002.

Teatro Spagnolo Contemporaneo, Edizione dell'Orso, Torino, 1998. Traducción de Emilio Coco. Incluye *Una stella*.

Dramaturgas españolas de hoy (Una introducción), Madrid, Fundamentos 1988.

Mujeres sobre mujeres. One act spanish Plays, de Patricia O´Connor. Incluye *La llamada de Lauren* en español y en inglés

Modern women playwrights of Europe, Editada Oxford University Press. Editor Alan P.Barr incluye *Lauren´s call* Traducción Patricia O´Connor. Publicada en 2001.

Teatro breve entre dos siglos, Edición de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2004.

I.7. Traducciones

En lengua inglesa

- *La llamada de Lauren / The call of Lauren*. Traducción de Nancy L. Rogers y Lee A. Knauerhaze.
- *La llamada de Lauren / Lauren´s call*. Traducción Patricia O´Connor. Publicada en *"Modern women playwrights of europe".* 2000
- *Besos de lobo / Kiss of Wolf*, traducción de Jennifer Cona.
- *Besos de lobo / Wolf Kisses*. Publicada por Nick Hern Books en Londres. Dentro de la antología *Spanish plays. New spanish and Calatan Drama*. Traducción Roxana Silbert. 1999
- *El color de agosto / The color of august, La noche dividida* (de *Noches de amor efímero*)/ *A night divided* y *Resguardo personal / The voucher*. Traducidas por Phyllis Zatlin. Publicadas en Estreno Plays, Pennsylvania, 1994.
- *El color de agosto, Resguardo personal, La noche dividida* y *Solos esta noche*, como *Parting Gestures* with *A night in the subway*. Estreno Contemporary Plays nº 6. Reedición con una nueva noche. 1999.
- *Resguardo personal / The voucher*. Traducción de Phyllis Zatlin, publicada en The Literary Review, Vol. 36, nº 3 (1993), Fairleigh Dickinson University, New York.
- *Una estrella / First Star*. Traducida por Rick Hite. Colección Estreno Contemporary Spanish Plays, 19 (año 2001), Pensylvania.
- *El pasamanos / The Mailing*. Traducidas por Rick Hite. Colección Estreno Contemporary Spanish Plays 19 (año 2001), Pensylvania.

En lengua francesa

- *La llamada de Lauren / L'appel de Lauren*. Traducida por André Camp. Publicada en L'Avant Scène Théatre, nº 846 (1989), Paris.
- *Invierno de luna alegre / Un hiver de lune joyeuse*. Traducida por Pascale Paugam.
- *Noches de amor efímero / Nuits d'amour éphémère*. Traducción de Mila Casals y José Agost.

- *Color de Agosto / Couleur d'aout y Resguardo personal / Une vie de chien*. Traducidas por Pascale Paugam. Publicadas en Les Editions du Laquet, Paris, 1995.
- *Una estrella / Une étoile*. Traducción de Pascale Paugam.

En lengua alemana

- *La llamada de Lauren / Laurens Ruf*. Traducción de Rafael de la Vega para Theater Stück Verlag. Publicada en Francke Verlag, en *Spanisches Gegenwartstheater*, Eine Anthologie de Wilfried Floeck.
- *Besos de lobo / Wolfküsse*. Traducción de Beat Sterchi para Theater Stück Verlag.

En lengua italiana

- *Una estrella / Una stella,* en *Teatro spagnolo contemporaneo*. Edizione dell' Orso. Traducción de Emilio Coco. Año 2000.

En lengua eslovaca

- *Noches de amor efímero / Noci Letmej Lasky* (*De la noche al alba, La noche dividida* y *Solos esta noche*. Traducción Roman Brat. Editorial Talia Press (*Antología Sucasna Spanieslska Drama*).

En checo

- *Noches de amor efímero*: (*De la noche al alba, La noche dividida y Solos esta noche*).Traducción de Sarka Valverde.

En euskera

- *Cachorros de negro mirar / Begirada beltzeko otsokoak.* Editada por el Ayuntamiento de San Sebastián-Teatro del Alma.

En gallego

- *La isla amarilla / A illa amarela*. Traducción Anxeles Cuña.

II. SOBRE PALOMA PEDRERO

II.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV (1986). "Nuevos autores españoles", *Primer Acto*, 212, enero-febrero, 60-73.

_____ (1990). "La escritura teatral en España hoy", *Primero Acto*, Separata del número 233, marzo-abril.

_____ "Conversaciones con el teatro alternativo", *Primer Acto*, 248, marzo-abril 1993, 15-26.

ÁLVAREZ, M (1988). "*Invierno de luna alegre*: Sainete de la marginalidad. Madrid: *El País*.

ÁLVARO, Francisco (1986). *El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1985*), Valladolid.

ANSÓN, Luis María (1999). "Paloma y los nazis". Madrid: *La Razón*.

ARTHUR, Robert P (1998). "*First Star*". Port Folio Weekly". March 31, April 6, 28.

AYANZ, Miguel (2002). "Paloma Pedrero: Una sociedad que se niega a estrenar a sus autores vivos no puede soñar". Madrid: *La Razón*. 27 de agosto.

_____. (2002). "*Noches de amor efímero*". Madrid: *La Razón*. 27 de agosto.

_____. (2002). "Ernesto Caballero: Madrid no tiene espacios para la dramaturgia española contemporánea". Madrid: *La Razón*. 31 de agosto.

AZNAR SOLER, Manuel (1996). "Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)", en *Veinte años de teatro y democracia en España* (1975-1995), edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallés, Cop dÍdees-CITEC, 9-16.

BELLON Gregg (2002). "*Wolf Kisses*". New York: *Nytheatre*.

BERARDINI, Susan P (1994). "El toreo como vía de identidad en *Invierno de luna alegre"*, en John P. Gabriele (ed), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, Vervuert-Madrid, Iberoamérica, 181-187.

_____ (1996). *El metateatro en las obras de Paloma Pedrero*. Tesis doctoral. New York, State University of New York at Buffalo.

BINGELOW, Gary (1988-1989). "Identidad y desencuentro en dos obras de Paloma Pedrero", en Gregorio C. Martín (ed.), *Actas del Congreso de Lenguas Extranjeras de Pennsylvania*. Pittsburgh, Durquesne University, 181-187.

CABALLERO, Ernesto (1989). "Prólogo" a Paloma Pedrero, *El color de agosto*. Madrid, Antonio Machado, 7-10.

CÁNOVAS, Elena (1995). "Una primera lectura hacia la puesta en escena", en Paloma Pedrero, *La isla amarilla.* Ciudad Real, Ñaque, 89-96.

CAPELLO, Bianca, ROSSETI, Ana (1996). "Atrévete y sucederá". Programa de mano de *Locas de amar*.

CARLOS, C de (1987). "Paloma Pedrero: La obra se me ocurrió cuando paseaba por Vallecas". Madrid: *ABC*. 15 de diciembre.

CARRÓN CABALLERO, David (2003). "Ojalá el público acudiese a las salas por las obras, no por las caras". Madrid: *El Mundo*. 27 de enero.

_____. (2003). "Aitana Galán: Nunca he creído en los directores estrella". Madrid: *El Mundo*. 1 de mayo.

CENTENO, Enrique (1988). "Dos mujeres en escena", Madrid: *Cinco Días*. 2 de agosto.

_____ (1993). "Aliento de equilibrista". Madrid: *Diario 16*. 3 de junio.

_____ (1996). "La historia de una inútil". Madrid: *Diario 16*.

CORDONE, Gabriela (2003). "Con el cuerpo y la palabra. Reflexiones en torno a la dramaturgia de Paloma Pedrero". En *Versants*. Genève: Saltkine 46: 263-276.

CRACIO, Jesús (1994). "Breves apuntes (Sobre la puesta en escena)", en Paloma Pedrero, *Noches de amor efímero*. Madrid, SGAE, 7-8.

DÍAZ SANDE, J.R (1989). "*Invierno de luna alegre*: premio dudoso". En *Reseña*. 194.

DJORDJADZE, Timar (1994). "Directing Paloma Pedrero", en Paloma Pedrero, *The Color of August, A Night Divided, The Voucher.* University Park, Pennsylvania, Estreno, Contemporary Spanish Plays, 6, 58-60.

DOLL, Eileen J (1999). "Entrevistas a cuatro dramaturgas españolas: Romero, Pedrero, Falcón y Pombo". En *Gestos* 28. 149-157.

ENRÍQUEZ, Salvador (2002). "*La llamada de Lauren*". *Revista mensual del Taller de Artes Escénicas*. Nº 9.

_____ (2002). "El plato de papel". *Revista de Arte y Cultura*.

_____ (2003). "Teatro en Madrid: Noches de amor efímero de Paloma Pedrero en el Bellas Artes".

ESTEBAN, Rafael (2002). "Identidades frustradas". *Metrópoli.com*. 4 de enero.

FAJKUSOVÁ, Andrea (2002). "Noches de amor efímero en Praga". Entrevista con Paloma Pedrero. Radio Praga. Emisión de la Radiodifusión checa para el exterior. 19 de junio.

FAGUNDO, Ana María (1995). "La mujer en el teatro de Paloma Pedrero", en *Literatura femenina de España y la Américas*". Madrid, Fundamentos, 155-165.

FERNÁNDEZ, Milena (1997). "El teatro no debe entretener". San José, Costa Rica: *La Nación*.

FIELDS, Veni (1998). "*First Star* Hill dazzles audiences here and abroad". Arts, March 27, 9.

FLOECK, Wilfried (1995). "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas". En *Teatro español contemporáneo. Autores y* tendencias. Wilfried Floeck y A. del Toro (ed.), 47-76. Kassuel: Edition Reichenberg.

_____. (1995). "El teatro español contemporáneo (1939 - 1993). Una aproximación panorámica". En *Teatro español contemporáneo. Autores y* tendencias. Wilfried Floeck y A. del Toro (ed.), 1-46. Kassuel: Edition Reichenberg.

_____ (1997). "Paloma Pedrero", *Spanisches Gegenwartstheater*. I., Tübingen, Francke, 36-150.

FLÓREZ, Sofía (1991). "Los amores fáciles", *El Público*. 82, enero-febrero, 108.

FRANCISCO, Itziar (2001). "Paloma Pedrero. Algunos autores tenemos el poder en contra". Madrid: *El Cultural*, *El Mundo*.

GABRIELE, John P (1994). "Metateatro y feminismo en *El color de agosto* de Paloma Pedrero", en Juan Villegas (ed), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos* y *US latinos*. Irvine, Universidad de California, 158-164.

GACIO, Roberto (1999). "La estrella de Paloma". *Primer Acto*. 278: 127.

_____ (2003). "Estreno mundial en Cuba de *En el túnel un pájaro*".*La Jiribilla*: La Habana, Cuba.

GALÁN, Eduardo (1990). "Las mujeres en mis obras". Entrevista con Paloma Pedrero. *Estreno XVI*. 1, 11–13.

_____ (1990). "Paloma Pedrero, una mujer dramaturga que necesita expresar sus vivencias" Entrevista con Paloma Pedrero. *Estreno XVI*. 1.

GALINDO, Carlos (1996). "Paloma Pedrero: Si no existiera el amor, todo sería muerte, máquinas…". Madrid: *ABC*.

GARCÍA, Alejandro (1989). "Paloma Pedrero: la militancia femenina en el teatro". Madrid: *El País*. 18 de febrero, Contraportada.

GARCÍA BERLANGA, Luis (1987). Texto introductorio en Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren…* Madrid, Antonio Machado, 11-12.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (1990). "Paloma Pedrero pinta el amor tierno y cruel". Madrid: *ABC*. 17 de noviembre.

_____ (1999). "*Una estrella*: Paloma Pedrero en los laberintos de la soledad". *ABC*. Viernes 26 de febrero, 89.

GARCÍA VERDUGO, Julia (1995). "Temática y forma en el teatro de las mujeres en España", *Estreno* XXI. 1, 17-18 y 23.

GARCÍA, William (1993). "Three One-Act Plays by Paloma Pedrero at the Pace Downtown Theatre, New York", *Gestos*. 15, abril, 155-157.

GÓMEZ, Rosalía (1990). "Dos mujeres en el ring", *El Público.* 81, noviembre-diciembre, 35-36.

