

Karolina Kumor
Katarzyna Moszczyńska

DEL CANON AL ÓRGANON TEATRAL: UN ESTUDIO DE LA OBRA DE PALOMA PEDRERO A LA LUZ DE LA TEORÍA DE M.-PIERRETTE MALCUZYNSKI

Resumen: En este trabajo nos proponemos realizar un estudio sociocrítico de los textos dramáticos de Paloma Pedrero a la luz de las aportaciones teóricas de M.-Pierrette Malcuzyński y, particularmente, de su concepto del “órganon literario”. De acuerdo con éste, la dramaturga hace resonar en su teatro las voces marginadas (ante todo, femeninas), acercándose con ello a las premisas de la teoría sociocrítica feminista. La aplicación del concepto del órganon literario en el análisis de la obra dramática de Pedrero remite a la producción y circulación de discursos divergentes en el seno de la sociedad española actual, así como a la des-colonización y re-territorialización del canon teatral.

Palabras clave: sociocrítica feminista, canon/órganon teatral, voces de mujeres, des-colonización

Title: From the Theatrical Canon to Organon: the Application of the Theory of M.-Pierrette Malcuzyński to the Analysis of Paloma Pedrero’s Dramas

Abstract: This article is a sociocritical study of Paloma Pedrero’s plays and a practical application of the theory of M.-Pierrette Malcuzyński, with focus on her concept of the literary organon. In accordance with basic premises of the feminist sociocriticism, Paloma Pedrero introduces marginal (female) voices onto the stage. The application of the concept of the literary organon to the analysis of Pedrero’s plays allows to take into account the production and circulation of discourses in the Spanish contemporary society, on the one hand, and the processes of de-colonizing and re-territorializing of the theatrical canon, on the other.

M.-Pierrette Malcuzyński ganó renombre mundial como especialista en estudios bajtinianos y sociocríticos, pero un lugar especial en su práctica investigadora siempre lo ocupó la teoría feminista. Así pues, no debe sorprender que en el cruce de estas tres corrientes la profesora hubiera desarrollado una teoría sociocrítica feminista que –al aplicar herramientas sociocríticas– se centra en la problemática de la construcción de identidad sociocultural femenina; es decir, analiza el trabajo discursivo sometiendo a examen “los objetos socio-culturales literarios, cuando el sujeto que habla y escribe en el texto es una mujer” (Malcuzyński 2006: 22).

La investigadora hace hincapié en la inevitable toma de posición que los escritores, los lectores y los críticos realizan con respecto a los discursos sociales: “[e]n el terreno mismo de la negociación *lo neutral* es un sofisma incongruente; sólo existen tomas de posición y géneros socializados, en plural [...] el sujeto mismo es el producto de interacción con otros sujetos socioculturales” (1991: 157). Lejos del relativismo científico, pero al mismo tiempo consciente de su propia “toma de posición” como mujer investigadora, M.-Pierrette Malcuzyński argumenta, pues, que admitiendo el inevitable carácter ideológico de cada palabra podemos expresar un compromiso social y una intención de analizar e intervenir en las prácticas discursivas desde una óptica feminista:

Más que intentar en vano forjarse un “nuevo” lenguaje, refiero a una política sociocrítica que entable una hermenéutica *responsable* de mediación cultural [...] que logre «des-colonizar» [...] la problemática genérica impuesta por el patriarcado, para poder «des-marginalizar» el sujeto femenino sin neutralizar su toma de posición. (1995: 128)

Por ello, uno de los principales objetivos de la teoría sociocrítica feminista es poner en tela de juicio el funcionamiento del poder en los textos y, en consecuencia, estudiar la canonicidad en cuanto un mecanismo ideológico que reserva el prestigio literario y la memoria de futuras generaciones a los grupos privilegiados, silenciando las voces de los otros (Malcuzyński 2000). Como afirma M.-Pierrette Malcuzyński, el canon¹ “siempre

¹ Como recuerda Malcuzyński, el término mismo, de origen griego, significa “vara” o “caña”; en su versión latinizada, denota un modelo o un esquema a seguir, adquiriendo así las connotaciones normativas, merced a las cuales a partir del siglo IV empezó a designar un conjunto de textos cristianos ortodoxos –los textos canónicos– para diferenciarlos de los textos heréticos –los textos apócrifos– (2000: 174-178; 1996: 15-16). El canon, en cuanto “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” ha sido tradicionalmente identificado con “espejo cultural e ideológico de la identidad nacional” (Sullá 1998: 11). Al mismo tiempo, conviene insistir que a pesar del uso antiguo del término “canon”, a lo largo del desarrollo de la historia de la literatura se ha empleado más bien el concepto de “los clásicos” para referirse a dicho conjunto de textos fundamentales, tanto para la tradición literaria universal como nacional. Contrariamente a lo que se pretendía, el canon de los textos “clásicos” no se ha consolidado nunca de una vez por todas y para siempre, sino que, más bien, ha sido producido y reproducido constantemente a través de las diversas prácticas canonizadoras, orientadas hacia la selección de textos culturales según una escala de juicios, valores y valoraciones muy concreta (Zavala 1993; Bourdieu 1995; Sullá 1998). El público aceptaba la canonización de escogidos autores (siempre varones) como algo natural, sin darse cuenta de su mecanismo legitimador (Zavala 1993; Jitrik 1998). En efecto, el conjunto de textos literarios canónicos tiene carácter “jerarquizado y jerarquizante” (Bourdieu 1988: 332), mientras que el consumo y conocimiento cultural han servido siempre como formas de legitimación y de distinción social.

es un constructo, un modo de clasificación y, por lo tanto una jerarquización de elementos constitutivos, paradigmáticamente fetichistas que permiten entablar sistemas regulados por rígidos mecanismos preceptivos, no cuestionables de referencia en todas las esferas de la vida sociocultural” (1995: 125-126). En su proyecto sociocrítico feminista, la investigadora pretende “des-colonizar” el canon del patriarcado. Para realizarlo, recurre a la teoría musical y, particularmente, al concepto del “órganon” que designa “una partida cantada a un cuarto o quinto de intervalo, en tanto que acompañamiento de la melodía principal” (1996: 19). A partir de la teoría musical, propone la noción del “órganon literario” que, según ella, permite acabar con la hegemonía discursiva (patriarcal) para poder cantar o hablar la historia a diferentes voces. El uso del órgano literario puede (y debe) referirse tanto a la producción y circulación como al análisis de discursos divergentes en el seno de la sociedad actual.

