Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 18 (2008)

Artikel: El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)

Autor: Cordone, Gabriela

Kapitel: 4.: Paloma Pedrero : los cuerpos y las noches

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840904

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

4. PALOMA PEDRERO: LOS CUERPOS Y LAS NOCHES

Las cinco piezas en un acto que componen *Noches de amor efímero* (1987-1995) responden a un proceso de escritura y a argumentos independientes[371]. *Esta noche en el parque, La noche dividida* y *Solos esta noche* fueron escritas entre 1987 y 1989, mientras que *De la noche al alba* y *La noche que ilumina* se agregaron al ciclo de *Noches* en 1994 y 1995 respectivamente. Este grupo de obras representa, en mi opinión, una acabada muestra de la escritura dramática de Paloma Pedrero. Por ello, he elegido concentrarme en el análisis de un conjunto cerrado y coherente que abarca parte de la producción de los años ochenta y parte de los noventa. La unidad temática de las obras está dada por el marco temporal común —la noche— y la situación de partida —el enfrentamiento entre una mujer y un hombre— en torno al amor, conflicto en el que se destaca inmediatamente la primacía del protagonismo femenino. La *noche* constituye el marco ideal para la expresión de lo marginal y de lo oculto.

Detengámonos un momento en el aspecto temporal. La noche, que confunde los contornos y tiende a propiciar la irrealidad, incide directamente en el argumento con sus límites indefinidos. Las coordenadas espacio-temporales son percibidas por el lector/espectador como ajenas, diferentes, pero sin embargo reconocibles y perfectamente verosímiles. Pedrero presenta, en las cinco *Noches,* la *otra* realidad, la que queda fuera de control, un territorio regido por una ley distinta y, a menudo, cruel.

Como dijimos, la noche y el protagonismo femenino es el doble denominador común de las cinco piezas que componen *Noches de amor efímero*. Ambos términos han sido puestos en relación en el sistema de binomios excluyentes desarrollado por Hélène Cixous. En dicho esquema, La *noche* es un concepto negativo y asociado a la *mujer*, pero también a la luna, a la confusión, la oscuridad y al misterio. En su estudio *La risa de la medusa*, Cixous interpreta el dualismo masculino/femenino no como opuestos, sino como un

[371] Véase el estudio preliminar de estas obras realizado por Virtudes Serrano en Pedrero (1999a).

mecanismo que conduce a una lucha mortal en el proceso de significación. Así, *hombre/mujer* no son oposiciones binarias de igual a igual, sino que en su proceso de significación el uno debe destruir al otro. Para que el concepto de *día* llegue a significar —explica Cixous— debe reprimir su contrario, que es *noche.* De la misma manera, la autora francesa considera las palabras claves del sistema patriarcal, que opone *actividad / pasividad*; *sol / luna*; *cultura / naturaleza*; *padre / madre*; *cabeza / corazón*; *inteligible / sensible*; *logos/pathos* y pregunta ¿dónde está la Mujer? La mujer, para existir, debe corresponder a los conceptos considerados negativamente. Creo que estas observaciones son importantes para releer el teatro de Pedrero, ya que sus propuestas teatrales suponen, para la mujer, *otras opciones posibles* fuera de un sistema de representaciones que la oprime y la anula[372].

Pedrero se sirve, pues, de este *espacio oscuro* que encierra todo lo que *no es* con el propósito de dotarlo de un sentido pleno, dinámico y positivo, no tanto en la resolución del conflicto en particular sino en su planteamiento general. En *Noches de amor efímero* la autora reinterpreta lo nocturno y se apoya en su misterio para sacar a la luz un discurso femenino tantas veces silenciado.

Por ello, teniendo en cuenta estos elementos, la inserción del cuerpo femenino en la *noche* del espacio dramático reviste un especial interés. Contrariamente a algunas de las producciones de Carmen Resino, los personajes femeninos de Pedrero atienden menos a la lucha del poder social. El protagonismo femenino —a través de la palabra y del gesto— remite a la realización de la mujer en tanto que individuo y el cuerpo en este contexto de reconocimiento asume, en *Noches de amor efímero,* un aspecto primordial de la propuesta dramatúrgica.

4.1. *ESTA NOCHE EN EL PARQUE*. DEL CUERPO AMANTE AL CUERPO MUERTO

En *Esta noche en el parque,* el personaje femenino protagoniza la acción y su cuerpo es un elemento que adquiere un significado más

[372] Cixous (1995: 13-14).

amplio en relación con el argumento y el espacio, así como también con los objetos que intervienen en la escena. La imagen del cuerpo se identifica de forma completa con el contexto temporal de la escritura. Como en *El color de agosto*, Pedrero pone en situación un cuerpo que el espectador puede descifrar con facilidad. La recuperación de la identidad corporal, como vimos en la segunda parte de este trabajo, ocupa buena parte de las preocupaciones de los años ochenta. Dicha identidad pasa por la apropiación del cuerpo y por la práctica de una sexualidad que busca independizarse de las normas impuestas por la sociedad. En este sentido, la protagonista de *Esta noche en el parque*[373], Yolanda, polarizando la temática física en torno a lo sexual, anula la tradicional correspondencia que asocia lo femenino con lo pasivo. Contrariamente a lo que deja suponer, en un primer momento, el gesto y el lenguaje de la mujer, así como su cuerpo activo, no parece buscar solamente una respuesta *física* sino también *ética*, ya que se rebela ante el engaño afectivo.