GÓMEZ PORRO, Francisco (1989). "Paloma Pedrero escribe y dirige *Invierno de luna alegre*". Madrid: *ABC*. 10 de febrero, 57.

GONZÁLEZ SOLER, Javier (1998). "Una pequeña joya". Madrid: *La opinión*. Martes 10 de marzo.

GRACIO, Roberto (1999). "La estrella de Paloma", *Primer Acto*. 278, abril-mayo, 127.

HARO TECGLEN, E (1987). "El texto dramático". Madrid: *El País*.

_____ (1989). "El viejo y la niña". Madrid: *El País*. 13 de febrero, 36.

HARRIS, Carolyn J (1993). "Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras" (Entrevista), *Estreno. XIX*, 1, 29-35.

_____ (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*. Frankfurt am Main, Vervuert-Madrid, Iberoaméricana, 170-180.

_____ (1994). "La experiencia femenina en escena: *Besos de lobo* y *El color de agosto* de Paloma Pedrero", *Confluencia*. 10, 1, 118-124.

HENRÍQUEZ, José (1998). "Cálidos cuadros". Madrid: *Guía del Ocio*.

HERA, Alberto de la (1989). "*Invierno de luna alegre*, de Paloma Pedrero: Un sainete urbano con sólo cinco intérpretes". Madrid, *Ya*. 19 de febrero.

HODG, Polly J (1996). "Photography of Theater: Reading between the Spanish Scènes", *Gestos*. 22, noviembre, 35-38.

_____ (1997). "Poetic Drama, Images, and Windows: Aliento de equilibrista by Paloma Pedrero and Isabel Ordaz", *Estreno* XXIII. 2, 30-37.

HOLGUERAS, Carmen y GALLEGO, Charo (1994). "Entrevista con Paloma Pedrero", *Cuaderna, Crónica de autoras, directoras y productoras en la escena madrileña*. Madrid, Comunidad, Conejería de Presidencia y Dirección General de la Mujer, 1995, 73-75.

HOLT, Marion P (1993). "Three by Paloma Pedrero at Pace University", *Estreno*. XIX, 1, 2-3.

JOHNSON, Anita (1993). "Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena española contemporánea" (Mesa redonda). *Estreno*. XIX, 1, 17-20.

JOSA, Lola (2005). "Tiempo y espacio dramático para el Re-encuentro: *El color de agosto* de Paloma Pedrero". Conferencia realizada en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Dirigido por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. UNED. 443-452. Madrid, Visor.

LAMARTINA-LENS, Iride (1990). "Paloma Pedrero´s *Esta noche en el parque*", *Estreno*. XVI, 1, 1990, 14.

_____ (1990). "An Insght to the Theater of Paloma Pedrero*", Romance Languages Annual. 2,* 14.

_____ (1993). "Paloma Pedrero", en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson and Gloria Feirman Waldman, *Spanish Women Writers. A BioBibliographical Source Book, Westport.* Greenwood Press, 389-396.

_____ (1995). "*Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero: Tres variaciones de un tema", en Adelaida López de Martínez (ed.). *Discurso femenino actual*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 295-305.

_____ (1997). "Paloma Pedrero: A Profile", *Western European Stages*. 9, 1, 53-54.

_____ (1998). "Introducción" a *Cachorros de negro mirar*. Madrid. Teatro del Alma, 5-7.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1989). "*Invierno de luna alegre*, de Paloma Pedrero", *Blanco y Negro*. 10 de abril, 12.

_____ (1989). "Intermedio con Paloma Pedrero", *Blanco y Negro*. 23 de julio, 12.

_____ (1991). "Noches *de amor efímero*", *Blanco y Negro*. 27 de enero, 12.

LEONARD, Candyce (1992). "Women Writers a Their Characters in Spanish Drama in the 1980s", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 17, 1-3, 243-256.

_____ (1997). "Body, Sex, Woman: The Steggle for Autonomy in Paloma Pedreros´s Theatrer", *La Chispa' 97. Selected Procedings.* Claire J. Paolini (ed.). New Orleans, Tulane University, 1997, 245-254.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1997). *"El color de agosto* de Paloma Pedrero, por Máscara Laroye", *Primer Acto*. 267, enero-febrero, 44-45.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1989). "Tema antiguo, sainete nuevo. *Invierno de luna alegre* en el maravillas". Madrid: *ABC*. 16 de febrero, 98.

M, JM (1989). "El color del éxito y del fracaso profesional". En *El Público*. 60, 31-32.

MACK, Christopher (1995). "An additional Note on A Night in the Subway. *En Parting Gestures with A Night in the Subway*. *Estreno Plays*.

MARTÍN, Sabas (1989). "Joven teatro español", *Cuadernos Hispánicos*. 466, abril, 171-179.

MAKRIS, Mary (1995). "Metadrama, Creation, Reception and Interpretation: The Role of Art in Paloma Pedrero's *El color de agosto*", *Estreno*. XXI, 1. 19-23.

MONEGAL, Antonio (1992). "El lobo besa en inglés. (Estreno mundial de una obra de Paloma Pedrero)", *Estreno*. XVIII, 2. 6-7.

MONLEÓN, José (1989). "*Invierno de luna alegre*". Madrid: *Diario 16*. 24 de febrero, 28.

MONTERO, Esther (1999). "Una mirada viva y crítica". Madrid: *La Razón*. 7 de enero.

_____ (1999). "Hoy será noticia Paloma Pedrero". Madrid: *La Razón*.

M[ORAL], J[osé] M[aría del] (1989). "El color del éxito y del fracaso profesional", *El Público*. 60, septiembre, 31-32.

MURO, Robert. (1995). "Antropología y teatro", Prólogo a Paloma Pedrero, *La isla amarilla*. Ciudad Real, *Ñaque,* 9-19.

NAVARRO, Elisabeth (1996). "*La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero", *Veinte años de teatro y democracia en España* (1975-1995). Edición de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, Cop D'Idees-CITEC, 149-153.

O'CONNOR, Patricia (1987). "Prólogo" a Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*…. Madrid, Antonio Machado, 13-17.

_____ (1988). "Six Dramaturgas in Search of a Stage", *Gesto*s. 5, 116-120.

_____ (1988). *Dramaturgas españolas de hoy* (Una introducción). Madrid, Fundamentos.

_____ (1990). "Women Playwrights in Contemporary Spain and de Male-Dominated Canon". *Sing*. 15, 370-390.

_____ (1991). "*El primer grupo de la democracia* and the return to the word", *Estreno*. XVII, 1, 13-15.

_____ (1991). "Post-modern Tendencies in the Theater of Marisa Ares and Paloma Pedrero", *Letras Peninsulares.* 4, 2-3, 307-318.

_____ (1994). "Mujeres de aquí y de allí", en John P. Gabriele (de). *De lo particular a lo universal*. *El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt an Main, Vervuert-Madrid, Iberoamericana, 158-169.

_____ (1998). "Introducción" a *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Edición bilingüe castellano-inglés, Madrid, Fundamentos, 11-16.

OLIVA, María Victoria (1987). "Las dramaturgas se asocian". En *El Público*. Abril, 41.

_____ (1988). "El espaldarazo del Tirso", *El Público*. 52, enero, 41.

OROZCO VERA, Mº Jesús (2005). "Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de paloma Pedrero". *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Dirigido por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. UNED. 28 al 30 de junio. 497-507. Madrid, Visor.

ORTIZ, Lourdes (1996). "Palabra de mujer". Programa de mano de *Locas de amar*.

_____ (1987). "Los horizontes del teatro español (4). Nuevas autoras" (Coloquio). Primer Acto, 220, septiembre-octubre, 10-21.

P[OBLACIÓN], F[élix] (1985). "La llamada de Lauren rompe máscaras", *El Público*, 27, diciembre, 23.

PODOL, Peter L (1991). "Sexuality and Marital Relationship in Paloma Pedrero's La llamada de Lauren and María Manuela Reina La cinta dorada", *Estreno*, XVII, 1, 22-25.

_____ (1991). "Entrevista con Paloma Pedrero", Estreno, XVII, 1, 12.

_____ (1992). "The Socio-Political Dimension of Sexuality and Eroticism in Contemporary Spanish Theater", Anales de la Literatura Española Contemporánea, 17, 1-3, 257-270.

_____ (1996). "The Father-Daughter Relationship in Recent Sapanish Plays: A Manifestation of Feminism", Hispnic Journal, 17, primavera, 7-15.

QUINTANA, Juan Antonio y DOMINGO, Carlos (1987). "Sobre una puesta en escena", en Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*…, Madrid, Antonio Machado, 7-9.

RAGUÉ, María José (1993). "La mujer en el teatro español contemporáneo", *Estreno*, XIX, 1, 13-16.

REDACCIÓN *El Mundo* (1999). "Paloma Pedrero reflexiona sobre la violencia juvenil". Madrid: *El Mundo*. Artículo sin firma.

_____ (2003). "Paloma Pedrero vuelve a romper tabúes en la Sala Ensayo 100". Madrid: *El Mundo*. 10 de mayo. Artículo sin firma.

REDACCIÓN *El País* (2001). "Vuelven al Círculo las lecturas dramatizadas de la SGAE". Madrid: *El País*. Artículo sin firma.

REDACCIÓN *La Razón* (2003). "Pedrero, una poética del desamor en el Bellas Artes". Madrid: *La Razón*. 22 de febrero. Artículo sin firma.

REDACCIÓN *Universidad de Loyola* (1997). "Renowned Spanish Actress Performs at Loyola University". *Loyola University*: New Orleans. September 4. Artículo sin firma.

RODRÍGUEZ, J.C (1998). "Para conocer y perdonar los estados psíquicos de Estrella Torres. *Una estrella* en el Círculo". Madrid: *Español, 312*.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Jose María (1995). "Buscando mis amores…", en Paloma Pedrero, *Una estrella*. *Besos de lobo*. Madrid, *La Avispa,* 5-7. Reproducido en Paloma Pedrero, *Una estrella*. Madrid, Teatro del Alma, 1998, 7-10.

ROMERO, Concha (1999). "Entrevistas a cuatro dramaturgas españolas: Romero, Pedrero, Falcón y Pombo". Eileen J. Doll. *Gestos* 28. 149-157.

ROSSETTI, Ana (1997). "A modo de epílogo", en Paloma Pedrero, *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor, 97-98.

RUBIO ESTEBAN, Miguel Martín (2002). "Paloma Pedrero". Madrid: *La Razón*.

SABLÓN, Zoila (2003). "*En el túnel un pájaro*". *La Jiribilla*: La Habana, Cuba.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia (2003). "El discurso feminista en *Esta noche en el parque* de Paloma Pedrero". En *WISPS V*. Trinity Hall, University of Cambridge.

SANGÜESA, Agustina (1989). "El realismo marginal de un sueño", *El Público*, 66. marzo 1989, 23-25.

SERRANO, Virtudes (1991). "Introducción a *Noches de amor efímero*" y "Biobibliografía", en Paloma Pedrero, *Noches de amor efímero*. Murcia, Universidad, Antología Teatral Española, 7-26 y 27-29.

_____ (1991). "La pieza breve en la última dramaturgia femenina", *Art Teatral*, 5. 92-97.

_____ (1995). "La personal dramaturgia de Paloma Pedrero", *Primer Acto*. 258, marzo-abril, 62-66.

_____ (1996). "Teatro de autora, hoy", *Clarín.* 1, enero-febrero, 12-14.

_____ (1996). Taller de escritura con Paloma Pedrero, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático Cuadernos de Dramaturgia.

_____ (1997). "Dramaturgas españolas del siglo XX", *Historia y Vida.* 84, primer trimestre, 158-167.

_____ (1998). *"Prólogo" a Paloma Pedrero, Una* e*strella*. Madrid, Teatro del Alma, 3-6.

_____ (1998). "*Cachorros de negro mirar* y *Lista negra*, dos crónicas de nuestro tiempo". Cuadernos de dramaturgia contemporánea, 3, Alicante. VI Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos, 61-72.

_____ (1998). "El renacer de la dramaturgia femenina en España", en *Un Escenario Propio*- A Stage of Their Own, I., edición de Kirsten Nigro y Phyllis Zatlin, Ottawa, Girol Books, 9-17.