En el ámbito de la literatura española contemporánea, este proceso canonizador –“jerarquizado y jerarquizante” (Bourdieu 1988: 332)– adquirió, quizá, su máxima visibilidad en el mundo del teatro que, hasta la época de la transición, destacó por ser particularmente hermético y machista (O’Connor 1988). Como señala Urszula Aszyk (1995a, 1995b), en la época franquista la única dramaturga española que estrenaba sus obras de modo sistemático era Ana Diosdado, mientras que las demás dramaturgas quedaban completamente desconocidas. La marginación de la voz femenina en el teatro español siguió vigente aún en los primeros años de la democracia hasta la década de los ochenta cuando apareció la nueva generación de autoras jóvenes, tales como: Pilar Pombo, María Manuela Reina, Lidia Falcón, Carmen Resino, Concha Romero, Maribel Lázaro, María Ares (Aszyk 1995a, 1995b; O’Connor 1988; Ragué 1993).

Entre ellas, destaca Paloma Pedrero –una de las figuras emblemáticas del teatro español del periodo democrático– (Harris 1994; Serrano 1999; Zatlin 1990; Floeck 1995; Fagundo 1995) que no oculta su posicionamiento ni claro compromiso feminista: “mi espíritu, que es feminista –en el sentido que yo entiendo el feminismo, como necesidad de cambio social ante los derechos de la mujer– sí impregna mis obras” (Pedrero en Galán 1990: 12). De acuerdo con el concepto de órgano, “principio que rige” en la “primera etapa de la polifonía” (Malczynski 2006: 39), la dramaturga hace resonar en su teatro las voces marginadas (ante todo, femeninas), acercándose con ello a las premisas de la teoría sociocrítica feminista. Como advierte Fagundo, Pedrero “escribe como una mujer que siente que el mundo no ha sido expresado en teatro desde un prisma femenino” (1995: 157). El proyecto de la des-marginalización del canon llevado a cabo por la autora se hace notar en su texto dramático, así como en su presencia en el mundo del teatro, ya que a la vez que escribe, dirige sus obras y, en ocasiones, incluso se sube al escenario como actriz dando vida ella misma a sus personajes².

² Entre las obras dirigidas por Paloma Pedrero se hallan: *Resguardo personal* (estreno en el Taller de autores del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1986); *Invierno de luna alegre* (estreno en el Teatro Maravillas de Madrid en 1989); *Una estrella*, preparada junto con Panchika Veles (estreno en el Teatro Romea de Murcia en 1998); y *Locas de amar* (estreno en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1996). Como actriz, salió en *La llamada de Lauren* (1985), *Aliento de equilibrista* (1994), *Solos esta noche* (1997), la lectura dramatizada de *Resguardo personal* (2001).

En este sentido destaca, sobre todo, el estreno de *La llamada de Lauren*, de 1985, el debut artístico de la autora. Pedrero no sólo escribió la obra que la iba a convertir en el blanco de la crítica, sino que al encarnar el papel protagonista se exponía también a las reacciones directas –posiblemente negativas– del público durante cada función³. Y efectivamente, como era de esperarse, los críticos y espectadores más conservadores han reaccionado negativamente ante la obra, negándole cualquier profundidad (Serrano 1999: 35-36). Como recuerda la dramaturga en una entrevista concedida a Serrano,

Yo estaba encima del escenario, haciendo un trabajo de actriz muy fuerte, muy arriesgado. [...] Los críticos, todos varones y maduritos, no podían aceptar que una muchacha se metiera a indagar en esos mundos de la identidad masculina. Se enfadaban muchísimo conmigo. A veces también había hombres en el público que se marchaban airados, dando portazos. (Pedrero en Serrano 2006: 42)

Esta experiencia quedó plasmada también en un monólogo dramático: *Yo no quiero ir al cielo (juicio a una dramaturga)* (2004), una especie de confesión hecha por la artista en el imaginado Juicio Final, confesión en la que hace un recorrido por su trayectoria profesional y personal. Allí recuerda:

En 1985 no había prácticamente mujeres dramaturgas. Lo hice: escribí, interpreté, y produje *La llamada de Lauren*. [...] Noviembre, inolvidable noviembre en el que un aluvión de críticos se me echó encima como si quisieran... bueno, no sé que querían. Los hombres, algunos hombres, no soportan la inteligencia de una mujer desnuda. Yo salía desnuda en esta obra. Desnuda de cuerpo y de alma. Vulnerable hasta el infinito. Y aprovecharon para echarme encima palabras feas. (Pedrero 2004: 323)

Con el estreno de *La llamada de Lauren*, la autora dio inicio al proceso, todavía inconcluso⁴, de “des-marginalización” de las mujeres en el monológico mundo del teatro, proceso que en el drama mencionado compara con una condena: “comenzar a escribir teatro en el año 84 del siglo XX, siendo mujer, es como si una mala mano [...] le hubiese puesto a una un castigo” (2004: 319). No obstante, a pesar de la hostilidad que experimentó al comienzo de su trayectoria, continuó su proyecto, convirtiéndose en testigo y a la vez motor del cambio social que se estaba produciendo a su alrededor. Al identificar y potencializar este cambio en el momento de su manifestación, ha dado prueba de la “responsabilidad” cognitiva tan exigida por Malcuzyński:

³ Jerez-Farrán (2006: 139) recuerda que “la obra ha sido considerada como una de las piezas más subversivas del teatro de Paloma Pedrero e incluso del que se escribió en la España posterior al franquismo”.

⁴ Como dice Pedrero, en “la práctica escénica, aquí en España, quizás lo único que haya cambiado es que hoy existen más mujeres que se atreven. [...] Pero esto es muy lento, mucho más de lo que quisiéramos y de lo que necesitaría el mundo. [...] Por ponerte un ejemplo de lo social, en el siglo XX ninguna autora teatral ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática. En el veintiuno tampoco. En el siglo XX ninguna autora teatral fue estrenada en el Teatro Nacional María Guerrero. En el veintiuno tampoco. En el teatro siguen los mismos. Mandan los mismos. En el teatro no ha llegado lo de la paridad de este último gobierno” (Pedrero en Serrano 2006: 44).