Con respecto al argumento, el cuerpo femenino ocupa el lugar principal de la acción, aunque constituya una referencia temática indirecta: su cuerpo no quiere ser defraudado:

> YOLANDA.—No quiero tu cuerpo. Quiero mi orgasmo[374]. (154)

---

[373] Esta obra forma es la primera del tríptico *Noches de amor efímero (Esta moche en el parque, La noche dividida* y *Solos esta noche)* escrito entre 1987 y 1989. El argumento puede resumirse así: Yolanda ha citado a Fernando en el parque donde, noches atrás, hicieron el amor. Sin embargo, han pasado los días, el hombre no la ha llamado y parece rehuirla. Ante la desilusión de la relación, y armada de una navaja, Yolanda exige a Fernando que le dé el orgasmo que ella no tuvo. Fernando busca ganar tiempo, besa a Yolanda para quitarle la navaja. Ésta reacciona violentamente y le hiere. Se desencadena la lucha y Fernando mata a Yolanda, dejándola abandonada en el columpio de la plaza. Véase también el comentario de la obra en Hormigón (2000: 699).

[374] Las citas provienen de la siguiente edición: Paloma Pedrero, *Noches de amor efímero*, en *Juego de noches. Nueve obras en un acto,* ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999a.

> YOLANDA.—[A FERNANDO] ¡Me engañaste como a una imbécil! Me hiciste el verso y yo me llevé tu semen dentro contenta. Me llevé tu olor para esperarte. Y tú, como un cobarde, desapareciste. (155)

El diálogo entre la mujer y el hombre se articula en la diferencia de percepción de una misma situación compartida —un episodio erótico fugaz e intenso. Pedrero sitúa la incompatibilidad del conflicto en el cuerpo de la mujer, discordancia que se salda con su muerte. Como ilustran los ejemplos precedentes, observemos que no se trata de una *mujer* engañada, sino de un *cuerpo* engañado.

Un segundo aspecto de la relación entre cuerpo y fábula lo encontramos en el manejo de los movimientos y de los gestos, así como de las imágenes finales, de claro propósito estético. Así, el conjunto de desplazamientos realza el significado de la acción: la pelea cuerpo a cuerpo —que evoca trágicamente el cuerpo a cuerpo amoroso de la noche anterior— y el cuerpo sin vida de Yolanda, abandonado en un columpio, son dos situaciones que expresan la intención estética de la autora y que afirman, al mismo tiempo, la presencia del cuerpo en la obra. Transcribimos lo esencial de estas acotaciones:

> (YOLANDA *se le acerca. Le pone la navaja en la tripa y le besa* [...] YOLANDA *grita y pincha a la vez.* FERNANDO *grita y se revuelca.*) (156)

> (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* [...]) (157)

> ([FERNANDO] *Coge a* YOLANDA *en brazos. La sienta absurdamente en el columpio y la balancea. Coge la navaja, se la guarda y sale corriendo.* YOLANDA, *muerta, se balancea en el columpio con la chaqueta de él.)* (157)

Notemos igualmente el contraste de actitud de los cuerpos y el cambio que tiene lugar en ellos. En el inicio de la obra, Yolanda se

desplaza con vivacidad y domina la superficie del espacio escénico. Al mismo tiempo, Fernando, *de aspecto intachable*, es un personaje que transmite una cierta estabilidad, que se traduce por un discurso pausado y persuasivo. Al final de la obra, los papeles se invierten: el hombre huye corriendo de la escena, sin su chaqueta, y la mujer se inmoviliza para siempre.

Los cuerpos de *Esta noche en el parque* se mueven en un espacio donde el elemento *juego* tiene una dimensión ambigua. La acción transcurre en un parque de juegos infantiles, pero la oscuridad y el juego erótico que tuvo lugar una noche anterior confieren al sitio un aspecto sórdido. Los dos cuerpos visibles ocupan el espacio de manera diferente. Yolanda tiene, en efecto, una mayor visibilidad gracias al manejo de un discurso agresivo y la dinámica física que lo apoya. Fernando, en cambio, muestra una actitud reticente con respecto a un lugar que parece no pertenecerle más:

> YOLANDA.—Ah. ¿Esta noche no me la vas a dedicar?
> FERNANDO.—No puedo. He venido hasta aquí dada tu insistencia. Aunque hubiera preferido quedar en una cafetería.
> YOLANDA.—¡Qué poco romántico! Éste es el escenario de nuestro amor. ¿O es que ya no me quieres? (152)
>
> FERNANDO.—¡Vámonos de aquí, se está haciendo de noche!
> YOLANDA.—El otro día también era de noche y no te fuiste. (152)

El cuerpo de Yolanda está *dolorosamente* integrado en este espacio inhóspito: en él se encuentran sus esperanzas, pero también su fin. Un banco de plaza, un laberinto con tubos, un columpio y un tobogán descoloridos son los elementos que encuadran la acción. Incorporada a su cuerpo, la navaja que empuña durante toda la obra tiende a subvertir los papeles de poder y sumisión. El dominio de la escena se debe, en parte, a la posesión de un objeto amenazante como la navaja. El atraco simulado por Yolanda con el arma, al principio de la obra, es un gesto que remeda el *robo* al que luego la mujer hará alusión ("El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado", 154). El desenlace, sin embargo, invierte los papeles. El abandono emocional del que es víctima Yolanda se amplifica, al

término de la obra, en abandono físico, cuando su cuerpo muerto queda solo en la escena.