_____ (1999). "Dramaturgia femenina de los noventa en España", en *Entre Actos*: *Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos*. edición de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, University Park, Pennsylvania, *Estreno*, 101-112.

_____ (1999). "Introducción" a Paloma Pedrero en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. 11-73. Madrid: Cátedra.

_____ (1999). "Dramaturgia femenina de los noventa en España". En *Entre actos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*. Martha T. Halsey y Phillis Zatlin (ed.). 101–112. *Estreno*. Pennsylvania: University Park.

_____ (1999). "Mujeres sobre mujeres: teatro breve español. One – Act Spanish Plays by Women about Women". En *Las puertas del drama*. Madrid: Revista de la Asociación de autores de Teatro. Nº 1

_____ (1999). "Dramaturgas españolas de fin de siglo". En *Revista Matices*. Nº 21.

_____ (2004). "Introducción" en *Teatro breve entre dos siglos*. 9-114. Madrid: Cátedra.

SILES, Jaime (1996). "Palabra sólida de mujer, pero, sobre todo, teatro. *Locas de amar*". Madrid: *Blanco y Negro*.

STEVENS, Camilla (1999). "Encuentros culturales: La parodia postcolonialista *en La isla amarilla* y *La mirada del hombre oscuro",* en *Entre Actos*: Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos, edición de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, Pennsylvania, University Park, Estreno, 179-184.

SULLIVAN, Mary-Lee (1995). "The Theatrics of Tranference in Federico García Lorca's La casa de *Bernarda Alba* and Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren*". Hispanic Journal, 16, primavera, 169-176.

T.L (1999). "Inteligencia cortada al cero". Madrid: *ABC*. 8 de enero.

THE COMPASS (1998). "Skilled actors make characters in *First Star* drama believable. *The Compass*. April 2, 7. Artículo sin firma.

TORRES, Rosana (1988). "Se afianza una autora", Madrid: *El País*. 22 de julio.

_____ (1989). "El salto de paloma Pedrero", Madrid: *El País*. 10 de febrero, 10.

_____ (2002). "Las salas alternativas invitan a la reflexión". Madrid: *El País*. Martes 8 de enero.

TORRES-POU, Joan (1993). "El elemento paródico en *La llamada de Lauren*", *Estreno*. XIX, 1, 26-28.

_____ (1992). "Síntesis e inversión: Dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero", en *Alaluz*. 24, primavera-otoño, 89-92.

VÉLEZ, Panchita (1994). "La historia que quiero contar. (Sobre la puesta en escena de París)", en Paloma Pedrero, *Noches de Amor Efímero*. Madrid, SGAE, 9-11.

VILLÁN, Javier (1995). "Con Paloma Pedrero" (Entrevista). *Primer Acto*. 258, marzo-abril 1995, 58-61.

_____ (1996). "Malditos hombres". Madrid: *El Mundo*.

_____ (1998). "La autora que mató a la actriz". Madrid: *El Mundo*. Sábado, 28 de febrero.

_____ (1998). "Una mujer marcada". Madrid: *El Mundo*. Lunes 9 de marzo.

_____ (1999). "Entre la violencia y el nazismo". Madrid: *El Mundo*. Sábado 9 de enero, 47.

VIZCAÍNO, Juan Antonio (2002). "*La llamada de Lauren*". Madrid: *El Mundo*. 10 de enero.

_____ (2003). "*La llamada de Lauren*: intensa, actual y sutil". Madrid: *El Mundo*. Martes 13 de mayo.

WEEGE, Cornelia (2000). "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero". En *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*. Herbert ritz y Klaus Pörtl, (eds.). 106-115. Berlín: Edición Tranvía. Verlag Walter Frey.

WEIMER, Christopher B (1993). "Gendered Discourse in Paloma Pedrero's Noches de amor efímero", *Gestos*. 16, noviembre, 89-102.

ZACHMAN, Jennifer (1999). "Painting the Body: Feminism, the Female Body an Paloma Pedrero's *El color de agosto*", en *Entre Actos:* Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos, edición de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin, Pennsylvania, University Park, *Estreno*, 69-76.

ZATLIN, Phyllis (1990). "Paloma Pedrero and the Search for Identity", *Estreno,* XVI, 1, 6-10.

_____ (1993). "Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", *Letras femeninas*. 19, primavera-otoño.

_____ (2001). "From Nightgames to Posmodern Satire: The Theatre of Paloma Pedrero". *Hispania* 84. 167-178.

_____ (2001). "El teatro de Paloma Pedrero". En *El teatro alternativo español*. Ottawa, Girol Books, 143-149.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ARISTÓTELES (1992). *Poética*, Aníbal González (ed.). Madrid: Taurus Universitaria.

BAL, Mikel (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

BERARDINI, Susan P (1996). *El metateatro en las obras de Paloma Pedrero*. Tesis Doctoral, State University of New York at Buffalo.

BEAUVOIRE, Simone (1987). *El segundo sexo*. Chile: Siglo XX

BOBES NAVES, Carmen (1979). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.

_____ (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.

_____ (1998). *La Semiología*. Madrid: Síntesis.

_____ (2001). *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco Libros.

BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel Lingüística.

CABAL, Fermín, ALONSO DE SANTOS, José Luis (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.

CASTRO, Cristóbal de (1934). *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*. Madrid: Aguilar.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

CUESTA MARTÍNEZ, Paloma (1998). *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). Vigésimo segunda edición.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.

_____ (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

GARCÍA LORCA, Federico (1962). *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*. Madrid: Aguilar.

_____ (1962). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Aguilar.

_____ (1962). *Yerma*. Madrid: Aguilar.

GERENDAS, Judit (2000). *Volando libremente*. Caracas: Memorias de Altagracia.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1996). *El Teatro de Autor en España (1901 - 2000)*. Valencia: Asociación de Autores de Teatro.

GREIMAS, A. J (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

_____ (1990). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. 2 Vol.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2001). *Teatro contemporáneo. Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, de la FUENTE, Ricardo (1992). *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Ediciones Júcar.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S (1981). *Lingüística y Semántica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

_____. (1992). *Introducción a la semántica funcional*. Madrid: Síntesis.

HERRERO VECINO, Carmen (1995). *La utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

HORNBY, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.

KOWZAN, Tadeus (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.

KRISTEVA, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

LAWSON, John H (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Asociación de Directores de Escena en España.

LORENZO-ZAMORANO, Susana (2001). *Teatro español de autoría femenina en el umbral del nuevo milenio. Identidad individual, genérica y colectiva en la dramaturgia de Yolanda Pallín*. Manchester: Manchester Metropolitan University.

MARTINET, Jeanne (1988). *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

MEDINA VICARIO, Miguel (2003). *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*. Madrid: Fundamentos. Ensayos y Manuales. RESAD.

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

MORRIS, Charles (1963). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada.

MOUNIN, George (1972). *La semiología*. Barcelona: Anagrama.

MUKAROVSKY, Jan (1972). *Arte y semiología*. Madrid: Comunicación.

O'CONNOR, Patricia (1988a). *Dramaturgas españolas hoy*. Madrid: Fundamentos.

_____ (1998a). *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español. One–Act Spanish Plays by Women about Women*. Madrid: Fundamentos. Espiral / Teatro.

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

PALLÍN, Yolanda (1999). *Lista negra*. Murcia: RESAD.

PEIRCE; Charles (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (1978). *Escritos sobre el signo*. París: Sevil.

_____ (1987). *Lógico semiótica*. Madrid: Taurus.

PROPP, Vladimir (1974). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

PUIG, Luisa (1978). *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México: Universidad Autónoma de México.

RAGUÉ-ARIAS, Mª José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel Literatura y Crítica.

REBOLLO SÁNCHEZ, Félix (1994). *Perspectivas Actuales del Teatro Español (1900-1994)*. Madrid: Universidad Complutense.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José Mª (1986). *Flor de otoño*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.

_____ *El Pájaro Solitario*. Cedida por el autor.

ROMERA CASTILLO, José (1976). *Gramática textual. Aproximación semiológica a Tiempo de silencio*. Valencia: Universidad de Valencia.

_____ (1977). *El comentario de texto semiológico*. Madrid: SGEL.

_____ (1980). *El comentario semiótico de textos*. Madrid: SGEL.

_____ (1998). *Literatura, teatro y semiótica: método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.

ROSSI LANDI, Ferruccio (1972). *Semiótica e ideología*. Milán: Bompiani.

RUBIO MARTÍN, María, de la FUENTE, Ricardo, GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1994). *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1986). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

SAUSSURE, Ferdinand (1969). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.

SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Ensayos / Destino.

TESNIÉRE, Lucien (1994). *Elementos de una sintaxis estructural*. Madrid: Gredos.

TODOROV, Tzvetan (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid: J. Betancor.

TRAPERO LLOBERA, Patricia (1995). *Bases para un análisis del espectáculo, (teoría y práctica)*. Baleares: Universitat de les Illes Balleares.

UBERSFELD, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

_____ (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

VILLEGAS, Juan (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Canadá: Girol Books.

WELLWARTH, W (1978). *Spanish Underground Drama*. Prólogo de Alberto Miralles, Madrid: Villalar.

WOOLF, Virginia (1980). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

III.1. VOLÚMENES COLECTIVOS, CONFERENCIAS y ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

AMESTOY, Ignacio (1996). "En un realismo posmoderno". En *ADE*, 50-51, 91-93.

_____ (1999). "De la historia oficial a la historia real". En *Primer Acto* 280: 15-18.

_____ (2002). "Amestoy, en el siglo de las mujeres". Entrevista de José Ramón Fernández en *Primer Acto* 292: 77-84.

ARAÚJO, Luis (1999). "¡Qué viene el boom!". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 35-37. Madrid: AAT.

BARTHES, Roland (1982). "Introducción al análisis estructural del relato". En AAVV, *El análisis estructural del relato*. 9-44. Barcelona: Buenos Aires.

BERARDINI, Susan P (1994). "El toreo como vía de identidad en Invierno de luna alegre". En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. John P. Gabriele (ed.). 181-187. Frankfurt am Main, Vervuert - Madrid: Iberoamericana.

BERENGUER, Ángel (1999). "El teatro y su historia. Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 4-17. Madrid: AAT.

BREMOND, Claude (1982). "La lógica de los posibles narrativos". En AAVV, *El análisis estructural del relato*. 87-110. Barcelona: Buenos Aires.

BUENO, Lourdes (2005). "Lidia Falcón y García Lorca: El espacio del tirano e los dramas de mujer". Conferencia realizada en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Dirigido por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. UNED. 331-321. Madrid, Visor.

CABAL, Fermín (1992). "Cambio de folio en la escritura iberoamericana. Caracas. Congreso de dramaturgia". En *El Público* 91, 79–97.

_____ (1999). "Epílogo". En *La escena española actual (Crónica de una década: 1984 - 1994)*. E. Centeno (ed.). 427 – 431. Madrid: SGAE.

CAMPOS GARCÍA, Jesús (1999). "De generaciones y manipulaciones". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 3. Madrid: AAT.

CAPELLO, Bianca, ROSSETI, Ana (1996). "Atrévete y sucederá". Programa de mano de *Locas de amar*.

CUADROS, Carlos (1993). "Alfonso Pindado. Ser espectador de esta edición es una aventura". En *Primer Acto* 250. 99-101.

CABALLERO, Ernesto (1989). "Prólogo". En *El color de agosto* de Paloma Pedrero. 7-10. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

CÁNOVAS Elena (1995). "Una primera lectura hacia la puesta en escena". En *La isla amarilla*, de Paloma Pedrero. 89-96. Ciudad Real, Ñaque.

CENTENO, Enrique (1999a). "Introducción". En *La escena española actual (Crónica de una década: 1984 - 1994)*. E. Centeno (ed.). 13-15. Madrid: SGAE.

_____ (1999b). "Autores de la década". En *La escena española actual (Crónica de una década: 1984 - 1994)*. E. Centeno (ed.). 103-107. Madrid: SGAE..

_____ (1999c). "Teatro y poder". En *La escena española actual (Crónica de una década: 1984 - 1994)*. E. Centeno (ed.). 425-426. Madrid: SGAE.

CORDONE, Gabriela (2003). "Con el cuerpo y la palabra. Reflexiones en torno a la dramaturgia de Paloma Pedrero". En Versants. Genève: Saltkine 46: 263-276.