Todos sabemos que el cambio no puede ser abordado en términos de una división entre el poder y el saber, sino en una óptica que pone en relación específicamente el ejercicio del poder y la adquisición del saber. Y esto significa confrontar ciertas opiniones que afirman que el cambio no es visible más que a posteriori, a título de hecho realizado. Ahora bien, si es posible afirmar que el cambio no puede asumirse más que en una puesta en perspectiva retroactiva, creo, sin embargo, que no sólo se debe buscar delimitar los factores que potencializan el cambio, sino igualmente que el cambio en sí mismo puede identificarse como tal en lo inmediato de su manifestación. Es sólo a ese nivel ético de “responsabilidad” cognitiva donde puede utilizarse una re-territorialización. (2006: 36)

En su proyecto de re-territorialización del teatro español contemporáneo, Pedrero se ha convertido, como decíamos, en testigo que presta oído a las voces marginadas, ante todo femeninas, y las plasma en el texto dramático:

Miro y escucho porque ese es mi oficio [...] [Tengo] una vocación profunda de intentar comprender lo que les pasa a los otros y a mí misma... Es la empatía... la capacidad de ponerte en el otro. Ser el otro. Identificarte con la maldad o la bondad del extraño. Se trata de superar la perplejidad que el otro te provoca para ir, poco a poco, penetrando en su pensamiento, en su movimiento, en su sentir. (Pedrero 1999b: 26-7)

Así, la dramaturga se dedica a escuchar y mirar a los “otros”, los “marginados”, que – de acuerdo con los mecanismos del funcionamiento del órgano literario (Malczynski 1996, 2006)– se convierten en los protagonistas principales de su teatro:

Yo siempre me he identificado con la gente que está fuera del sistema, con la gente que intenta hacer su propio camino, aunque ese camino les lleve a meterse, a veces, en algo de lo que no saben cómo salir. Me interesa mucho el alma de esas personas. Me interesan mucho los procesos que llevan a la gente a marginarse. Además, me parecen personajes mucho más poéticos. Yo en los rebeldes, en los marginados, veo poesía. Yo, en un vagabundo veo poesía, en una mujer veo poesía. En un hombre de éstos, típico, de negocios, que viene del banco y tal, es que no veo poesía. (Pedrero en Harris 1993: 32)

Lo que nos proponemos, pues, en este trabajo es analizar el efecto de la escucha de las siguientes voces que llegan desde los márgenes y se convierten en la materia literaria: Rosi, de *La noche que ilumina* (1995)⁵; Vanessa, de *De la noche al alba* (1992)⁶; Eulalia y Rocío, de *Locas de amar* (1994)⁷; Marta, de *Resguardo personal* (1985)⁸; Reyes,

⁵ Si bien el texto dramático fue escrito ya en el año 1995, tardó siete años en representarse; se estrenó junto con *De la noche al alba* y *Solos esta noche*, el 29 de agosto de 2002 en el Teatro de Cervantes de Alcalá de Henares. El montaje estuvo a cargo de Ernesto Caballero.

⁶ Para el estreno de la obra, cf. la nota 5.

⁷ El drama, compuesto en 1994, se estrenó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 9 de abril de 1996, bajo la dirección de la misma Paloma Pedrero.

⁸ Para el estreno de esta obra, cf. la nota 2.

de *Invierno de luna alegre* (1985)⁹; Yolanda, de *Esta noche en el parque* (1987)¹⁰; María y Laura, de *El color de agosto* (1987)¹¹; Sabina, de *La noche dividida* (1989)¹²; Carmen, de *Solos esta noche* (1989)¹³; Lucía, de *Los ojos de la noche* (1998) y, finalmente, Magia, de *Magia Café* (2004)¹⁴.

De acuerdo con el proyecto de introducir voces hasta entonces secundarias en el escenario español, Pedrero quiere que en la primera de las obras mencionadas se escuche la voz de una mujer víctima de violencia de género. Como recuerda en una entrevista, con este drama trató el tema de “la mujer maltratada, antes de que fuera un problema social reconocido” (Pedrero en Serrano 2006: 44). Y efectivamente, en una escena muy significativa, que denota un claro posicionamiento ideológico, la protagonista de *La noche que ilumina* duda si poner la denuncia contra su marido opresor a pesar de los malos tratos físicos y psíquicos sufridos:

ROSI.	Tengo que meditar. Lo de la denuncia [...]
FRAN.	(<i>Interrumpiéndola enfadado.</i>) Ya, otra vez. Ya me conozco yo esto. ¿Cuánto tiempo lleva zurrándola? ¿Cuánto tiempo lleva zurrándola su marido?
ROSI.	Unos... unos ocho años.
FRAN.	Y tiene que meditar. (Pedrero 1999a: 219-220)

La reiterada negación de Rosi ante la posibilidad de denunciar a su marido se debe al miedo paralizador que no es sino fruto de toma de conciencia sobre los mecanismos de violencia de género por un lado y, por otro, sobre la ineficacia del sistema judicial, fenómenos sociales que Pedrero, desde su posición ideológica y su compromiso feminista, quiere condenar:

ROSI. [...] Yo las denuncias las temo, tanto papeleo. Y mientras el papeleo, los hombres furiosos van a por la mujer y la matan. [...] Mientras aguantas, te pegan, te insultan, te arrancan el cerebro con las manos, pero cuando gritas, cuando enseñas las heridas al mundo, entonces vienen a por ti con la navaja. (1999a: 228-229)

El mismo temor a la violencia masculina lo experimenta Vanesa, de *De la noche al alba*, una prostituta explotada y aterrorizada por el rufián Ramón. Como afirma Weege, la protagonista

⁹ Para el estreno de esta obra, cf. la nota 2.

¹⁰ Esta obra breve se estrenó, como parte del espectáculo titulado *Noches de amor efímero*, en 1990 en La Casa de Cultura de Collado-Villalba, bajo la dirección de Jesús Cracio. El espectáculo incluía también *Solos esta noche* y *La noche dividida*.

¹¹ *El color de agosto* se estrenó en 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid, bajo la dirección de Pepe Ortega.

¹² Para el estreno de la obra, cf. la nota 10.

¹³ Para el estreno de la obra, cf. la nota 10.