Lo más significativo de la relación de los cuerpos con el espacio radica, en mi opinión, en los movimientos de los personajes. Se trata sin duda de cuerpos dinámicos pero con diferentes grados de movimiento. Yolanda es el personaje que se mueve en escena con más autonomía y desenvoltura, apropiándose rápidamente del entorno:

> YOLANDA *entra* [al parque] *y busca a alguien con la mirada: silba, mira el reloj. Después de unos momentos se introduce en el laberinto y juguetea con las barras.* [...] *De pronto, corre y se esconde debajo del aparato.* (151)

Como en todas sus obras, Paloma Pedrero describe claramente la representación de sus acciones. Observemos que los movimientos se concentran en la línea vertical:

> FERNANDO *se levanta sobresaltado.* (151)
>
> ([FERNANDO] *Se levanta.* YOLANDA *le agarra y le sienta.*) (153)
>
> YOLANDA.—¡Siéntate en el columpio! [...] (154)

El poder de Yolanda en escena se manifiesta, pues, a través de gestos determinantes. Recordemos la escena final, a la que aludimos más arriba: la caída de los cuerpos es el corolario de la tragedia que se vino tejiendo desde el inicio de la obra. En efecto, la ausencia de desplazamientos horizontales, creadores de vínculos, fija la escena en una sucesión de movimientos verticales, creadores de tensión, que desembocarán en el dramático gesto final.

El cuerpo de los personajes de *Esta noche en el parque* aparece bien definido, aunque con cierta libertad de encarnación. La dramaturga especifica los atributos corporales de los dos protagonistas, haciendo hincapié en la apariencia. El vestuario, unido a la descripción de los movimientos en la escena, define un aspecto de la personalidad de los protagonistas:

> [YOLANDA] *Es una chica de veintimuchos años, robusta y flexible. Viste vaqueros ajustados y botas de cuero negras.* [...] *Entra un hombre algo mayor que ella y de aspecto intachable.* (151)

Las caracterizaciones directas son conformes a la estética realista de Pedrero. Como hemos observado, no abundan los detalles físicos, sino que a través del vestuario el personaje se asocia a una cierta capa social: el aspecto intachable de él da a entender que está integrado socialmente, mientras que el de ella, unido a una actitud agresiva y gastando navaja, corresponde a la de una capa marginal. Estamos ante cuerpos medianamente complejos, con ciertos atributos explícitos y algunas caracterizaciones indirectas que tienen más que ver con un estado interior que con un rasgo físico:

> FERNANDO.—Tienes unos ojos preciosos. ¿Qué son, marrones o verdes?
> YOLANDA.—De noche, negros.
> FERNANDO.—La otra noche eran menos agresivos. (153)

Acorde con el argumento y el espacio, la retórica corporal emplea términos denotativos. El lenguaje, tan crudo como los gestos, persigue un propósito bien determinado: impactar al espectador. Los términos relativos al cuerpo y a la relación que mantuvieron los personajes, más allá de su vulgaridad, transmiten un malestar profundo en la manera de comunicarse y de entender la realidad:

> YOLANDA.—¿Qué pasa? ¿No te gustó el polvo que nos echamos? [...] Sí, aquí detrás del tobogán, como los perros. *(Se ríe.)* Se nos llenó la ropa de barro. Y a mí el culito... Culito chocolate cortado con leche. (152)

> YOLANDA.—¿Qué pasa? ¿Es que tú follas gratis?
> FERNANDO.—*(Sorprendido.)* Doy sexo a cambio de sexo. (152)

> (YOLANDA *le ata. Después comienza a meterle la mano por el pantalón.*)
> FERNANDO.—Entonces, ¿cómo te voy a tocar?

> YOLANDA.—¡No necesito tus sucias manos! Esto no funciona. *(Se ríe.)* Joder, con el guaperas. El otro día la tenías a punto desde que me viste.
> FERNANDO.—El otro día no tenía una navaja en el estómago. (155)

Una vez más, Pedrero rompe con los moldes del conformismo mediante argumentos que plantean situaciones extremas. El personaje femenino, a través de las diversas implicaciones de su *cuerpo dramático*, articula el desarrollo y la tensión de la obra. En efecto, el cuerpo de Yolanda, su comportamiento y su relación con el espacio, encarna la agresividad y la determinación ante una injusticia, pero también el aislamiento y el miedo. La noche, otrora promesa de amor para Yolanda, muda de naturaleza, así como cambió la situación del reencuentro de los personajes. Los dos cuerpos están, pues, perfectamente acordados al argumento y al espacio. El de Fernando, *espacialmente* de menor importancia, huye de ese espacio nocturno que no le pertenece, acción que puede considerarse como una metáfora moral de su responsabilidad; el de Yolanda reúne a la vez la sordidez de la frustración y el abandono —el espacio lúgubre y deshabitado del encuentro— pero también una especie de inocencia y el candor de haber creído en un futuro diferente. La plaza de juegos infantiles adquiere así todo su significado espacial y *físico*.

4.2. *LA NOCHE DIVIDIDA*. EL CUERPO EN UN ESPACIO AFECTIVO

La noche dividida[375] difiere radicalmente de la *noche* precedente, pero aunque los personajes, la situación y la resolución del conflicto

[375] Recordamos aquí las principales líneas del argumento: Sabina es actriz y ensaya su papel mientras espera una llamada que no termina de producirse. Llega Adolfo, un vendedor de biblias, que no ha podido vender un libro en el día y si no lo logra arriesga su puesto. Entre ambos se entabla una conversación difícil, ya que Sabina ha bebido para tomar fuerzas y anunciar a su novio Jean-Luc que quiere romper la relación. Pero como él no la llama, Sabina duda en su entereza para comunicar esta decisión. Entre Sabina y Adolfo se teje una relación de solidaridad

disten de la obra anterior, la pieza no está exenta de cierta amargura. La *división* de la noche, señala Virtudes Serrano, hace referencia al estado de la protagonista, Sabina, entre la esperanza y la desesperación, pero también al de Adolfo, "entre la mediocridad y la ilusión"[376]. Quisisera insistir en los diferentes desdoblamientos que estructuran la obra, ya que el cuerpo dramático expresa, en parte, estas dicotomías.