_____ (2005). "Imposible masculinidad. Estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve* de Carmen Resino". Conferencia realizada en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Dirigido por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. UNED. 333-340. Madrid, Visor.

CRACIO, Jesús (1987). "Prólogo". En *Marqués de Bardomín, 1986*. 11–12. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud.

DIAGO, Nel (1995). "El autor dramático en el teatro español contemporáneo. La crisis de un modelo". En *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Wilfried Floeck y A. del Toro (ed.). 77-95. Kassuel: Edition Reichenberg.

DÍAZ SANDE, J.R (1989). "*Invierno de luna alegre*: premio dudoso". En *Reseña*. 194.

DÍEZ BORQUE, José Mª (1985). "Presencia–ausencia escénica del personaje". En *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983). Coordinado por Luciano García Lorenzo, 53-65. Madrid: Taurus.

DOLL, Eileen J (1999). "Entrevistas a cuatro dramaturgas españolas: Romero, Pedrero, Falcón y Pombo". En *Gestos* 28. 149-157.

ENRÍQUEZ, Salvador (2002a). "*La llamada de Lauren*". *Revista mensual del Taller de Artes Escénicas*. Nº 9.

_____ (2002b). "El plato de papel". *Revista de Arte y Cultura*.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (1999). "Los simbolistas. Una generación que apenas quiso serlo". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 29-31. Madrid: AAT

FLOECK, Wilfried (1995a). "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas". En *Teatro español contemporáneo. Autores y* tendencias. Wilfried Floeck y A. del Toro (ed.). 47-76. Kassuel: Edition Reichenberg.

_____ (1995b). "El teatro español contemporáneo (1939 - 1993). Una aproximación panorámica". En *Teatro español contemporáneo. Autores y* tendencias. Wilfried Floeck y A. del Toro (ed.). 1-46. Kassuel: Edition Reichenberger.

FLÓREZ, Sofía (1991). "Los amores fáciles". *El Público*. 82, enero-febrero, 108.

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*, Juan Villegas (ed.). Actas Irvine 92, Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. II, 158-164. Irvine: University of California.

GACIO, Roberto (1999). "La estrella de Paloma". En *Primer Acto*. 278: 127.

GALÁN, Eduardo (1990a). "Las mujeres en mis obras". Entrevista con Paloma Pedrero. *Estreno XVI*. 1, 11–13.

_____ (1990b). "Paloma Pedrero, una mujer dramaturga que necesita expresar sus vivencias" Entrevista con Paloma Pedrero. *Estreno XVI*. 1.

GARCÍA BERLANGA, Luis (1987). "Texto introductorio". En *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero. 11-12. Madrid, Biblioteca Antonio Machado.

GARCÍA, William (1993). "Three One - Act Plays by Paloma Pedrero at The Pace Downtown theatre, New York". En *Gestos* 15. 155 - 157.

GERENDAS, Judit (2000). "Entrevista con Judit Gerendas". En José Antonio Parra. *Kalatos*. 7. Septiembre.

GÓMEZ, Ángela (2004). "Carta de una actriz. Un antídoto para subir la moral". En *Primer Acto*. 302, 56-57.

GÓMEZ, Rosalía (1990). "Dos mujeres en el Ring". En *El público*. 81, noviembre-diciembre, 35-36.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2002). "Elementos autobiográficos en el teatro de Alfonso Vallejo", *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo, Madrid. Visor, 2003. 95-106.

HARRIS, Carolyn J (1994). "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", En *De lo particular a lo universal. El teatro español del S. XX y su contexto*. J. P Gabriele (ed.). Frankfurt am Main, Vervuert-Madrid: Iberoamericana.

JACKOPSON, Roman ( ). "La lingüística y la poética". En *Estilo del lenguaje*. Thomas A. Sebeok (ed.). 125-173. Madrid: Cátedra.

JOSA, Lola (2005). "Tiempo y espacio dramático para el Re-encuentro: *El color de agosto* de Paloma Pedrero". Conferencia realizada en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Dirigido por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. UNED. 443-452. Madrid, Visor.

LADRA, David (1993). "Conversación con el teatro alternativo". En *Primer Acto* 248. 5-26.

LAMARTINA-LENS, Iride (1990). "An Insight to the theatre of Paloma Pedrero". En *Romance Languages Annual* 2. 465-468.

_____ (1993). "Paloma Pedrero". En *Spanish Women Writers: A Bio- Bibliographical Source Book*. Linda Glould Levine (ed.). 389-396. Westport: Greenwood.

_____ (1995). "*Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero: tres variaciones sobre un tema". En *Discurso femenino actual*. Adelaida López de Martínez (ed.). 295 - 305. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de San Juan de Puerto Rico.

_____ (1999). "Introducción" a *Cachorros de negro mirar* de Paloma Pedrero. 5-7. Madrid: Teatro del Alma.

LÁZARO, Maribel (1987). "Nuevas autoras". Coloquio moderado por Lourdes Ortiz. *Primer Acto*. 220, septiembre-octubre, 10-21.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1996). "Prólogo". En *El Teatro de Autor en España (1901 - 2000)* de Manuel Gómez García, 15. Valencia: Asociación de Autores de Teatro.

_____. (1997). "El color de agosto de Paloma Pedrero por Máscara Laroye". En *Primer Acto* 267. 44-45.

M, JM (1989). "El color del éxito y del fracaso profesional". En *El Público*. 60, 31-32.

MÉLÉTINSKI, E (1974). "El estudio estructural y tipología del cuento". En *Morfología del cuento* de V Propp. 181-221. Madrid: Fundamentos.

MIRAS, Domingo (1985). "Personaje y héroe". En *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983). Coordinado por Luciano García Lorenzo, 241-252. Madrid: Taurus.

MURO, Robert (1995). "Antropología y teatro". En Prólogo a *La Isla amarilla* de Paloma Pedrero. 9-19. Ciudad Real: Ñaque Editora.

MUSSO, Olimpio (1985). "Protagonista y antagonista". En *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983). Coordinado por Luciano García Lorenzo, 13-18. Madrid: Taurus.

O'CONNOR, Patricia (1987a). "Prólogo" a *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero. 13-17. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

_____ (1987b). "Glorias y miserias de la dramaturgia española contemporánea". En *La Chispa '87: Selected Proceedings*. New Orleans: Tulane University: 195-99.

_____ (1988b). "Six Dramaturgas in Search of a Stage". En *Gestos* 5. 116-120.

_____ (1989). "La difícil dramaturgia femenina española". En *Letras femeninas* 15.1-2. 91-99.

_____ (1990a). "Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated canon". En *SIGNS*. 15, 2.

_____ (1990b). "El canon: barrera a la voz femenina". En *Poder y Libertad*. 13.2: 18-20.

_____ (1991). "Postmodern Tendencies in the Theatre of Marisa Ares and Paloma Pedrero". En *Letras Peninsulares*. 307-318.

_____ (1992). "Novísimas y novísimos". En la edición de Francisco Rico: *Historia y crítica de la Literatura española*. Vol. IX*, Los nuevos nombres: 1975 - 1990*. Darío Villanueva (ed.). 480-490. Barcelona: Crítica.

_____ (1994). "Mujeres de aquí y allí". En *De lo particular a lo universal. El teatro español del S. XX y su contexto*. J. P Gabriele (ed.). 158-169. Madrid: Iberoamericana.

_____ (1995). "Las dramaturgas españolas y el reto de la aldea global", International Symposium on Hispanic Women's Literature", Madrid, August. Conferencia cedida por la autora.

_____ (1997). "Dramaturgas españolas y norteamericanas y la búsqueda de una voz internacional," Seminar on "Las mujeres en el umbral del siglo 21" ("Women on the Threshold of the 21st Century"). University of Havana, Havana, Cuba, November. Conferencia cedida por la autora.

_____. (1998b). "De la sumisión a la rabia: dramaturgas norteamericanas y españolas", University of Antwerp, Belgium, March 6. Conferencia cedida por la autora.

_____ (1999) "Feminizando: El sentido de la justicia en el teatro de autoras". En *Poder y Libertad* 30.2: 52-57.

_____ (2000). "El sentido femenino de la justicia: textos y contextos", Universidad de Guadalajara (Mexico). Feb. 9. Conferencia cedida por la autora.

_____ (2001). "El sentido femenino de la justicia: raíces antiguas y fantasías actuales". En *Realidad y representación de la violencia*. Olga Barrios (Ed.). 243-255. Salamanca: Universidad de Salamanca.

_____ (2002). "La difícil dramaturgia femenina española". En *Poder y Libertad* #33. 4-5.

_____ (2003). "Siguen los éxitos mundiales de Paloma Pedrero". En *Estreno* 29.1, 3

OLIVA, César (1989). "El nuevo teatro y la transición política". En *El teatro desde 1936*. 337-463. Madrid: Alhambra.

_____ (1992). "El teatro". En la edición de Francisco Rico: *Historia y crítica de la Literatura española.* Vol. IX*, Los nuevos nombres: 1975-1990.* Darío Villanueva (ed.). 432-458. Barcelona: Crítica.

OLIVA, María Victoria (1987). "Las dramaturgas se asocian". En *El Público*. abril, 41.

_____ (1988). "El espaldarazo del Tirso". En *El Público*. 52, 41.

OROZCO VERA, Mº Jesús (2005). "Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de paloma Pedrero". Conferencia realizada en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX*

(I): Espacio y Tiempo, en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Dirigido por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. UNED. 497-507, Madrid, Visor.

ORTIZ, Lourdes (1987). "Nuevas autoras". En *Primer Acto*. 220, septiembre-octubre, 10–21.

_____ (1996). "Palabra de mujer". Programa de mano de *Locas de amar*.

PACO, MARIANO de (2002). "Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre". *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo, Madrid. Visor, 2003. 77-94..

PARRA, José Antonio (2000). "Entrevista con Judit Gerendas". En *Kalatos*. 7. Septiembre.

PASCUAL, Itziar (1993). "La pertinaz resistencia de la palabra alternativa". En *Primer Acto* 250. 89.

PASCUAL, Itziar; MATEOS, Nieves (2004). "Las Marías Guerreras. Retrato de mujeres sin sombras". En *I Ciclo de Las Marías Guerreras en Casa de América*. Madrid: Teatro del Astillero. Colección Teoría Escénica.

PEDRERO, Paloma (1987). "Palabras con el lector" de *La llamada de Lauren*. 19-21. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

_____ (1989). "Palabras para ti" de *El color de agosto*. 11-13. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

_____ (1993). "Conversación con el teatro alternativo". Moderador del debate David Ladra. En *Primer Acto* 248, 5-26.

_____ (1994). "La mujer como autora de teatro: una experiencia". En *Cuadernos en espiral* 123. 122-126.

_____ (1995)"El escenario de mis letras". Inédito

_____ (1997a). "En honor a la verdad" del Prólogo a *Locas de amar*. 9-16. Madrid: Fundación Autor.

_____ (1997b). "Sobre mi teatro". *Ponencia para el congreso de Penn State:* Inédita.

_____ (1998). "Mi estrella, su estrella..." de *Una estrella*. 11-12. Madrid: Teatro del Alma. 11 - 12.

_____ (1999a). "A propósito *De la noche al alba*". En *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Virtudes Serrano (ed.). 191. Madrid: Cátedra.

_____ (1999b). "Sobre *Cachorros de negro mirar*". En *Cachorros de negro mirar*. Madrid: Teatro del Alma.

_____ (1999c). "Una estrella". *Las puertas del drama*. Madrid: Revista de la Asociación de Autores de Teatro. Nº 2, 37.

_____ (2001a). "Programa de mano de la Lectura dramatizada de *En el túnel un pájaro*".

_____ (2001b). "Te seguiré escribiendo". *Estreno*. XXVII.

_____ (2002a). "Lo que mueve a la palabra". Ponencia del 6 de febrero en el certamen de Valladolid en César Oliva (ed.). 307-316. *El Teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio.

_____ (2002b). "En lo original, la diferencia. O, las rosas hablan". *Las puertas del drama*. Revista de la Asociación de Autores de Teatro, nº 8, 14-17.

_____ (2002c). "Mi poética". Conferencia inédita. Ohio.

_____ (2002d). "Mi vida en el teatro: Una estrella". *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo, Madrid. Visor, 2003. 41-45.