¹⁴ Las dos últimas obras están por representar.

acepta resignada su rol de objeto de deseo comercial. [...] Ramón personifica al macho brutal para quien Vanesa no es nada más que una fuente de ingresos y un objeto con el que él puede satisfacer siempre que a él le plazca, pero que no le inspira ningún otro tipo de sentimiento. Además, la domina usando la violencia física y disfruta de su posesión de poder. (2000: 110)

Por ello, Vanesa no se atreve a aceptar la propuesta de Mauro, un hombre enamorado de ella, que la incita a cambiar su vida y casarse con él. A diferencia de ella, Rosi decide abandonar su casa, si bien esto no significa que se sienta capaz de desprenderse del ideal regulatorio de la mujer. En una maleta lleva los objetos domésticos: una gran olla exprés, una freidora, una “minipimer”, así como un camisón de boda. De esta manera, Pedrero pone en evidencia el hecho de que todas estas cosas han desempeñado un papel primordial en la construcción de la identidad femenina, marcada por el sentimiento de inferioridad y la sumisión. Estos se manifiestan, además, en la incapacidad de experimentar el placer durante el acto sexual. Rosi confiesa con amargura:

¡No me gusta hacer uso del matrimonio! [...] ¡No gozo en la cama! [...] Bueno, sí, alguna vez me gustó, creo, ya no me acuerdo. Ahora me duele... Es que estoy seca, ¿sabes? [...] Paco me mete las rodillas entre las piernas y me las abre. Entonces yo rezo, rezo para que acabe pronto y me moje antes de ver las estrellas. (1999a: 229-230)

A su vez, Eulalia, de *Locas de amar*, reconoce no haber vivido nunca un orgasmo: “creo que no he tenido un orgasmo en mi vida. [...] Lo más parecido que he tenido a una sensación invadiéndome desde el vientre a la garganta ha sido una náusea” (1997: 51-52). Tal vez su voz sea la que mejor expresa el conflicto cultural provocado por el cambio social surgido a partir de la transición y la consecuente “sincronía de lo no sincrónico” (Cros 2002), cambio que –recordemos– Pedrero observa y potencia. Eulalia encarna, pues, los problemas de toda una generación de mujeres españolas educadas en la época franquista que, con el advenimiento de la sociedad moderna, se han visto atrapadas en una nueva situación social que traía expectativas del rol contradictorias. La protagonista, crecida en la época del franquismo, cuyos ideales interiorizó a una edad temprana, se siente infeliz a causa de las restricciones y prejuicios que mantiene en cuanto estructuras interiorizadas del poder. Abandonada por su marido, atraviesa una crisis aguda que le imposibilita llevar una vida cotidiana: se encierra en su habitación, se niega a comer y hasta amenaza con el suicidio. En una conversación con su hija adolescente confiesa:

EULALIA. La vida se acabó para mí. El canalla de tu padre me asesinó.
 ROCÍO. Pero, mamá, no seas tan trágica. Papá no te ha asesinado, te ha dejado.
 EULALIA. ¿Y qué es peor? (1997: 24)

En estas frases resuena la voz forjada de acuerdo con los ideales de la Sección Femenina de la Falange; al terminar bruscamente su matrimonio que iba a ser eterno, Eulalia no sólo pierde el sentido de su vida, sino también su autoestima construida sobre el mito de la mujer-ángel del hogar. Engañada, le reprocha a su marido: “Durante veinte

años no he tenido otro objetivo que Francisco García Reino [...] porque mi territorio empezaba en tu frente y acababa en tus pies” (1997: 91). Eulalia fracasa, asimismo, en su papel de madre al no poder entender a su hija cuando ésta no actúa acorde con los ideales conservadores.

Sin embargo, a insistencias de ella, Eulalia empieza una psicoterapia que es una de las formas más efectivas de potenciar el cambio. Gracias a la ayuda de Carlos, un joven psicólogo, supera la crisis emocional que ha sufrido tras la separación de su marido, amplía sus horizontes culturales y empieza a disfrutar de su propia sexualidad. Si bien al principio corre el peligro de caer en otra trampa al establecer una relación de dependencia con su terapeuta, al final intenta convertirse en una mujer autónoma e independiente al rechazar la propuesta de Carlos de compartir la vida con él. “Quiero vivir sola por primera vez –le explica–. Acabo de darme cuenta de que necesito empezar a mirar el mundo con mis propios ojos” (1997: 93). Por ello, tampoco se reconcilia con su marido, quien finalmente quiere volver a casa; ante la perplejidad del hombre, le presenta su proyecto de vida orientado hacia la construcción de una nueva identidad, proceso que Pedrero testimonia y propaga desde el escenario¹⁵:

- EULALIA. Sí, Paco, digo tacos, escribo poemas, leo obras de teatro, como *Sémo-la de trigo*, y voy a estudiar una carrera universitaria. [...]
- PACO. Pero... yo te quiero como antes. Te necesito. El mes que viene tengo un congreso en Venecia, tu ciudad favorita. Quiero que me acompañes, necesito a mi lado tu presencia, tu discreción...
- EULALIA. (*Interrumpiéndole.*) ¡Eso se acabó, Paco! [...] disiento de ser un cero a la izquierda, un mueble sin voz. (82-83)

Con el diálogo citado, la dramaturga pone de manifiesto que a partir de la transición la dinámica de cambio ha arrastrado a las mujeres españolas, agudizando su conciencia de desigualdad, así como su anhelo de libertad. Este anhelo lo expresa incluso la antes mencionada Rosi, víctima de violencia de género, que si bien al principio, recordemos, se niega a denunciar a su marido opresor, luego, tras vivir una experiencia de “la noche que ilumina”, se promete introducir cambios en su vida: “Que mañana no va a ser igual que ayer. [...] Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza. Voy a apartar a ese animal de mi vida” (1999a: 233). También Marta, de *Resguardo personal*, decide abandonar a su marido y dejar atrás la vida sumisa, hasta entonces determinada únicamente por las necesidades del hombre. Como Paco, Gonzalo, acostumbrado a que la mujer juegue el papel del ángel del hogar, se niega a aceptar su decisión: “Tienes que comprenderme. Sabes que tengo muchas responsabilidades. Estoy luchando para que me den la plaza de Jefe de Servicio. Tengo treinta camas a mi cargo. Me paso diez horas diarias en el quirófano [...] Quiero ganar dinero para que vivamos bien”. (1999a: 110)

¹⁵ Según Pedrero, *Locas de amar* es “una obra aparentemente cómica y sencilla pero tiene también una vuelta de tuerca ideológica. En esta obra yo quería decir cosas y las dije. Por ejemplo, que las mujeres podemos ser amigas, que podemos vivir solas, que el matrimonio no tiene por qué ser el estado ideal para una mujer” (Pedrero en Serrano 2006: 44).