La obra se inicia con un efecto de duplicación potenciado por el recurso del *teatro en el teatro*: frente al espejo —ante su propia imagen— Sabina interpreta un papel femenino de mucho temperamento que interrumpe con sus propios comentarios, generando así otras duplicidades. Además, el papel que interpreta es el de una mujer determinada y resuelta, que se halla en las antípodas de su propia situación. En su actuación, Sabina dice:

> SABINA.—¡No, no me digas nada! ¡No quiero escucharte! Haz tu maleta y lárgate ahora mismo de mi casa. Te he dicho que no quiero explicaciones [...] Pensé que tú serías el último hombre de mi vida. [...] Había soñado ir a tu entierro de viejecita y llorarte... *(Escupe)* Esto es lo que te mereces... (161-162)

De este lado del espejo —de la realidad— la joven no puede decir las palabras de ruptura a su novio, ya que

> SABINA.— Seguro que al oír su voz no podré hablar y me quedaré como el enano pequeño de Blancanieves. Muda. (166)

De la misma manera, Adolfo, el vendedor ambulante de biblias, esconde otra faceta personal, en contradicción con su apariencia mansa y tranquila, que incide sin duda en el desarrollo del argumento. ¿De qué manera estos elementos dobles que atraviesan la

---

que termina en un final impregnado de erotismo. Jean-Luc llega a la casa y los sorprende abrazados y dormidos en la hamaca. El francés comprende la situación y se va de la casa. Véase igualmente el comentario en Hormigón (2000: 701).

[376] Pedrero (1999a: 43).

obra están presentes en el cuerpo de los protagonistas? Una vez más, debemos constatar que el personaje femenino tiene más cabida en el espacio escénico y dispone, con sus gestos y su discurso, de una capacidad de movimiento más amplia. Observemos que el tema gira alrededor de la incomunicación, paradójicamente expresada al principio en una verborrea sin ton ni son y un *diálogo de sordos*. Indirectamente, el cuerpo está implicado en esta modalidad de comunicación, ya que asume luego, con sus gestos *animales*, el contacto que las palabras no lograron establecer:

> SABINA.—Ahora soy tu gata. (ADOLFO *comienza a dar vueltas alrededor de ella. Se van animando y bailan desenfrenadamente. Es un baile de guerra lleno de erotismo*. (171)

Los cuerpos intervienen, pues, en el desarrollo de la obra poniendo de manifiesto el desfase entre la situación *real* y la situación *paralela*, provocada por la ingestión desmedida de alcohol. El grado de semi-inconsciencia en el que están sumidos los personajes permite dar rienda suelta a la expresión corporal y la liberación de fantasmas[377]. Los bailes y movimientos como los descritos más arriba, de cierto peso estético en la representación, prolongan el significado de la comunicación por otra vía que la palabra. Así, la presencia *física* de Adolfo se opone a la ausencia de la *palabra* de Jean-Luc y, de alguna manera, la primera desplaza la segunda.

La calidad de la visibilidad de los cuerpos, decíamos más arriba, otorga el protagonismo a la figura femenina. En efecto, Sabina maneja el espacio —como una actriz que maneja el escenario— y se encuentra en su propio territorio. Sin embargo, ese lugar también está dividido, ya que se trata de un espacio abierto que da al cielo estrellado, es decir, un ámbito que no controla ni le pertenece:

---

[377] En Paloma Pedrero, otros episodios de ingestión de alcohol o de drogas, liberadores de los gestos y de la palabra, los encontramos en *El color de agosto*, en el personaje de Laura, o en *La noche que ilumina,* en Fran y Rosi.

> SABINA.—[...] Esta casa desde ahora es también tu casa. *(Entra con Adolfo.)* Esta terraza, tu terraza. Y este trozo de cielo, tu cielo también, ¿vale? [...] (162)

Los gestos desenvueltos y los desplazamientos abruptos le brindan una cabida *espacial* más importante que la de Adolfo, definido por la autora como "un muchacho de aspecto torpe y simpático" (162). En la oposición del uso del espacio interviene un tercer elemento: el cuerpo latente de Jean-Luc. En efecto, este personaje controla, mediante las inquietudes de Sabina, el espacio interno de la protagonista y el externo de la escena. Su aparición final constituye una resolución inesperada y de gran efecto dramático[378]. La presencia *física* de este personaje se produce a destiempo y en total disonancia con los otros dos personajes, inertes y pasivos. Por otro lado, el cielo estrellado puede encontrar aquí su razón de ser, puesto que la visita sorpresiva de Jean-Luc, una jugarreta del destino, interviene en el marco de un espacio abierto a las estrellas, como signos de un futuro que no conocemos.

En *La noche dividida,* los cuerpos se integran en el espacio escénico de diferentes maneras. La identificación de Sabina con su espacio es completa, mientras que la de Adolfo se va asentando progresivamente, dando paso, a imagen del espacio, a una personalidad más espontánea y abierta. De los dos personajes, Adolfo presenta un recorrido más interesante que el de Sabina, ya que su actitud evasiva y distante evoluciona hacia la complicidad y el juego físico y se sublima con el incendio de las biblias y el salto por encima de las llamas:

> ADOLFO.—¡Es la noche de San Juan! *(Toma carrerilla y salta por encima de las llamas.)* En mi pueblo siempre me daban el premio. *(Vuelve a saltar.)* Casi me quemaba los talones pero seguía saltando. Eran fogatas más grandes que esta terraza. ¡Cien veces más! ¡Mil veces más! *(Vuelve a saltar.)* Miau... miau... ¿Dónde se ha metido mi gata en celo? (173)

---

[378] La presencia determinante de Jean-Luc a través de Sabina es comparable a la de Juan a través de Laura en *El color de agosto*.