PÉREZ, Manuel (1999). "Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX. Presentación esquemática del método historizador de Ángel Berenguer". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 18-21. Madrid: AAT.

QUINTANA, Juan Antonio Y DOMINGO, Carlos (1987). "Sobre una puesta en escena". En *La llamada de Lauren*. 7-9. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.

RAGUÉ - ARIAS, Mª José (1997). "¿Una generación? Encuesta a representantes de la nueva dramaturgia española". En *Escena*. septiembre-octubre, 9–25.

_____ (1999). "Existencia e inexistencia de las generaciones teatrales en la España del siglo XX". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 22-25. Madrid: AAT.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2001). "Introducción literaria. Teoría y crítica feministas". En Cristina Segura Graiño (coord.). 19-46. *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias por la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea.

RÉIZ, Margarita (2004). "El asociacionismo de mujeres en las artes escénicas. Una necesidad". En *Primer Acto*. 302, 58-61.

RESINO, Carmen (1987). "Las dramaturgas se asocian". María Victoria Oliva. En *El Público*. Abril, 41.

RODRÍGUEZ, Javo (1993a). "Salas alternativas madrileñas". En *Primer Acto* 250. 92-97.

_____ (1993b). "V Muestra Alternativa. ¿Crisis, qué crisis?". En *Primer Acto* 251. 61-62.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1995). "Buscando mis amores..." Prólogo a Paloma Pedrero a *Una estrella* y *Besos de lobo*. 5-7. Madrid: La Avispa.

ROMERO, Concha (1999). "Entrevistas a cuatro dramaturgas españolas: Romero, Pedrero, Falcón y Pombo". Eileen J. Doll. *Gestos* 28. 149-157.

ROSSETTI, Ana (1997). "A modo de epílogo". En Paloma Pedrero, *Locas de amar*. 97-98. Madrid, Fundación Autor.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1994). "Introducción a una patología del teatro español contemporáneo". En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. John P. Gabriele (ed.). 14-27. Madrid: Iberoamericana.

SADOWSKA, Irene (2000). "La escritura dramática en España. Para un estado de la cuestión". En *Las puertas del Drama*. Verano, nº 3, 29-32. Madrid: AAT.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia (2003). "El discurso feminista en *Esta noche en el parque* de Paloma Pedrero". En *WISPS V*. Trinity Hall, University of Cambridge.

SANTOLARIA, Crsitina (1999). "¿Primera generación de la democracia? Sí…, pero no". En *Las Puertas del Drama*. Otoño, nº 0, 32-34. Madrid: AAT.

SERRANO, Virtudes (1995). "La personal dramaturgia de Paloma Pedrero". En *Primer Acto* 258. 62-66.

_____ (1998a). "*Cachorros de negro mirar* y *Lista negra* dos crónicas de nuestro tiempo". En *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*. n º 3, 61–72. IV Muestra de teatro español de autores contemporáneos.

_____ (1998b). "Prólogo" a *Una estrella*. 3-6. Madrid: Teatro del Alma.

_____ (1999a). "Introducción" a Paloma Pedrero en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. 11-73. Madrid: Cátedra.

_____ (1999b). "Dramaturgia femenina de los noventa en España". En *Entre actos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*. Martha T. Halsey y Phillis Zatlin (ed.). 101–112. *Estreno*. Pennsylvania: University Park.

_____ (1999c). "Mujeres sobre mujeres: teatro breve español. One – Act Spanish Plays by Women about Women". En *Las puertas del drama*. Madrid: Revista de la Asociación de autores de Teatro. Nº 1

_____ (1999d). "Dramaturgas españolas de fin de siglo". En *Revista Matices*. Nº 21.

_____ (2002). "Memoria y autobiografía en la dramaturgia femina actual" en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo, Madrid. Visor, 2003. 47-62.

_____ (2004). "Introducción" en *Teatro breve entre dos siglos*. 9-114. Madrid: Cátedra.

TORDERA SÁEZ, Antonio (1988). "Teoría y técnica del análisis teatral". En J. Taléns, J. Romera Castillo, Antonio Tordera Sáez, V. Fernández. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. 155-199. Madrid: Cátedra.

TORO, Fernando de (1999a). "Hacia una nueva teatrología". En *Intersecciones. Ensayos sobre teatro. (Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad)*. 13-22. Frankfurt/Madrid: Teoría y Práctica del Teatro.

_____ (1999b). "Hacia una socio-semiótica del teatro", En *Intersecciones. Ensayos sobre teatro. (Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad)*. 23-40. Frankfurt/Madrid: Teoría y Práctica del Teatro.

URRUTIA, Jorge (1985). "Actante y personaje". En *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983). Coordinado por Luciano García Lorenzo. 87-93. Madrid: Taurus.

VILLÁN, Javier (1995). "Con Paloma Pedrero (Entrevista)". En *Primer Acto*. 258 (marzo-abril). 58-61.

WEEGE, Cornelia (2000). "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero". En *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*. Herbert ritz y Klaus Pörtl, (eds.). 106-115. Berlín: Edición Tranvía. Verlag Walter Frey.

WEIMER, Christopher B (1993). "Gendered Discourse in Paloma Pedrero's *Noches de amor efímero*". En *Gestos* 16, nov. 89-102.

III.2. ARTÍCULOS EN PRENSA PERIÓDICA

ÁLVAREZ, M (1988). "*Invierno de luna alegre*: Sainete de la marginalidad. Madrid: *El País*.

ANSÓN, Luis María (1999). "Paloma y los nazis". Madrid: *La Razón*.

ARTHUR, Robert P (1998). "*First Star*". Port Folio Weekly". March 31, April 6, 28.

AYANZ, Miguel (2002a). "Paloma Pedrero: Una sociedad que se niega a estrenar a sus autores vivos no puede soñar". Madrid: *La Razón*. 27 de agosto.

_____ (2002b). "*Noches de amor efímero*". Madrid: *La Razón*. 27 de agosto.

_____ (2002c). "Ernesto Caballero: Madrid no tiene espacios para la dramaturgia española contemporánea". Madrid: *La Razón*. 31 de agosto.

BELLON, Gregg (2002). "*Wolf Kisses*". New York: *Nytheatre*.

CARLOS, C de (1987). "Paloma Pedrero: La obra se me ocurrió cuando paseaba por Vallecas". Madrid: *ABC*. 15 de diciembre.

CARRÓN CABALLERO, David (2003a). "Ojalá el público acudiese a las salas por las obras, no por las caras". Madrid: *El Mundo*. 27 de enero.

_____. (2003b). "Aitana Galán: Nunca he creído en los directores estrella". Madrid: *El Mundo*. 1 de mayo.

CENTENO, Enrique (1988). "Dos mujeres en escena", Madrid: *Cinco Días*. 2 de agosto.

_____ (1993). "Aliento de equilibrista". Madrid: *Diario 16*. 3 de junio.

_____ (1996). "La historia de una inútil". Madrid: *Diario 16*.

ENRÍQUEZ, Salvador (2003). "Teatro en Madrid: Noches de amor efímero de Paloma Pedrero en el Bellas Artes".

ESTEBAN, Rafael (2002). "Identidades frustradas". Metrópoli.com. 4 de enero.

FAJKUSOVÁ, Andrea (2002). "Noches de amor efímero en Praga". Entrevista con Paloma Pedrero. Radio Praga. Emisión de la Radiodifusión checa para el exterior. 19 de junio.

FERNÁNDEZ, Milena (1997). "El teatro no debe entretener". San José, Costa Rica: *La Nación*.

FIELDS, Veni (1998). "*First Star* Hill dazzles audiences here and abroad". Arts, March 27, 9.

FRANCISCO, Itziar (2001). "Paloma Pedrero. Algunos autores tenemos el poder en contra". Madrid: *El Cultural*, *El Mundo*.

GACIO SUÁREZ, Roberto (2003). "Estreno mundial en Cuba de *En el túnel un pájaro*".*La Jiribilla*: La Habana, Cuba.

GALINDO, Carlos (1996). "Paloma Pedrero: Si no existiera el amor, todo sería muerte, máquinas…". Madrid: *ABC*.

GARCÍA, Alejandro. (1989). "Paloma Pedrero: la militancia femenina en el teatro". Madrid: *El País*. 18 de febrero, Contraportada.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (1990). "Paloma Pedrero pinta el amor tierno y cruel". Madrid: *ABC*. 17 de noviembre.

_____ (1999). "*Una estrella*: Paloma Pedrero en los laberintos de la soledad". *ABC*, Viernes 26 de febrero, 89.

GÓMEZ PORRO, Francisco (1989). "Paloma Pedrero escribe y dirige *Invierno de luna alegre*". Madrid: *ABC*. 10 de febrero, 57.

GONZÁLEZ SOLER, Javier (1998). "Una pequeña joya". Madrid: *La opinión*. Martes 10 de marzo.

HARO TECGLEN, E (1987). "El texto dramático". Madrid: *El País*.

_____ (1989). "El viejo y la niña". Madrid: *El País*. 13 de febrero, 36.

HENRÍQUEZ, José (1998). "Cálidos cuadros". Madrid: *Guía del Ocio*.

HERA, Alberto de la (1989). "*Invierno de luna alegre*, de Paloma Pedrero: Un sainete urbano con sólo cinco intérpretes". Madrid, *Ya*. 19 de febrero.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1989). "Tema antiguo, sainete nuevo. *Invierno de luna alegre* en el maravillas". Madrid: *ABC*. 16 de febrero, 98.

MONLEÓN, José (1989). "*Invierno de luna alegre*". Madrid: Diario 16. 24 de febrero, 28.

MONTERO, Esther (1999a). "Una mirada viva y crítica". Madrid: *La Razón*. 7 de enero.

_____ (1999b). "Hoy será noticia Paloma Pedrero". Madrid: *La Razón*.

REDACCIÓN *El Mundo* (1999). "Paloma Pedrero reflexiona sobre la violencia juvenil". Madrid: *El Mundo*. Artículo sin firma.

_____ (2003). "Paloma Pedrero vuelve a romper tabúes en la Sala Ensayo 100". Madrid: *El Mundo*. 10 de mayo. Artículo sin firma.

REDACCIÓN *El País* (2001). "Vuelven al Círculo las lecturas dramatizadas de la SGAE". Madrid: *El País*. Artículo sin firma.

REDACCIÓN *La Razón* (2003). "Pedrero, una poética del desamor en el Bellas Artes". Madrid: *La Razón*. 22 de febrero. Artículo sin firma.

REDACCIÓN *Universidad de Loyola* (1997). "Renowned Spanish Actress Performs at Loyola University". *Loyola University*: New Orleans. September 4. Artículo sin firma.

RODRÍGUEZ, J.C (1998). "Para conocer y perdonar los estados psíquicos de Estrella Torres. *Una estrella* en el Círculo". Madrid: *Español, 312*.

RUBIO ESTEBAN, Miguel Martín (2002). "Paloma Pedrero". Madrid: *La Razón*.

SABLÓN, Zoila (2003). "*En el túnel un pájaro*". *La Jiribilla*: La Habana, Cuba.

SILES, Jaime (1996). "Palabra sólida de mujer, pero, sobre todo, teatro. *Locas de amar*". Madrid: *Blanco y Negro*.

T.L (1999). "Inteligencia cortada al cero". Madrid: *ABC*. 8 de enero.

THE COMPASS (1998). "Skilled actors make characters in *First Star* drama believable. *The Compass*, April 2, 7. Artículo sin firma.

TORRES, Rosana (1988). "Se afianza una autora", Madrid: *El País*. 22 de julio.

_____ (1989). "El salto de paloma Pedrero", Madrid: *El País*. 10 de febrero, 10.

_____ (2002). "Las salas alternativas invitan a la reflexión". Madrid: *El País*. Martes 8 de enero.

VILLÁN, Javier (1996). "Malditos hombres". Madrid: *El Mundo*.

_____ (1998a). "La autora que mató a la actriz". Madrid: *El Mundo*. Sábado, 28 de febrero.

_____ (1998b). "Una mujer marcada". Madrid: *El Mundo*. Lunes 9 de marzo.

_____ (1999). "Entre la violencia y el nazismo". Madrid: *El Mundo*. Sábado 9 de enero, 47.

VIZCAÍNO, Juan Antonio (2002). "*La llamada de Lauren*". Madrid: *El Mundo*. 10 de enero.