Al relatar las historias y la toma de conciencia de las tres protagonistas –Rosi, Eulalia y Marta–, la dramaturga realiza su proyecto feminista; pues no sólo es observadora de los cambios sociales de sus tiempos, sino que también se convierte en un motor de cambio incitando a las mujeres a tomar la iniciativa. Dicho cambio social se codifica en su teatro, además, a través de numerosas voces de jóvenes que, a diferencia de la generación anterior, no se ven recluidas en la esfera doméstica y pueden disfrutar de su sexualidad sin apuros ni restricciones de corte conservadora. Como advierte Bauman (2003, 2001), la ideología del deber se sustituye por la ideología del placer. Tanto Rocío, de *Locas de amar*, como Reyes, de *Invierno de luna alegre*, adoptan una actitud liberal y quieren mantener relaciones sexuales satisfactorias rechazando la hipocresía y la pasividad tradicionalmente vinculada a lo femenino.

Entre estas voces jóvenes quizá la más radical sea la de Yolanda de *Esta noche en el parque*. Con la chaqueta masculina y la navaja en la mano, la chica, como bien ha señalado Harris (1994: 177), repudia el rol tradicional de mujer pasiva y víctima de los engaños masculinos en un intento de tomar riendas de sus relaciones. La acción dramática de esta obra se desarrolla en un parque infantil de juegos, lugar de reencuentro de la pareja que la noche anterior mantuvo una relación sexual. La voz femenina que resuena esta vez en el escenario pertenece a una mujer liberada que para hablar del acto sexual adopta un lenguaje directo y provocador: “¿No te gustó el polvo que nos echamos? [...] aquí detrás del tobogán, como los perros. (*Se ríe.*) Se nos llenó la ropa del barro. Y a mí el culito... Culito chocolate cortado con leche” (Pedrero 1999a: 152). Los dos han vuelto a verse tras la insistencia de la mujer profundamente desilusionada con la actuación del hombre, a quien reclama un orgasmo: “Mi orgasmo. El orgasmo que me correspondía y no me diste. El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado” (1999a: 154). Así, en el escenario se produce una ruptura con el orden tradicional de los roles masculino y femenino, que asignaba a la mujer el papel de objeto del deseo del macho en función de las necesidades del hombre para quien el placer femenino carecía de importancia alguna.

FERNANDO. –No sabía que la otra noche no habías llegado...

YOLANDA. –¿Ni siquiera sabes lo que le pasa a una mujer cuando se corre? (1999a: 156)

No obstante, la subversión de roles tradicionales codificada en las obras dramáticas de Pedrero no se reduce únicamente a la esfera sexual, sino que también se manifiesta con el advenimiento de un nuevo modelo de mujer educada que logra un éxito profesional. Así, las dos protagonistas de *El color de agosto*, María y Laura, son pintoras profesionales que antaño trabajaron juntas. Pero, paradójicamente, Laura que tenía más talento y que desempeñaba el papel de maestra en esta relación ha dejado de pintar para trabajar como modelo, mientras que María ha logrado un éxito profesional, alcanzando el reconocimiento en el mercado del arte contemporáneo, éxito inasumible para su marido. Éste todavía no ha conseguido adaptarse a la nueva situación social; pues, como dice la protagonista, “se siente... disminuido”, ya que “[l]os hombres no están acostumbrados a ser... iguales a la mujer” (1999: 134).

De este modo, Pedrero enseña que con un nivel de educación equiparable entre los sexos se socava la subordinación femenina en el seno de la familia patriarcal. Pero, como

demuestra el fracaso profesional de Laura, no todas las mujeres han interiorizado completamente el nuevo modelo, ni han sabido aprovechar las oportunidades que se les presentan. El enorme potencial biográfico de la combinación: educación, trabajo y dinero propio, que permite y educa hacia la independencia, se codifica como frustrado, ya que algunas mujeres siguen aferrándose al mito del amor romántico como elemento esencial de su identidad.

Por eso, Laura, al no poder olvidarse de su antiguo novio, ha dejado de pintar y, en consecuencia, ha fracasado tanto profesional como emocionalmente. Y también por eso Sabina, de *La noche dividida*, se deja manipular por su novio y reduce su existencia a la espera de la llamada telefónica del hombre. A pesar de intuir que adopta una postura equivocada, se siente incapaz de cortar la relación destructiva que no le permite desarrollar su potencial. En una conversación con un hombre desconocido, un vendedor de biblias que ha aparecido por casualidad en su casa, confiesa: “[c]on él nunca he tomado una sola decisión en mi vida. Me llama y voy, me aparta y me quito, me besa y me entrego. Y eso no puede ser, ¿verdad? ¿Y sabes por qué no puede ser? Porque a la larga se siente miedo. Te sientes indefensa, frágil”. (1999a: 170)

Por otro lado, el éxito profesional en el seno de una sociedad de consumo puede resultar una trampa. En su teatro Pedrero hace una crítica de la ideología neoliberal que codifica el dinero y el triunfo en el mercado laboral como valores únicos que tienen que alcanzarse a toda costa. Este es el caso de la ya mencionada María (*El color de agosto*), que a pesar de haber conseguido el “paquete de triunfo” y tener “todo lo que deseaba; esto, un chalet con piscina, dos criadas, un marido” (1999a: 124) se siente sola, aburrida e infeliz. Es más, para “sobrevivir” el acto sexual experimentado como rutina adopta estrategias muy parecidas a las de Rosi, víctima de violencia de género:

MARÍA. [...] A veces..., me viola.
 LAURA. ¿Te viola?
 MARÍA. Es una forma de hablar. Yo hago que me gusta, pero mientras él me penetra, yo cuento: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis... antes llegaba hasta ciento quince, ahora a veintiuno. (1999a: 134)

Así pues, lo que al principio parecía un triunfo incuestionable de María pronto queda desvirtuado por su frustración que se va haciendo cada vez más evidente, frustración que suscita un comentario cruel de su amiga: “Estás nostálgica como un muerto. Sí, estás como muerta. Joven, muy joven y bonita, pero...” (1999a: 127). Los ecos de la misma sensación se hallan también en la voz de Carmen, de *Solos esta noche*, jefa de sección de un departamento del Ministerio de Cultura. La protagonista se siente profundamente decepcionada con el mundo que la rodea, así como con su vida matrimonial rutinaria:

CARMEN. [...] El dinero hace a los hombres cobardes, obsesivos, gordos, gordos..., gordos. [...]
 JOSÉ. [...] ¿Es gordo tu marido?
 CARMEN. –Chist, calla. Es..., es que me pones nerviosa. (1999a: 186)

Aún mejor ejemplo de este vacío y soledad abrumadores lo representa el caso de Lucía, de *Los ojos de la noche*, mujer de negocios “de una edad indefinida y aspecto juvenil” (2006a: 12) que ha subido en la jerarquía corporativa, alcanzando el estatus y el poder. Este vacío existencial lo quiso llenar con más trabajo, pero sin resultado:

No puedo soportar los fines de semana. Al menos del lunes al viernes puedo trabajar. Trabajar hasta perder la conciencia. Poner orden, mandar. Sí, me estimula mandar. Dicen que es erótico. (*Ríe.*) Pues debe ser lo único erótico de mi vida. Pero creo que se me está acabando el placer. Duermo mal. Sueño pesadillas, ¿sabes? No sé, no entiendo por qué. Todo me va bien en la vida. He triunfado, gano dinero, estoy... sana. Mucha gente me envida. Eso me da placer. Me daba placer. Sí, me gustaba antes. Ahora ya no siento nada. Estoy muerta. (2006a: 13)

Al alcanzar un estado crítico, se aprovecha de su dinero y en un acto de poder quiere “comprar” un sustituto de comunicación auténtica pagando a un ciego sin techo por escucharla en una habitación hostelera. Si bien al principio no se desprende de su actitud habitual de ejecutiva exigiendo obediencia máxima sin preguntas, con el tiempo cambia la dinámica del poder y se entabla una relación más equilibrada entre los dos protagonistas. Durante la conversación Lucía no sólo decide rehacer su vida, sino que también se da cuenta de que los orígenes de su comportamiento se hallan en los mandatos de su madre, víctima de la sociedad de consumo, que le impuso el papel de triunfadora y le “ayudó a ser una gran mujer de... negocios. Pero no [le] explicó cómo [...] se quiere a la gente... Cómo [...] se quiere uno a sí mismo” (2006a: 20).

No cabe la menor duda de que la actitud de Lucía, tal y como quedó presentada al principio de la obra, es una actitud paradigmática en la sociedad de consumo. La protagonista, pues, “ha alcanzado todas las aspiraciones [...] al obtener el catálogo de posesiones materiales: piso en el centro, marido, amistades con quienes se puede compartir el ocio del fin de semana, trabajo con altos encargos, móvil, coche, etc.” (Lamartina-Lens 2006: 10). Todo ello es detestado por Magia, la protagonista de *Magia Café*, que –como veremos más adelante– con su actividad social quiere transformar el mundo. No obstante, pese a su compromiso, la mujer no se desprende de todas las pautas del consumo que inculca la sociedad actual. En su deseo de tener un hijo, adopta una medida que la acerca a la actitud representada por Lucía: contrata a un hombre sin techo para mantener con él relaciones sexuales y quedarse embarazada, rechazándole como posible pareja y padre del niño.

Así, Paloma Pedrero denuncia ferozmente el consumismo: bien a través de plasmar la frustración de las protagonistas obsesionadas por el éxito, o bien a través de una crítica explícita. Un ejemplo de ésta última es *La isla amarilla* (1988)¹⁶, que presenta una situación fantástica en la que una sociedad primitiva tiene que decidir si quiere entrar en contacto con la civilización, con todos sus logros tecnológicos y todos sus problemas sociales. Para ello, el jefe de la tribu imaginaria ha realizado una visita a una sociedad avanzada de los “papalagis” con el objetivo de observar sus prácticas culturales

¹⁶ La obra, dirigida por Elena Cánovas e interpretada por el grupo Yeses, se estrenó en 1995 (sic!) en la Cárcel de las mujeres en Carabanchel.

y recopilar información acerca de su modo de pensar y vivir el mundo. Entre las cosas que más han asustado a Kuavi resalta la importancia concedida por los occidentales al dinero en cuanto valor absoluto y meta definitiva:

Esa especie de papel tosco o metal redondo [...] es lo máspreciado, deseado y adorado en el mundo de los papalagis. [...] Porque en el mundo civilizado no se puede hacer nada sin lo que ellos llaman dinero. Sin dinero serías incapaz de encontrar una estera para pasar la noche. Te encerrarían en la más oscura cueva y difamarían tu nombre en los papeles doblados. Tienes que pagar por el suelo en el que permaneces de pie, por el punto donde quieres construir tu cabaña, por la luz que brilla en su interior. Cuando quieres cazar un gorrión o cuando quieres ir a un local de falsa vida, o si quieres pedir a tu hermano consejo. Incluso para nacer tienes que pagar. Y cuando mueres tu familia debe pagar para depositar tu cuerpo en la tierra y por la gran piedra que ponen encima de tu tumba como recordatorio. (Pedrero 1995: 46-47)

No obstante, en el teatro de Paloma Pedrero el consumismo no se reduce tan sólo a la esfera económica, es decir, a las transacciones explícitas identificadas por Kuavi, pues también se extiende al ámbito amoroso. Siguiendo a Malcuzyński, intentaremos “contextualizar el discurso sociocultural (dominante) del amor [...] para colocarlo en otra posición dentro de un nexo heterogéneo lleno de tensiones “subterráneas” convertidas en historia” (1993: 18). A nuestro parecer, las prácticas discursivas amorosas codificadas en los textos dramáticos de Pedrero son un síntoma más de la sociedad posmoderna. María (*El color de agosto*), Lucía (*Los ojos de la noche*), Carmen (*Solos esta noche*) y Estrella (*Mi estrella, su estrella*) no saben forjar una relación satisfactoria, creyendo que el amor, o más bien la pasión, deben necesariamente desembocar en la rutina y el desdén:

MARÍA. [...] Al principio de estar con un hombre su ropa tirada por el suelo de la habitación, el cinturón de sus pantalones al lado de una copa de champán derramada, es la escenografía de una gran fiesta. Después, si la copa llega al dormitorio y se cae, vas a buscar la fregona para que no se estropee la madera, y de paso te llevas los calzoncillos sucios para meterlos en la lavadora. [...] La convivencia mata el deseo, lo fulmina. (Pedrero 1999a: 134)

LUCÍA. –¿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 [...] Si Romeo y Julieta hubieran logrado casarse, se habrían muerto a los pocos años, pero de aburrimiento. (2006a: 13)

ESTRELLA. –No nos entendíamos. (Pausa). En realidad fui yo. Nunca... nunca he sabido qué hacer con un señor en casa. (1999a: 257)

En su representación de las relaciones íntimas, que se vuelven cada vez más “efímeras”, las obras de Pedrero ponen, pues, de manifiesto la ideología actual proyectada sobre la ex-

perencia amorosa en el seno de la sociedad posmoderna, sumergida en plena crisis de lo sólido y lo comprometido. Esta crisis contribuye a que las protagonistas vivan sus relaciones amorosas como “líquidas” y “no comprometidas”. Para Bauman, el cambio de actitud hacia el amor forma parte integral de una amplia transformación social: “Como antes, el sexo tiene una función; como antes, es fundamental; sólo que la función ha cambiado, al igual que la naturaleza del proceso en el que el sexo reorientado desempeña su papel fundamental” (2001: 183). De ahí que “[l]as agonías actuales del *homo sexualis* [sean] las del *homo consumens*. Nacieron juntas. Y si alguna vez desaparecen, lo harán marchando codo a codo” (2005: 71).

Efectivamente, el único amor que existe en el teatro de Paloma Pedrero es “el amor líquido” en términos de Bauman, o “amor efímero” en términos de la dramaturga. Se trata de un amor imposible que busca “refugio en las promesas fugaces de una noche seductora y pasajera” (Lamartina-Lens 2006: 10), amor que siempre viene marcado bien por una situación límite (Carmen, de *Solos esta noche*, Lucía, de *Los ojos de la noche* y Eulalia, de *Locas de amar*), o bien por el uso del alcohol (Sabina, de *La noche dividida*) y el éxtasis (Rosí, de *La noche que ilumina*). Curiosamente, en el ya antes mencionado monólogo-confesión, la misma autora admite que ha escrito *Noches de amor efímero*, porque “nunca [ha] conseguido saber amar de otra forma” (2004: 328).

Sin duda alguna, esta incapacidad de amar, que caracteriza a las protagonistas de Pedrero, es una secuela de la ideología del consumismo, que se convierte en blanco de crítica también en *Magia Café*, que –según la misma autora– es su obra más compleja (2006b: 32). Es aquí donde las voces marginadas resuenan con más fuerza, planteando un “desafío [...] al mundo materialista e inerte que nos ha tocado vivir” (Rodríguez Méndez 2006: 5). Estas voces pertenecen a indigentes, mendigos, alcohólicos, drogadictos y ex prisioneros que cada tarde se reúnen en una casa abandonada en el centro del parque, rehabilitada como café para los sin techo. La iniciadora de este proyecto es Magia, una mujer que desinteresadamente quiere “darles una taza de café en un lugar bonito” (Pedrero 2005: 54). Al mismo tiempo, este café ha de servirles como espacio para una suerte de sesiones terapéuticas basadas en el psicodrama: los participantes se suben al escenario provisional para contar sus historias en público y afrontar sus traumas. Esta parte de la obra está basada en la experiencia de la misma dramaturga en un taller de teatro que daba para la gente sin techo. Como confiesa, era “algo muy importante en [su] vida” y por eso decidió “darles voz” en *Magia Café* (Pedrero en Serrano 2006: 43).

La acción dramática de la obra comienza en el momento en que la existencia del lugar está puesta en peligro, porque las autoridades han amenazado a Magia con una orden de expulsión. El objetivo de esta medida es desprenderse de los marginados del centro de la ciudad, hacerlos invisibles encerrándolos en una especie de gueto en las afueras:

MAGIA. [...] no voy a consentir que nos echen de aquí. Éste es nuestro Café y está en un sitio guapo porque ya está bien de que nos intenten meter en cloacas. Este parque es tan nuestro como de todos los pijos del barrio. (Pedrero 2005: 33)

De este modo, Magia, portavoz de Paloma Pedrero, critica la tendencia “exclusionista” y “segregacionista” que se da en las ciudades posmodernas, divididas en “guetos

voluntarios”, elegidos por sus habitantes como los únicos espacios en los que entran, y “guetos involuntarios”, zonas en la que están confinados sus habitantes, excluidos de los demás (Bauman 2005: 142-143; 2006).

Para defender el centro, la protagonista decide oponerse al alcalde; durante una conversación con él llega a acusar a la sociedad de consumo que marginaliza a los pobres y indigentes sin ofrecerles ningún tipo de salida:

MAGIA. Escuche, yo estoy intentando dar a mi gente lo que la sociedad tendría que darles y no les da. Y no se lo da porque les importa un carajo que se mueran todos. Mejor, ¿no? Pues éstos, éstos que ha visto su espía aquí son ciudadanos de su ciudad, señor alcalde, ciudadanos a los que un día rompieron la cabeza, o el corazón. Y ahora, ahora no les pueden coger y tirar a la basura de su limpiísima y desalmada ciudad. (Pedrero 2005: 87)

Asimismo, Magia plantea una pregunta: ¿dónde está la frontera entre los marginados y el resto de la sociedad, entre la gente “normal” y la “gente de la calle”? Para ella, ésta se difumina, pues “cualquiera, el más convencional, el más triunfador, puede un día verse abandonado, sin familia, sin casa, sin fuerza” (2005: 54). De ahí que el compromiso social asumido por Magia dé sentido a su vida en el seno de la sociedad de consumo. Por otro lado, quiere de esta manera superar recuerdos de una infancia traumática, marcada por los abusos sexuales de parte de su padre. Como reconoce la misma protagonista, ella –al igual que sus protegidos– también tiene “un mal pasado”, pero afortunadamente ha conseguido encontrar “un camino, una misión en la vida” (2005: 55). Magia intenta, pues, “concebir horizontes diferenciales —restituir un poco de utopía, sobre todo ahí donde parece ya no haber[la]” (Malcuzyński 2006: 36).