Los desplazamientos están íntimamente ligados al desarrollo de la escena: a medida que se apropia del espacio, Adolfo adquiere un carácter más firme. El cuerpo estático del inicio de la obra da paso a un físico más en armonía con el medio y con *la noche*. La obra termina con la nivelación jerárquica de los cuerpos, mediante la última imagen de los dos personajes dormidos compartiendo la hamaca.

En cuanto al personaje femenino, la inseguridad de Sabina se expresa en sus desplazamientos titubeantes desde el comienzo de la obra. En contraste, la actitud de Adolfo es prolija y concienzuda, oposiciones que se repiten mientras dura la falta de atención en la comunicación, cuando cada personaje busca expresar sus inquietudes sin reparar en el otro:

> [...] SABINA *cuelga y sale a abrir tambaleándose.* (162)

> ADOLFO.—No, de verdad. No bebo... en horas de trabajo [...]
> (SABINA *sin hacerle caso va a buscar la copa. Mientras* ADOLFO *va sacando diferentes tipos de biblias y las coloca encima de la mesa.* SABINA *vuelve con la copa. Se la llena y mancha un libro que* ADOLFO *retira y limpia rápidamente.*) (164)

> ADOLFO.—¿Cómo se llama? [...]
> SABINA.— Sabina García.
> ADOLFO.—(*Se levanta y le tiende la mano.*) Adolfo Guzmán. Encantado.
> SABINA.— (*Sin verle, sirviéndose una copa.)* No me gusta Sabina, no me pega. Le pegaría a una mujer muy alta y con el pelo casi blanco y las cejas blancas y los ojos azules, casi blancos. Por eso he cambiado de nombre. Mi nombre artístico es Luna Aláez [...] (166)

La incomunicación del principio se interrumpe en la mitad de la obra. Hasta aquí, Sabina dominaba la escena con sus desplazamientos decididos aunque tambaleantes. La obra da un vuelco cuando Adolfo pretende abandonar el espacio. En este

momento, Sabina toma conciencia de la existencia de su interlocutor, confirmada con la proximidad y el contacto físico:

> ADOLFO.—[...] Bueno, lo siento mucho pero...
> (Se dirige a la salida. En la puerta SABINA le agarra.)
> SABINA.—No te vayas. Si te quedas te la compro. (168)

> SABINA.—[...] Tienes una pestaña en la nariz. [...] *(Se acerca y le sopla la nariz.)* (169)

A partir de esta secuencia se establece un verdadero intercambio entre los personajes. Las idas y venidas de Sabina hacia el teléfono que no suena nunca, cesan a partir de este momento:

> (*De pronto* [SABINA] *corre hacia el teléfono, pero no lo descuelga. Piensa. Después mira a* ADOLFO *de una forma fija y extraña.*) (171)

En diálogos y acotaciones, Paloma Pedrero recurre, como en la mayoría de sus obras, a la descripción física directa. Observemos que la del personaje femenino atañe aquí a la forma de su cuerpo, mientras que en Adolfo se detiene en el aspecto del vestuario, revelador de su personalidad:

> *Su cuerpo es esbelto y proporcionado. Su piel, como una manzana verde y apretadita.* (161)

> (*Es un muchacho de aspecto torpe y simpático. Pelo grasiento peinado hacia atrás. Lleva una corbata pasada de moda y una raída chaquetilla de verano. Usa gafas.)* (162)

Estas caracterizaciones se complementan con las indirectas que hacen referencia, en la protagonista, a su juventud y su belleza, pero que en la situación *paralela* en la que están pronunciadas, responden más a la expresión de un estado anímico exaltado que a una realidad objetiva:

> SABINA.—¿Por qué me llamas de usted? No soy tan vieja... ¿Qué edad me echas? [...] ¿Veintiuno? Eso es, tengo veintiuno. [...] (163)

> ADOLFO.—Me has emborrachado... Empiezo a alucinar. Déjame mirarte. *(La mira.)* Bella, bella, bella... (172)

Notemos igualmente uno de los atributos más importantes: el nombre de la protagonista, marcador del contraste —otra *división*— entre Sabina y su oficio. El nombre artístico de Sabina, Luna Aláez, tiene una evidente referencia nocturna. En la obra, alternan las dos actitudes de Sabina, entre la sumisión y la rebeldía, la fidelidad de la espera y la infidelidad de haber elegido ella misma otra historia:

> SABINA.—Soy yo quien le va a abandonar. Tiene que dejarme hacerlo. ¿Sabes una cosa? Con 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... (170)

Dos nombres, dos posibilidades, el personaje femenino —*dividido*— de *La noche dividida* maneja también dos discursos: por un lado, un discurso *nocturno,* el enturbiado por el alcohol, de evidente resonancia metateatral:

> SABINA.—[...] Lo tengo todo ensayado, sé hasta la última palabra que le voy a decir. Y le voy a pedir que me devuelva las llaves. Eso es simbólico, ¿no? (169)

y por otro lado, el discurso *diurno* de la sumisión afectiva que perturba su cuerpo y sus sentidos:

> SABINA.—[...] Cuando hablo con él me tiemblan las manos. Cuando voy por la calle me lo encuentro en las esquinas. Le confundo con los árboles. Cuando pongo música escucho su voz. (169)

Como pudimos observar en los ejemplos anteriores, la retórica corporal se concentra, en esta obra, en el campo de la sensualidad. Los planos de la animalidad, junto con el celeste, encuadran dos cuerpos *fuera de sí mismos*. Así, los gestos están en concordancia con los términos empleados en el baile de seducción felina que suponen un contenido erótico:

> SABINA.—¡Perdamos la conciencia! Miau..., miau..., miau...
> ADOLFO.—Miau..., miau..., miau... *(Se ríen.)*
> SABINA —*(A gatas.)* Agárrame. Cógeme...
> ADOLFO.—*(La persigue a gatas por el suelo.)* No corras... Te huelo. Te deseo...
> SABINA.—*(Escapándose.)* Ven, gatito... Vamos... *(Ronronea.)* (171)

La noche y el alcohol son instancias que los alejan de la realidad circundante y dan libre curso a la expresión espontánea, tanto física como verbal. El lenguaje desenfadado de Sabina, que inicia la obra con un vaso de vino en la mano y tambaleándose, sitúa el diálogo, de manera verosímil, en un plano paralelo y crea un espacio favorable para la manifestación de la fantasía o, mejor dicho, de las frustraciones de cada protagonista. Las referencias espacio-temporales se construirán a partir de esta realidad *divergente*:

> SABINA.—¿Cómo te llamas?
> ADOLFO.—Benito Pérez Galdós.
> SABINA.—Benito, cuéntame algo. [...] ¿Dónde estamos?
> ADOLFO.—Aquí, en la terraza. Se ven muchas cosas desde aquí. Hay un montón de estrellas; la Osa Mayor, las Siete Hermanas... ¡La Luna! (173)

En este contexto, la aparición de Jean-Luc puede ser interpretada, no solamente como un mero desajuste temporal, sino como una consecuencia lógica, quizás onírica, de la decisión de Sabina y de su liberación emocional que le permitirá actuar y ser agente de su destino.

En definitiva, la representación del cuerpo dramático en *La noche dividida* reposa en los dos niveles propuestos desde el inicio de la obra. Una realidad concreta y poco satisfactoria, encarnada por

Adolfo, y la búsqueda de una escapatoria, representada por Sabina. Sus cuerpos, articulados de manera diferente, practican un recorrido liberador y totalmente opuesto a la actitud inicial. En efecto, la posición de pie de Sabina frente al espejo y la borrosa presencia de Adolfo contrastan con la imagen final de los dos personajes acostados en la hamaca. Los movimientos van, poco a poco, encaminándose hacia este desenlace, favorecido por un espacio abierto en el que las referencias *felinas* y *nocturnas* forman parte del lenguaje corporal. Los gestos y la *animalidad* de la escena de la seducción no se identifican con la seducción de los humanos, sino que tratan de reproducir en las relaciones la autenticidad de los animales.

Paloma Pedrero imprime en el texto los elementos necesarios para crear un cuerpo articulado con el espacio, el argumento y la palabra, superando al mismo tiempo un encasillamiento formal gracias a recursos expresivos particulares —verbales y no verbales— en cada una de sus obras. En *La noche que ilumina*, los cuerpos desinhibidos por el alcohol, construyen un espacio que, superando lo físico, se convierte en un ámbito afectivo y liberador.

4.3. *SOLOS ESTA NOCHE*. CUERPO Y BARRERA SOCIAL

El papel desempeñado por el cuerpo en el texto de esta tercera obra de *Noches de amor efímero* difiere, como veremos, de las precedentes obras de la autora. La situación presentada —una mujer y un hombre encerrados en una estación de metro— ofrece a la dramaturga el espacio ideal para desarrollar un argumento simple en su hechura pero profundo en su significado, en el que el cuerpo cumple el papel de puente entre dos mentalidades supuestamente opuestas.

En cuanto al cuerpo en el contexto, como todas las obras de Pedrero que analizamos aquí, existe una correspondencia completa entre la imagen de los años ochenta y la que se desprende de la obra. Los cuerpos son perfectamente identificables y la situación en la que se encuentran reconocible por el espectador. La apariencia física es una de las claves de esta obra y, como tal, el cuerpo constituye una referencia temática mayor. En consecuencia, el tratamiento del

cuerpo en *Solos esta noche*[379] debería ser revelador del significado de la pieza.

La *noche* de esta obra, difícilmente perceptible en una estación de metro que sirve de marco de los dos protagonistas, está indicada por la soledad del andén a una hora tardía, y apoyada por el escenario verbal del discurso de los protagonistas:

> CARMEN.—Es muy tarde. No estoy acostumbrada a estar sola a estas horas. (...) Me dijeron que tenía que pasar el último metro... [...]
> JOSE.—El último suele tardar. *(Mira el reloj.)* Aunque ya tenía que haber llegado. (177-178)

Solos esta noche transcurre en "un espacio reducido y en un tiempo condensado y un diálogo ágil"[380]. La presencia amenazante de la noche se hace concreta con el corte de luz de la estación: su carga de angustias y temores hacen paradójicamente posible otra actitud de Carmen que puede mostrarse diferente, al resguardo de la *luz social*. La oscuridad favorece el acercamiento de dos seres socialmente distantes. Como podría sugerirlo *Una noche en el parque* o incluso *La noche dividida*, la escritura dramática de Pedrero tiende a quebrar la homogeneidad de clase social[381]. La autora parece querer ir más

---

[379] La línea argumental es la siguiente: Carmen, una funcionaria estatal, pretende coger el último metro para volver a su casa. A la estación de metro desierta llega Jose, un joven obrero en el paro. Molesta por su presencia, Carmen quiere salir para tomar un taxi, pero descubre que la estación está cerrada y que ellos han quedado dentro por error. Poco a poco, surge una corriente de simpatía entre los dos protagonistas que sugiere un encuentro erótico tras el desenlace. Consúltese el comentario de esta pieza en Hormigón (2000: 700).