_____ (2003). "*La llamada de Lauren*: intensa, actual y sutil". Madrid: *El Mundo*. Martes 13 de mayo.

III.3. ENLACES INTERNET

- http://www.abcsexologia.estilisimo.com/
- http://www.artehistoria.com/historia/personajes/7448.htm
- http://www.kalathos.com/sep2001/entrevistas/gerendas/gerendas.htm
- http://w.w.w.coesal.com/coordinadora.htm
- http://w.w.w.expresionesastrolabio_net.htm
- http://w.w.w.nytheatre.com
- http://www.infoescena.es/
- http://acta.cjb.net.
- http://www.teatretotspublics.com/.
- http://www.aat.es/
- http://www.redteatrosalternativos.com/
- http://www.sgae.es/sgae.inm?selectedMenu=-1
- http://www.uniondeactores.com/Historia.aspx
- http://www.artemad.com/
- http://www.adeteatro.com/

ANEXO

RELACIÓN DE LAS SALAS ALTERNATIVAS

Disponemos las salas alternativas por Comunidades Autónomas y en orden alfabético.

Andalucía

Sala Cero. Dirigida por Ángel López Navas y Elías Sevillano. La Sala Cero Teatro nació en 1999 de la necesidad de crear un nuevo espacio inexistente en Sevilla. La programación se centra en el teatro de humor: en mayo de 2000 se inauguraron las "Sesiones Cómicas".

Sala Andanza. Dirigida por Isabel Blanco. Endanza se constituye en Sevilla en junio de 1999, por parte de las socias fundadoras: Salud López, bailarina y coreógrafa e Isabel Blanco, gestión cultural; a la que se une, en septiembre del 99, Marisa Lafuente, actriz y directora teatral. Este proyecto tiene por objeto principalmente la exhibición de creaciones (coreográficas, teatrales, musicales, investigación,...), así como la organización de cursos, talleres, muestra de tabajos, exposiciones, exhibición de cortos o películas, debates, tertulias y cualquier otro tipo de actividad relacionada con el ámbito de la cultura y sus manifestaciones escénicas: danza, teatro, música y otras artes visuales y gráficas.

La Imperdible. Dirigida por Gema López y José María Roca. La sala tiene su origen en la compañía de teatro La Pupa, que comienza su andadura en 1980. En 1990 rehabilita un antiguo almacén en el centro de Sevilla y lo convierte en un espacio donde desarrollar un proyecto artístico. Colabora la sala con instituciones tales como: Universidad de Sevilla, Ministerio de Cultura, Instituto Francés, Asociación Andaluza de Danza, Ayuntamiento de Sevilla, etc.

Aragón

Teatro Arbolé. Dirigida por Iñaqui Juárez. La Sala Arbolé surgió como Teatro de Marionetas para niños y niñas, y a este género teatral dedica la mayor parte de su programación. Fue inaugurada en mayo de 1990 por la compañía del mismo nombre. Ofrece sus representaciones de manera continuada, convirtiéndose en la primera sala de estas características de Aragón. Arbolé no es sólo una sala de teatro estable: en 1993 comienza una labor editorial que se concretó en la aparición de dos colecciones de libros para títeres: la colección Titirilibros, que recoge los guiones de las obras de títeres más universales, y la colección Librititeros, dedicada a obras susceptibles de ser llevadas al teatro para muñecos y a teoría sobre esta profesión.

Teatro de la Estación. Dirigida por Rafael Campos y Cristina Yáñez. La compañía Tranvía Teatro se fundó en 1987, con el propósito de afianzar una práctica teatral profesional y estable dirigida preferentemente al territorio de su Comunidad Autónoma, pero con el objetivo de difundir su trabajo en todo el Estado. Hace cinco años esta compañía abrió el Teatro de la Estación, que desde entonces ha estrenado todos los espectáculos que su compañía titular ha puesto en escena.

Cataluña

Artembrut Teatre. Al frente está Esther Alonso. El Artenbrut nació el 15 de diciembre de 1993 y se constituyó en sociedad limitada, con un número total de nueve socios. El local del teatro, situado en la calle Perill, había sido una antigua carpintería. Producen a autores contemporáneos europeos, presentan nuevas interpretaciones de los clásicos y atienden nuevas propuestas de compañías jóvenes.

Espai escénic Joan Brossa. Dirigida por Jesús Julve. Se inauguró en diciembre de 1997. La iniciativa surgió como contribución a la difusión de la obra teatral de Joan Brossa, su poesía escénica, recogida en sus obras completas. Los criterios de producción y programación son sin duda la obra escénica de Joan Brossa.

Sala Beckett. Dirigida por Toni Casares. La sala nació en 1989 como un espacio-sede del

proyecto artístico de la Compañía El Teatro Fronterizo, dirigida por José Sanchis Sinisterra, y como receptáculo de propuestas y proyectos con la misma vocación de búsqueda en el campo de los lenguajes escénicos y, especialmente, de la escritura teatral. A lo largo de su existencia, la Beckett se ha caracterizado por su interés por la dramaturgia contemporánea, la búsqueda en las formas de la teatralidad y el acercamiento entre el público y los nuevos creadores. La Sala Beckett produce y programa sus actividades de acuerdo con unos criterios de calidad, compromiso artístico, contemporaneidad e interés respecto a la evolución permanente de los códigos y los lenguajes teatrales. Presta una especial atención a la literatura dramática y al teatro de texto, pero sin olvidar otras disciplinas como la danza, la música y el teatro multidisciplinar.

Sala Muntaner. Dirigida por Josep Mª Coll. La sala comienza su actividad teatral en 1996 con el objetivo de consolidarse como sala alternativa con una programación estable y continuada. Se busca el equilibrio entre distintos lenguajes escénicos para llegar a un público más amplio. En general, se apuesta por un teatro comprometido, progresista y moderno.

Teatre de Ponent. Al frente se encuentra Frederic Roda. Este teatro nació después de una larga inmersión de sus promotores en la vida y actividades de Granollers.

Teatre Tantarantana. Dirigida por Julio Álvarez. La historia de la sala empieza en octubre de 1992. En 1996 el Tantarantana se traslada a un espacio para 145 butacas con un escenario más grande. La propuesta artística está basada en teatro de texto (autores contemporáneos de prestigio poco representados en las carteleras catalanas).

Versus Teatre. Dirigida por Ever Blanchet y María Clausó. Los antecedentes de Versus Teatre como grupo de creación teatral se remontan a 1982 en las aulas del Institut del Teatre de Terrassa y del Centre de Teatre de Granollers. Posteriormente, se consolidó como compañía con la voluntad de búsqueda en torno al teatro musical alternativo, el teatro de creación y las nuevas dramaturgias. En 1995 abre el espacio de la calle Castillejos como equipamiento idóneo para la creación propia, apostando por un espacio no convencional, un escenario central.

Extremadura

Teatro Aftasí. Dirigida por Pedro Luis Cortés. En el año 2000 y dentro del XXIII Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporáneos de Badajoz, se inauguró el Espacio Aftasí. El proyecto se define como un espacio cultural que de cabida y se identifique como lugar de encuentro de toda aquella persona o grupo cultural que pretenda hacer llegar sus propuestas. La sala se convierte así en un espacio multidisciplinar y versátil, donde existe la opción de contemplar y participar en actividades tan diversas como programación de obras teatrales, aulas de interpretación, danza, dirección y creación literaria, tertulias, proyecciones audiovisuales, conciertos musicales, exposiciones... La compañía titular de la sala, del mismo nombre, está compuesta por siete actores que realizan un trabajo permanente de formación en el grupo de ensayo.

Galicia

Sala Nasa. Al frente de la sala está Xesús Ron. La NASA es una iniciativa privada, impulsada por el grupo CHÉVERE y gestionada por artistas. La sala lleva funcionando con regularidad desde 1992. Fomenta la producción y exhibición de nuevas formas de espectáculos, siempre atentos a nuevas expresiones, a nuevos creadores y a propuestas artísticas que no encuentran canales para su difusión en los circuitos habituales.

Sala Yago. Dirigida por Xurso M. Rey Rivas. En mayo de 1998 la Sala Yago inicia una programación de espectáculos de títeres en un viejo cine situado en el centro de Santiago de Compostela. Desde entonces el proyecto ha ido creciendo a medida que se han ido consolidando las propuestas y hoy dispone de una programación estable de títeres y teatro y de una variada oferta cultural: cursos, charlas, festivales, ferias, exposiciones... en la que destaca una publicación específica de títeres, la revista “Bululú”.

Sala Galán. Dirigida por Ana Vallés y Baltasar Patiño. El Teatro se crea en el año 1993, gestionado y dirigido por su compañía residente, Matarile Teatro. Sus objetivos se centran en la creación, exhibición y difusión de espectáculos de danza y teatro contemporáneos, potenciando las nuevas

creaciones y propiciando el intercambio artístico y cultural.

Madrid

Ático Teatro. Dirigida por Eusebio Luna. La sala se inauguró en octubre de 1993, por la compañía del mismo nombre, con el objetivo de disponer de un espacio donde poder mostrar sus trabajos y los de otras compañías, y convertirlo en un espacio abierto con programación estable. Asimismo ha sido sede de todas las ediciones de la "Muestra Nacional de Teatro de Cámara" y de los "Seminarios internacionales de Teatro".

Ensayo 100. Al frente está Miguel Escutia. En el año 1988, Jorge Eines, Miguel Escutia, Carmen Vals, Carmen Pardo, Pilar Romera y Miguel Torres asumen el riesgo de inventar un espacio teatral. La última gran apuesta de Ensayo 100 Teatro es el Ciclo Iberoamericano de las Artes, estrenado el verano de 2000. Con este certamen, que se constituye como un espacio de encuentro teatral para la comunidad hispanohablante, con estrenos de autores latinoamericanos.

La Nave de Cambaleo. Dirigida por Carlos Sarrió. El teatro La Nave, comienza a funcionar en Aranjuez en 1989. Surge de la progresión del trabajo de Cambaleo Teatro. Convirtiendo, en un primer momento, una sala de ensayos en un teatro. En 1996 comienza la segunda etapa de La Nave, cuando el Ayuntamiento de Aranjuez cede a Cambaleo Teatro, el antiguo matadero. Desde ese momento La Nave se convierte en una tribuna de expresión y divulgación de propuestas escénicas contemporáneas, prestando especial atención a las producciones escénicas de proyectos artísticos estables.

Sala Cuarta Pared. Dirigida por Javier G. Yagüe. La sala nace en 1986 como centro de formación, investigación y producción teatral, y en 1992, cuando la evolución artística llevó a la compañía a su sede actual en la calle Ercilla de Madrid, Cuarta Pared se convirtió también en un espacio abierto a otras compañías. En el año 2000 Cuarta Pared recibe el Premio MAX al mejor productor privado de Artes Escénicas.

Sala El Montacargas. Dirigida por Aurora Navarro. El Montacargas se inaugura el 15 de diciembre de 1993 de la mano de la compañía "La Torre Infiel" (1987), por la necesidad de exhibición de montajes de compañías independientes que realizarán un teatro comprometido, contemporáneo y actual. El Montacargas tiene el criterio de programar compañías y autores contemporáneos, preferentemente españoles, con montajes y puesta en escena novedosa, que traten de un teatro de hoy. Un género nuevo que ha potenciado la sala desde su inicio es el de teatro de clown. La sala Montacargas organiza cada año desde hace seis el "Festival Internacional de Clown" que se celebra en diez espacios de la capital entre salas alternativas, Teatros de la Red Teatros de la Comunidad y otros espacios escénicos como la Carpa de la Asociación de Malabaristas o la Casa de América.

Teatro El Canto de la Cabra. Elisa Gálvez y Juán Úbeda son los inventores y directores de El Canto de la Cabra. En 1991 adquieren el local y en 1993 nace El Canto de la Cabra como compañía. En 1995 inauguran el Teatro al aire libre.

Teatro Gurdulú. Dirigida por Ángela Álvarez. Gurdulú tiene como objetivo, desde su fundación en 1994, la realización de trabajos de investigación teatral, para lograr espectáculos que acerquen el teatro y la danza al más amplio sector de público posible. Se incluyen en su programación espectáculos de teatro y danza para adultos, dando prioridad a autores y autoras contemporáneos así como a nuevos creadores.