La construcción de “horizontes diferenciales” es justo lo que se propone Paloma Pedrero: “Siempre soñé con transformar el mundo –confiesa–. Este canalla e injusto mundo que nos abraza” (Pedrero 1999b: 28). Como ha quedado de manifiesto, la dramaturga introduce voces marginadas, sobre todo femeninas, en el escenario. Así pues, en un acto de toma de posición responsable se ubica a sí misma en el umbral para potencializar el cambio social, o, usando sus propias palabras, para “contribuir a transformar” “una realidad dura” (2006c: 124). De acuerdo con el concepto del órgano literario, logra “re-territorializar” y “des-colonizar” el monológico mundo del teatro español. Con ello, parece realizar un proyecto político que se inscribe en la teoría sociocrítica feminista propagada por M.-Pierrette Malcuzyński. Pues como afirma la investigadora,

la práctica feminista comprendida en este sentido, entre todas las prácticas de desritualización y de desfeticización, abordada en su valor específico y no transferible de secularización del discurso normativo, constituye en la actualidad tal vez el más grande poder de emancipación diversificadora, en lo que concierne a las relaciones de fuerza entre la problemática canónica y la pragmática de los saberes en el seno de la producción y de la circulación socioculturales. (2006: 43)

BIBLIOGRAFÍA:

- ASZYK, Urszula (1995a) "En torno a la cuestión de presencia – ausencia y condición de las dramaturgas españolas en el teatro español contemporáneo". *Itinerarios* (Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia). 1: 7-38.
- (1995b) *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos Universidad de Varsovia.
- BAUMAN, Zygmunt (2001) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal.
- (2003) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2005) *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica.
- (2006) *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Barcelona, Arcadia.
- BOURDIEU, Pierre (1988) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- (1995) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- CROS, Edmond (2002) *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Montpellier, CERS.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (1993) *Breve Historia feminista de la literatura española*. Vol. 1. *Teoría feminista, discursos y diferencia*. Madrid, Anthropos.
- FAGUNDO, Ana María (1995) "La mujer en el teatro de Paloma Pedrero". En: *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid, Fundamentos: 155-165.
- FLOECK, Wilfred (1995) "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas". En: Alfonso del Toro y Wilfred Floeck (eds.) *Teatro Español Contemporáneo*. Kassel, Reichenberger: 47-76.
- GALÁN, Eduardo (1990) "Paloma Pedrero: una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias." *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 16: 11-13.
- HARRIS, Carolyn J. (1994) "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero". En: John P. Gabriele (ed.) *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana: 170-80.
- (1993) "Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 19(1): 29-35.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos (2006) "«Esta niña tan mona... pero tan perversa». Nuevo acercamiento a *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero". En: *Anales de literatura española contemporánea* (Society of Spanish and Spanish-American Studies). 31(1): 139-171.
- JITRIK, Noé (1998) "Canónica, Regulatoria y Transgresiva". En: Susana Cella (comp.) *Domínios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada: 19-41.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1991) "El *monitoring*; hacia una semiótica social comparada". En: M.-Pierrette Malcuzynski (ed.) *Sociocríticas. Prácticas textuales/ Cultura de fronteras*. Ámsterdam – Atlanta, GA, Rodopi: 153-174.
- (1993) 1993 Para un monitoreo feminista de la cultura. *Feminaria* (Buenos Aires). VI (10): 16-20.

- (1995) "Poder canónico/Secularización del discurso. Elementos para una teoría sociocrítica feminista". En: Christian de Poepe, Nadia Lie, Luz Rodríguez-Caranza, Rosa Sanz Hermida (eds.) *Literatura y poder: actas del coloquio*. Leuven, Leuven University Press
- (1996) "Ideología, poder y canon cultural. Hacia una perspectiva feminista de la historia literaria". *Acta Universitatis Wratislaviensis, Estudios Hispánicos* (Universidad de Wrocław). 5: 9-23.
- (2000) "Entonación, canon, ritmo: (socio)crítica de la razón antológica". *Itinerarios* (Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia). 3(1). 174-189.
- (2006) "Yo no es un O/otro". *Acta Poetica* (UNAM). 27(1): 21-43.
- O'CONNOR, Patricia (1988) *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid, Espiral/Fundamentos.
- (1991). "Post-modern Tendencies in the Theatre of Marisa Ares and Paloma Pedrero". *Letras Peninsulares* (Davidson College). 4(2-3): 307-18.
- PEDRERO, Paloma (1995) *La isla amarilla*. Ciudad Real, Ñaque Editora.
- (1997) *Locas de amar*. Madrid, Fundación Autor.
- (1999 a) *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Madrid, Cátedra.
- (1999 b) "Sobre mi teatro". En: Martha T. Halsey and Phyllis Zatlin (eds.) *Symposium Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Penn State, Estreno: 23-31.
- (2004) "Yo no quiero ir al cielo (juicio a una dramaturga)". En: Virtudes Serrano (ed.) *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid, Cátedra.
- (2005) "Magia Café". *Teatroautor* (SGAE). 152.
- (2006a) "Los ojos de la noche". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 32(1): 12-23.
- (2006 b) "Mis últimos paisajes". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 32(1): 32-34.
- (2006c) "Sobre mi poética". En: Ángeles Encinar, Eva Lofquist, Carmen Valcárcel (eds.) *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid
- RAGUÉ, María José (1993) "La mujer como autora en el teatro español contemporáneo". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 19(1): 13-16.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (2006) "Los hijos de Platón". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 32(1): 5.
- SERRANO, Virtudes (1999) "Introducción". En: Paloma Pedrero *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Madrid, Cátedra: 9-58.
- (2006) "Paloma Pedrero, veinte años en el teatro". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 32(1): 41-46.
- SULLÀ, Enric, ed. (1998) *El canon literario*. Madrid, Arco.
- THOMPSON, Michael (2005) "Un lugar atractivo e inquietante: encuentros en el parque en el teatro de Paloma Pedrero". En: José Romera Castillo (ed.) *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Madrid, Visor: 565-77.
- WEEGE, Cornelia (2000) "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero". En: Herbert Fritz, Klaus Pörtl (eds.) *Teatro contemporáneo español postfranquista: autores y tendencias*. Berlín, Tranvía: 106-115.
- ZATLIN, Phyllis (1990) "Paloma Pedrero and the search for identity". *Estreno* (Ohio Wesleyan University). 16(1): 6-10.