Teatro Lagrada. Dirigida por Miguel Torres y Salvador Navas. Lagrada comienza su historia en octubre del año 2000 con la apertura de las clases de su escuela de interpretación. Posteriormente inicia su actividad como sala de teatro en marzo de 2001.

Teatro Pradillo. Dirigido por Juan Muñoz. El teatro nace en 1990. La intención de esta apertura fue crear una plataforma de producción y difusión de las artes escénicas realizadas desde presupuestos estéticos y narrativos comprometidos con la creación. Los promotores de este proyecto fueron los componentes de la Compañía La Tartana. Bajo la dirección conjunta de Juan Muñoz y Carlos Marquerí habilitaron un antiguo local de Seur para poder trabajar y presentar los trabajos de esta compañía y crear

un espacio donde otras compañías pudieran mostrar sus espectáculos. Llevan a cabo actividades y ciclos muy específicos, como son: Danza en Diciembre, El Ciclo de Autor, Maratón de Música Callejera, Ciclo Otras Músicas, la Otra Mirada del Flamenco, el Festival Navideño de Títeres, Surcos: Encuentro de Escuelas de Teatro de la Comunidad de Madrid. El Teatro Pradillo es además uno de los organizadores del Festival Escena Contemporánea, junto con Cuarta Pared, Artemad y la Coordinadora Madrileña de Salas Alternativas.

Navarra

Sala E.N.T. Dirigida por Javier Pérez. El Teatro ENT se abre al público en 1986 como espacio adjunto a la Escuela Navarra de Teatro y con la misión de completar su labor formativa, extendiéndola así también a los espectadores. Estas premisas les ha llevado a programar fundamentalmente los montajes, con una puesta en escena actual, más representativos del teatro estatal y en la medida de lo posible extranjero. La E.N.T. fue nominada al premio Segismundo de la A.D.E. por las propuestas escénicas presentadas en su escenario.

Teatre Sans. Dirigida por Rafael Campos y Cristina Yáñez. La compañía Tranvía Teatro se fundó en 1987, con el propósito de afianzar una práctica teatral profesional y estable dirigida preferentemente al territorio de su Comunidad Autónoma, pero con el objetivo de difundir su trabajo en todo el Estado.

País Vasco

Sala La Fundición. Dirigida por Laura Etxebarría y Luque Tagua. La Sala se abrió en 1986. La función principal del espacio es extender la danza contemporánea desde el funcionamiento como escuela y como sede de la compañía de danza Luque Tagua - P.A. - Danza. Fue el primer paso para crear una plataforma de danza contemporánea en el País Vasco y por extensión en la zona norte, dada la falta de presencia de la danza en los teatros públicos. A partir de 1995, y con la inclusión de la Sala en la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, se amplía la programación de teatro, añadiéndose a las

compañías locales todo el intercambio posible con compañías del Estado.

---

[1] Este hecho coincide con el paso de la modernidad a la postmodernidad que como manifiesta Fernando de Toro (1999c:55): "toda actividad intelectual, científica y artística se inscribe en el paradigama de la modernidad, el cual, según algunos, ha mutado a la postmodernidad en las últimas dos décadas".

[2] Desde la Transición con el gobierno de UCD hasta las elecciones generales del 82 y la victoria del PSOE. En un principio, este nuevo gobierno quiso renovar el teatro y elaborar nuevas expectativas pero creó un sentimiento de frustración que apreciaron los escritores y, en general, el mundo del teatro. Con la administración del PP en el 92, de nuevo, se esperó una garantía de funcionamiento en el teatro público pero, otra vez, el desencanto colmó a los dramaturgos que no pudieron ver sus nombres en las carteleras de los grandes teatros públicos. Con las últimas elecciones en el 2004 y el gobierno socialista en el poder, se recupera la esperanza de que nuevas perspectivas ayuden a la gestión de los grandes teatros y se preste atención a los dramaturgos en activo.

[3] En numerosas conferencias y publicaciones, la profesora Patricia O'Connor denuncia la situación de la mujer en la sociedad. En este tema están implicados los principales movimientos feministas actuales.

[4] La semiótica y la semiología han sido objeto de diversas precisiones, tanto teóricas como metodológicas, al ser puestas en oposición significativa. F. Saussure (1969:60) enuncia el concepto de semiología como "una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia formaría parte de la psicología social y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego "signo"). Roland Barthes, declara que la semiología "tiene por objeto todo sistema de signos, cualquiera que sea su sustancia, cualquiera que sean sus límites, las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complementos de esas sustancias que se encuentran en los ritos, protocolos o espectáculos, constituyen si no lenguajes al menos sistemas de significación" (1982:35). José Romera Castillo (1977:26) escribe que el término semiología "ha sido empleado por la parcela europea, siguiendo la nomenclatura de Saussure" y el término semiótica "ha sido postulado por la escuela norteamericana, siguendo la terminología de Peirce". Antonio Tordera (1988:164) apunta que en "la semiología de la significación… todos los comportamientos que, por el hecho de que vivimos en una sociedad, devienen significativos". Para Fabián Gutiérrez (1993:20) la semiología es "el estudio general de los signos como elementos de sistemas de comunicación y/o significación (perspectiva eminentemente filosófica y teórica)" y la semiótica "es la que se ocupa de los análisis particulares de los sistemas sígnicos incluidos en la semiología general (semiótica literaria, teatral, del cine,…)". De acuerdo con un convenio generalizado se acepta el término semiótica como la "ciencia de los signos" Hay que tener en cuenta que la opinión más extendida es que semiótica y semiología son términos semejantes. En París en enero de 1969 un comité internacional resolvió la cuestión decantándose por el término semiótica sin excluir el de semiología. Si bien es cierto que algunos autores, como Rossi Landi y Gutiérrez Ordóñez, diferencian entre semiótica, como teoría general de los signos, y semiología, como teoría de la comunicación.

[5] Emplearemos indistintamente semiótica/semiología.

[6] Tzuetan Todorov (1973:35) distingue tres aspectos en el análisis del relato: el semántico, el sintáctico y el verbal. Sostiene este autor que "el aspecto semántico (…) es lo que el relato representa o evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato".

[7] Fernando de Toro (1999b:28) explica las relaciones "intertexto" dentro del contexto social en el que se localice la obra que sea objeto de atención.

[8] Obra citada en la bibliografía.

[9] De todas estas piezas hacemos referencia en la bibliografía.

[10] Fernando de Toro (1999a:15) aclara que "el espectador interpreta desde su contexto social y a través de su competencia espectatorial general".

[11] Albert Boadella y varios miembros de Els Jorglars ingresan en prisión por *La torna* en 1977 y Boadella es encarcelado de nuevo en 1979.

[12] De este periodo, Ignacio Amestoy recoge acertadamente en un breve artículo en la revista *Primer Acto* (1999:15-18) lo que ha sido la historia oficial y la historia censurada en la España que vivió el teatro de transición y los distintos movimientos teatrales marcados por la realidad histórica y concluye con su particular visión del panorama del teatro español contemporáneo.

[13] Se mantuvieron después del fracaso las empresas catalanas: Els Jorglars, Els Comediants, Dagoll-Dagom, Teatre Lliure; la sevillana La Cuadra; la madrileña Teatro Estable Castellano, y las restantes poco a poco fueron desapareciendo.

[14] Sobre las salas alternativas nos ocupamos ampliamente en el siguiente apartado.

[15] Entre 1994 y 1995 realizamos entrevistas a diferentes directores, gestores y programadores de las Salas Alternativas: Ramón Remesal, Javier Yagüe, Alfonso Pindado, Carlos Romay, Eduardo Recabarren, Jesús Domínguez y Juan Muñoz. Las conclusiones de dicho trabajo se ven reflejadas en este apartado.

[16] Vid Cristóbal de Castro citado en la bibliografía y los siguientes artículos y conferencias de la profesora Patricia O'Connor: (1987), "Glorias y miserias de la dramaturgia española contemporánea", *La Chispa '87: Selected Proceedings*, New Orleans: Tulane University: 195-99; (1988), "Six Dramaturgas in Search of a Stage", *Gestos* 5, 116-120; (1989), "La difícil dramaturgia femenina española", *Letras femeninas* 15.1-2, 91-99; (1990), "Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated canon", *SIGNS*, 15, 2; (1990), "El canon: barrera a la voz femenina", *Poder y Libertad*, 13.2: 18-20; (1992), "Novísimas y novísimos". En la edición de Francisco Rico: *Historia y crítica de la Literatura española*. Vol. IX*, Los nuevos nombres: 1975 - 1990*, Darío Villanueva (ed.), 480-490. Barcelona: Crítica; (1994), "Mujeres de aquí y allí". En *De lo particular a lo universal. El teatro español del S. XX y su contexto*, J. P Gabriele (ed.), 158-169. Madrid: Iberoamericana; (1995), "Las dramaturgas españolas y el reto de la aldea global", International Symposium on Hispanic Women's Literature", Madrid, August. Conferencia cedida por la autora; (1997), "Dramaturgas españolas y norteamericanas y la búsqueda de una voz internacional," Seminar on "Las mujeres en el umbral del siglo 21" ("Women on the Threshold of the 21st Century"), University of Havana, Havana, Cuba, November. Conferencia cedida por la autora; (1998), "De la sumisión a la rabia: dramaturgas norteamericanas y españolas", University of Antwerp, Belgium, March 6. Conferencia cedida por la autora; (1999) "Feminizando: El sentido de la justicia en el teatro de autoras", *Poder y Libertad* 30.2: 52-57; (2000), "El sentido femenino de la justicia: textos y contextos", Universidad de Guadalajara (México), Feb. 9. Conferencia cedida por la autora; (2001), "El sentido femenino de la

justicia: raíces antiguas y fantasías actuales", en *Realidad y representación de la violencia*, Olga Barrios (Ed.), 243-255. Salamanca: Universidad de Salamanca; (2002), "La difícil dramaturgia femenina española," *Poder y Libertad* #33, 4-5; (2003), "Siguen los éxitos mundiales de Paloma Pedrero," *Estreno* 29.1, 3.

[17] La ideología falangista y franquista no posibilitaba a las mujeres acceder a responsabilidades directivas. La propia Pilar Primo de Rivera simbolizaba y defendía esas ideas de recluir a la mujer en el hogar, al menos hasta que hubiera criado a sus hijos. El servicio de la mujer en la Sección Femenina consistía en el cuidado de ancianos, de enfermos o asistencia caritativa, ya que según la propia fundadora, las mujeres no podían tener ocupaciones mayores, "ya que nunca descubren nada, les falta ese talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles, nosotras no podemos hacer nada más que interpretar lo que los hombres han hecho. La imposición del servicio social a la mujer española ha de servir para aplicar las aptitudes femeninas en alivio de los dolores producidos por la lucha y las angustias sociales de la posguerra" (Pilar Primo de Rivera, 1943).
[18] En el presente estudio sólo nos referimos a las mujeres en la literatura y más concretamente a la mujer dramaturga española, pero este escollo social ha tenido que ser superado por todas las mujeres, cualquiera que sea su país, su cultura, su religión o su raza para poder demostrar su valía tanto en el terreno de las letras como en el de las ciencias.

[19] Judit Gerendas afirma: "Una escritora. Sí, eso era lo que pretendía ser. El problema consistía en que al mismo tiempo también era yo la que tenía que pagar la luz, hacer mercado, ir a la pescadería y a la carnicería, entrevistarme en el colegio con las maestras y organizar piñatas" (2000).

[20] Paloma Pedrero (2004:320) escribe: "… un día me senté en la mesa del salón de mi casa de casada, y me puse a escribir teatro. Y dejo claro que fue en el salón porque les juro que no conseguí un cuarto para escribir hasta diez años después".

[21] En la lectura dramatizada de la obra *Resguardo personal* en el Instituto Internacional, el 28 de marzo de 2001, la dramaturga dio una conferencia sobre su obra. En el turno de preguntas, a las dificultades que existen entre hombres y mujeres a la hora de representar sus textos, contestó que, por ejemplo, en el Teatro María Guerrero de Madrid aún no se ha representado la obra de ninguna mujer. Menciona este hecho también en la conferencia titulada "Juicio a una dramaturga" que realizó el 28 de agosto de 2002 en el Palacio de la Magdalena en Santander dentro del Seminario "La mujer en el arte". Este texto ha sido publicado en el 2004 por Virtudes Serrano *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra.

[22] La novelista Rosa Montero escribe: "Me considero feminista o, por mejor decir, antisexista, porque la palabra feminista tiene un contenido semántico equívoco: parece oponerse al machismo y sugerir por tanto, una supremacía de la mujer sobre el hombre, cuando el grueso de las corrientes feministas no sólo no aspiran a eso, sino que evidencian justamente todo lo contrario: que nadie resulte supeditado a nadie en razón de su sexo, que el hecho de haber nacido hombres o mujeres no nos encierre en un estereotipo" (2003: 171).

[23] "Yo sí creo que hay una voz femenina, hay un intento de construir una voz femenina, y eso primero sale así y después es cuando me doy cuenta que me sale así, entonces trato de construirlo deliberadamente; yo no creo que haya una literatura de la mujer porque eso me parece absurdo, hay una sola literatura, pero sí hay una voz femenina dentro de la poesía, de la narrativa, y sí creo que la mía también la tiene, por lo menos intenté que la tuviera y me siento cómoda dentro de eso. Me gusta tener una voz femenina, no quiero tener una voz neutra, una voz que no se reconozca, me gusta tener la voz femenina pero no soy militante feminista" (J .A. Parra entrevista a J. Gerendas: 2000).

[24] Alicia Redondo Goicoechea establece que existen tres clases de feminidad. La primera se refiere al nacimiento y determina el sexo, es la que se obtiene biológicamente; la segunda, es la educación (género) que se obtiene socialmente; y la tercera, es la voluntaria, es la que se quiere tener, es la asimilación de ser mujer que "se consigue con un proceso de reflexión y empatía que lleva a una conversión a lo femenino y a sus valores, los del orden simbólico de la madre, lo que significa un emponderamiento personal, pero también, todavía, optar por la marginalidad en muchos espacios laborales y sociales" (2001:37).

[25] La excepción de la última mencionada es más recordada por el público por su intervención en series de televisión como *Anillos de Oro* y *Segunda enseñanza*.

[26] Esta visión del significado de los personajes es la "etiqueta semántica" que explica Carmen Bobes Naves. Cada personaje, como alude Antonio Tordera Sáez (1988:193-194) además de hablar, se mueve en escena, gesticula, va vestido, está presente en algunas escenas y todo ello acarrea unos significados. Se considera además la ausencia de los personajes y la función que ejercen sobre el resto.

[27] Peirce (1978) distingue entre icono, indicio y símbolo. El icono posee una semejanza con el objeto que se representa. El indicio sin parecerse al objeto significado tiene una relación de contigüidad con él. El símbolo representa a otro objeto de un modo convencional y entre ellos no hay parecido ni relación alguna. Señala Tordera Sáez (1988:194-195) que el símbolo para funcionar requiere iconos sobre los que apoya su capacidad, por convención universalizadora, es índice para referirse a situaciones concretas. En esencia, el teatro es un proceso icónico de producción significativa: todo lo que sucede en escena significa algo porque es icono de la realidad extrateatral.

[28] *Una estrella*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.235-274. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Estrella*.

[29] *Locas de amar*, (Madrid: SGAE, 1997). Las futuras referencias a esta obra se darán como *Locas*.

[30] *La llamada de Lauren*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.77-102. Las futuras referencias a esta obra se dará como *La llamada*.

[31] *Besos de lobo*, (Madrid: La avispa, 1995). Las futuras referencias a esta obra se darán como *Besos*.

[32] *Invierno de luna alegre*, (Madrid: Antonio Machado, 1990). Las futuras referencias a esta obra se darán como *Invierno.*

[33] *Esta noche en el parque*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.148-157. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Esta noche*.

[34] *De la noche al alba*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.190-210. Las futuras referencias a esta obra se darán como *De la noche.*

[35] *Cachorros de negro mirar*, (Madrid: Espiral/Fundamentos, 2001), pp.33-72. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Cachorros.*

[36] *Resguardo personal*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.103-112. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Resguardo.*

[37] *Solos esta noche*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.175-187. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Solos*.

[38] *La isla amarilla*, (Ciudad Real: Ñaque, 1995). Las futuras referencias a esta obra se darán como *La isla*.

[39] *Noches de amor efímero*, es un conjunto de seis piezas teatrales que narran distintos encuentros entre dos desconocidos: *Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*, *De la noche al alba*, *La noche que ilumina*, *Los ojos de la noche*. Las futuras referencias a este bloque se darán como *Noches.*

[40] *El color de agosto*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.113-145. Las futuras referencias a esta obra se dará como *El color*.

[41] *La noche dividida*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.158-174.

[42] *La noche que ilumina*, edición de Virtudes Serrano, (Madrid: Cátedra, 1999), pp.211-233. Las futuras referencias a esta obra se darán como *La noche*.

[43] *Los ojos de la noche*. Texto inédito y cedido por la autora. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Los ojos*.

[44] *En el túnel un pájaro*. Texto inédito y cedido por la autora. Las futuras referencias a esta obra se darán como *En el túnel*.

[45] *El Pasamanos*, (Madrid: Espiral/Fundamentos, 2001), pp.73-119. Las futuras referencias a esta obra se darán como *Pasamanos*.

[46] En el Capítulo 2, dedicado a la sintaxis semiótica hemos realizado un cuadro por cada una de las obras dramáticas analizadas en el que precisamos el número de apariciones de los personajes en el drama.

[47] *La actriz rebelde*, texto cedido por la autora. Las futuras referencias a esta obra se darán como *La actriz*.

[48] El tono, la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, el volumen son estudiados por la paralingüística. El gesto y su significación han dado lugar a la cinésica. El movimiento que implica la utilización del espacio es la proxémica.

[49] *El pájaro solitario* representa la realidad española en la época de Felipe II, y se centra en la Inquisición y en San Juan de la Cruz. En la primera parte del drama expone la crueldad de los calzados ante el fraile y aunque no hable de la Reforma de los Descalzos, se percibe nítidamente el cisma de la orden. La segunda parte muestra un cuadro lleno de maleantes, prostitutas, desertores, corchetes, moriscos, y construye sobre ellos, personalidad, carácter y sentimientos que dan al espectador-lector la posibilidad de elegir entre una justicia y unos frailes calzados y entre los pobres y las prostitutas. Son los primeros justicieros y crueles, soberbios y poderosos y son los segundos débiles y melancólicos, ladrones y sinvergüenzas. *Flor de otoño*, refleja una realidad social inmediata, la Barcelona de los

años 30 durante la dictadura de Primo de Rivera, en la que Lluïset de Serracant, hijo de una familia del Ensanche, trabaja como abogado de día y de noche se convierte en Flor de Otoño, estrella de cabaret.

[50] Señala Carmen Bobes Naves (1997:233-234) que el tiempo espectacular del espectador parece idéntico al tiempo espectacular escénico, la realidad es que sólo es idéntica la duración de ambos tiempos, y no el tiempo ni el espacio, ni la localización de una u otra categoría, por lo que esa simultaneidad de tiempos es tan convencional como la contigüidad espacial de la sala y el escenario, dado que el presente del espectador es un presente vivencial y no tiene nada que ver con el presente dramático. Las relaciones entre los diversos tiempos enumerados son paralelas a las que mantienen los espacios en el hecho teatral. Si consideramos los tres grandes bloques temporales: tiempo exterior, tiempo textual y el tiempo de la representación, vemos que el tiempo textual actúa como mediador.

[51] La profesora Mª Jesús Orozco Vera (2004) en su interesante intervención durante el el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo, consideró que el metateatro en la obra de Paloma Pedrero era psicodrama y los juegos psicodramáticos que surgían entre los personajes eran armas defensivas para mostrar una parte de sí mismos que no se atrevían a enseñar en la realidad, ya fueran complejos existenciales o traumas no superados.

[52] Como señaló Lourdes Bueno en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo. La profesora Bueno declaró además, que la casa es un espacio íntimo de la mujer, el útero materno. De la misma manera la profesora Gabriela Cordone (2004) señala que la habitación son valores maternos.

[53] Como señaló la profesora Lola Josa en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo, Madrid: 28-30 junio, 2004. .

[54] Excluimos *Esta noche en el parque* por encontrarnos en el segundo encuentro.

[55] Como ya señalé en la ponencia "El discurso feminista en *Esta noche en el parque* de Paloma Pedrero", [WISPS V (Women in History, Politics, Literature, Film Studies In Hispanic, Portuguese or Latin American Studies) dirigido por las profesoras Louise Haywood y Jan Gilbert. Cambridge: 31 March and 1 April 2004], los tópicos del hombre y de la mujer quedan expuestos en esta pieza dramática.

[56] *Atracción fatal* relata la historia de un padre de familia que engaña a su esposa y mantiene una tórrida relación con una atractiva mujer que se enamora de él. Ella no quiere terminar y le acosa hasta el desequilibrio psíquico.

[57] Jose. Se trata de un apelativo coloquial.

[58] Refleja la aterradora angustia de la protagonista, Pilar, por encontrarse con su marido Antonio, después de haber huido de casa con su hijo Juan y refugiarse en casa de su hermana. El miedo no impide a Pilar perdonarle y regresar con él, sólo será capaz de abandonarle una vez que el terror, el dolor y la violencia se hayan convertido en humillación.

[59] Narra la historia de Prudencia que se casa enamorada de su marido y haciendo, poco a poco, del amor costumbre, sufre el maltrato psíquico y físico. No puede abandonarle por estar amenazada y decide quitarse la vida.

[60] Como señala el profesor Romera Castillo (1976:17) las secuencias son "sucesiones lógicas de funciones cardinales o núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad en el sentido hjelmsleviano de doble implicación".

[61] El tono, la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, el volumen, son estudiados por la paralingüística. El gesto y su significación han dado lugar a la cinésica. El movimiento que implica la utilización del espacio es la proxémica.

[62] El término actante proviene de la sintaxis de Tesnière que luego aplican Greimas y otros autores. Señala Kurt Spang que "la voz actante no es sinónima de actor, ni de personaje, ni de figura; el actante puede ser un concepto abstracto como el estado, la libertad, el amor, etc." (1991:117). Para Bobes Naves "el actante es la entidad abstracta considerada funcionalmente y un elemento de la estructura sintáctica, mientras que el personaje es un conjunto de rasgos acumulados discretamente sobre el hombre y la etiqueta vacía, y una unidad de referencias, y es también una unidad lingüística del discurso" (1997:360). El actante es el "protagonista, humano o no, de una acción, que puede corresponderse con un personaje en el sentido tradicional, con un grupo de ellos, con un personaje colectivo, con un personaje inanimado e incluso con un personaje abstracto" (Gutiérrez, 1993:74).

[63] Propone Greimas un modelo actancial, en el que "su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de ayudante y oponente" (1987:276)

[64] Anne Ubersfeld estudia las relaciones de tipo horizontal: Destinador / Destinatario. Sujeto / Objeto. Ayudante / Oponente, y alguna transversal Destinador / Objeto. Pero prácticamente no se detiene en la relación Sujeto / Oponente.

[65] Carmen Bobes Naves (1997:214) al ocuparse del personaje dice que es "una unidad sémica, y como tal tiene una forma, un sentido, una función y una interpretación en la obra literaria. El personaje es a la vez icono (tiene rasgos de modelos reales humanos) es índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico) es significante en su forma y significado en su sentido, es símbolo y es metáfora".

[66] Sobre todos estos aspectos, véase: Tadeus Kowzan *El signo y el teatro*, Madrid, Arco libros, 1997; en Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997; en Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997 y en Kurt Spang, *Teoría del drama*, 1991, Pamplona, Eunsa.

[67] El número ilimitado de lecturas del mismo texto dramático se reduce a un número limitado de posibilidades a la hora de poner en escena un determinado texto dramático.

[68] Goran Bregovic. Compositor yugoslavo, nacido en Sarajevo. Sus composiciones están basadas en el folclore de los Balcanes. Ha sido miembro de uno de los grupos de rock más famosos de la antigua Yugoslavia. Ha compuesto las bandas sonoras de casi una veintena de películas.