[380] Virtudes Serrano señala además que Pedrero suele invertir la situación inicial de la tensión dramática, pero que aquí la inversión no desemboca en la amargura sino en el humor y es "un guiño a las férreas leyes que dominan la actuación de los seres socialmente establecidos" (Pedrero, 1999: 46).

[381] Según Ana María Spitzmesser (2000: 249-259), uno de los más obvios paradigmas ideológicos y textuales hallados en un conjunto de narradoras españolas actuales lo constituye el medio social en el que se

allá de las limitaciones burguesas. En concreto, la tensión dramática que propone contiene los componentes del ambiente de los suburbios —soledad, oscuridad, inseguridad— y un lenguaje apropiado para cada personaje. No se trata, sin embargo, de retratar una clase social sino que la escritura desborda en una reflexión sobre los factores que la determinan. Así, la *diferencia social* se plantea a partir no ya del dinero y de las apariencias, sino de la piel:

> JOSE.—Una cosa que siempre he pensado, lo guapa que es la gente de pelas. Y no es la ropa cara, ni el pelo tan brillante, ni las alhajas... No, es la piel. Es la puta piel que se hace distinta. Oye, por cierto, tú tienes una piel tela de fina. ¿Qué haces tú en una alcantarilla a estas horas? (180)

El color de la piel desaparece, sin embargo, en la oscuridad en la que quedan voluntariamente sumidos, hacia el final de la obra, Carmen y Jose. La noche y la oscuridad, favorece el cambio de situación de partida y a Carmen le brindará la oportunidad de franquear los límites sociales.

Nótese la importancia del espacio en donde se desarrolla la escena: la estación de metro es un ámbito urbano plural que hace posible el encuentro de personajes socialmente distantes. Recordemos también que en *Esta noche en el parque* la plaza de juegos infantiles es el punto de contacto de dos personajes socialmente alejados. La apariencia de Fernando ("de aspecto irreprochable") sugiere que pertenece a otra esfera social que Yolanda. En *Solos esta noche,* el aislamiento será un factor que hará posible la proximidad de dos personajes que, a la luz del día, no hubieran tenido ningún contacto.

Los cuerpos de los personajes están perfectamente equilibrados en cuanto a su visibilidad. El espacio que Carmen ocupa mediante sus desplazamientos insistentes, Jose lo domina estáticamente, acompañado de un discurso sereno. Sin embargo, en la situación inicial de la obra, la apariencia del hombre, aumentada por la

---

mueven los personajes. El feminismo español, señala, "de la clase media viene y a la clase media va: no se nutre de las filas del proletariado".

representación de un espacio sórdido —subterráneo y oscuro— representa un cuerpo masculino amenazante:

> [...] *Al poco, aparece Jose. Es un joven moreno de piel y musculoso. Carmen, al verlo, disimula un sobresalto.* [...] (177)

La integración de los cuerpos, en tal espacio, es desigual. Mientras que Jose se integra naturalmente, Carmen se resiste. El contacto entre ambos se juega en la modificación de esta actitud y, en términos de distancia, en la proximidad de los cuerpos:

> CARMEN, *con cierta inquietud, se sienta en un banco y espera.* [...] *El joven se sienta en otro banco y enciende un cigarro.* [...] *Después de un momento, el joven empieza a acercarse a la mujer.* CARMEN, *asustada, se agarra el bolso y se dirige hacia la salida.* (177)

El movimiento y los gestos son, pues, de sumo interés. A través del texto, Pedrero imprime un dinamismo esencial en el desarrollo del argumento. Los cuerpos son fundamentalmente dinámicos y en sintonía el uno con el otro. En efecto, el análisis del movimiento revela una comunicación o entendimiento físico, más allá de las diferencias de apariencia —Carmen es elegante, con pelo de peluquería; Jose un simple obrero en el paro. El espacio propuesto contiene de manera armoniosa los dos tipos de desplazamientos escénicos: verticales —del fondo hacia el proscenio, es decir, del banco hacia las vías del metro— y horizontales —a lo largo de la escena, o sea, a lo largo del andén:

> (CARMEN *pasea nerviosa por el andén.*)
> [...] (CARMEN *sigue paseando sin hacerle caso.*)
> [...] (*Sigue paseando cada vez más nerviosa.*) (178)

La nueva entrada de Carmen desde el fondo hacia el frente de la escena —movimiento vertical— marca un momento importante en la relación de los personajes que posibilita la primera aproximación física:

> CARMEN.—¡No viene el metro! ¿No lo ves? ¡No queda ningún metro!
> JOSE.—Está bien, voy a ver qué pasa.
> CARMEN.—Voy contigo.
> JOSE.—(*Le agarra la mano con naturalidad.*) Vamos.
> CARMEN.—(*Soltándose con miedo y asco.*) Yo me quedo. (182)

Luego se suceden otros acercamientos más francos, provocados por Carmen, hasta el abrazo final:

> CARMEN.—No puedo saltar. Está muy alto.
> JOSE.—Salto yo y te cojo.
> CARMEN.—Peso mucho.
> JOSE.—(*En un alarde de fuerza la levanta en brazos.)* Podría saltar hasta contigo encima. (183)
>
> CARMEN.—Dame la mano, por favor. Tengo miedo. Quédate aquí conmigo. [...] No me sueltes, por favor. (185)
>
> CARMEN.—Estás tan cerca... (JOSE *hace un ademán de retirarse.)* No, ni se te ocurra alejarte. (186)

Observemos también el lugar que, en el contexto físico, ocupa la piel. La sensibilidad de Jose está indicada físicamente por el tatuaje de la mariposa en su pecho. Al mismo tiempo, este dibujo corrió el peligro de ser borrado por un accidente de trabajo que le dejó una cicatriz. La piel y el cuerpo pueden revestir un aspecto estético, pero la conciencia de la diferencia social es más poderosa. La cicatriz *es* diferencia:

> JOSE.—Que te voy a enseñar la cicatriz. Mira, una viga que se desprendió y me cayó encima. Casi me destroza el tatuaje. [...] Con el "toras" que yo tenía de película, ahora "marcao". Ya ves, ni guapos nos dejan ser a los cabrones. (180)

No existe, pues, una retórica corporal denotativa como la encontramos en *Esta noche en el parque*, sino que los términos corporales están puestos al servicio del tema de las apariencias

sociales. La piel es, desde luego, el signo más visible de las diferencias. A pesar de ello, los gestos del cuerpo se encargan de tejer los lazos necesarios que van más allá de los límites impuestos por cada estamento social a los individuos de su grupo. Los cuerpos *incómodos* del principio de la obra se convierten poco a poco en cuerpos interdependientes y solidarios. El lugar aislado, alejado de la mirada de la sociedad, protegido por la oscuridad que hace desaparecer las apariencias, propicia la creación de un espacio íntimo donde, a partir del cuerpo, poder descubrirse y descubrir al otro.

4.4. *DE LA NOCHE AL ALBA*. EL CUERPO DAÑADO

Pedrero explica, en el prólogo de la obra, que *De la noche al alba* (1994) es un intento de remediar *Esta noche en el parque*, pieza de difícil aceptación, sobre todo por parte de los sectores masculinos[382]. A mi entender, *De la noche al alba* pretende acercarse a la clave de humor que anima *La noche dividida* y *Solos esta noche*, pero el final es ambiguo y el alcance más importante que las dos obras precedentes: la violencia de la prostitución es el telón de fondo de una acción cuyo desenlace, no obstante, "tiene un final mezclado, abierto a la posible transformación, a la esperanza"[383].

En *De la noche al alba* la implicación del cuerpo es importante[384]. A pesar de los toques humorísticos que supo imprimir

---

[382] Véase la nota preliminar de la autora "A propósito de *De la noche al alba*", en Pedrero (1999: 191).

[383] *Ibídem*.

[384] La acción de esta obra se desarrolla en una calle de una ciudad. Vanesa sale del club donde trabaja y busca un taxi para volver a su casa. A la salida, la está esperando Mauro, guarda jurado de un banco, que le ofrece llevarla. Vanesa rechaza pero él insiste para que lo escuche al menos durante diez minutos. Mauro le confiesa que está enamorado de ella, porque le recuerda a su madre. Vanesa se muestra irónica, pero a pesar de todo le habla de su verdadero nombre —María López, como la madre de Mauro— y que vive con un hombre —Ramón. Cuando al fin se marcha, la mujer es atacada por un yonki. Mauro la defiende y evita el atraco. Vanesa se enternece, le cura la herida a Mauro y éste trata de persuadirla que el hombre con el que vive no la quiere de verdad. En ese

la autora, no se disimulan los aspectos patéticos de una fábula que recrea y trasciende una situación que el público reconoce con facilidad. La explotación del cuerpo de la mujer y la violencia implícita está presente a lo largo del argumento. Desde el inicio, la necesidad de cambio se expresa, a mi modo de ver, por una marca física: Vanesa, cansada de calzar zapatos de tacón, cojea. Este atributo explícito tiene una repercusión implícita en la fábula. El cuerpo de Vanesa es vulnerable —"Estoy cansada. Estoy agotada, ¿no lo ves?" (195)— y se manifiesta corporalmente por donde el cuerpo se sostiene, es decir, los pies. Para apoyar nuestra hipótesis, señalemos algunos ejemplos donde esta referencia física está presente a lo largo del argumento:

> VANESA.—Lárgate y déjame en paz. ¿Vale? *(Camina cojeando.)*
> MAURO.—¿Por qué no te quitas esos zapatos de tacón? Ya no los necesitas.
> [...]
> MAURO.—(*Vanesa se quita el zapato y se masajea el pie. Mauro le coge el zapato.*) ¿Qué número gastas?
> VANESA.—*(Quitándole el zapato)* Trae aquí, ¿a ti qué te importa...? (193)

> VANESA.—(*Camina y se sienta en un banco. Dice con resignación:)* Diez minutos. *(Se quita los zapatos y enciende un cigarro.*)
> MAURO.—(*Se acerca y se sienta a su lado. Coge un zapato de ella y lo estruja, lo huele.*) Están duros. (195)

> VANESA.—(*Se levanta con los zapatos en la mano.* MAURO *camina hacia el otro lado, triste, cabizbajo.* VANESA *se vuelve y lo llama*:) ¡Mauro! (MAURO *se vuelve y la mira.*) Tengo hombre. Vivo con un hombre peligroso y... Me llamo María, María López. (198)

---

momento llega Ramón y la chica tiene que irse con él. El último gesto revela una cierta nostalgia por deber separarse de Mauro. Consúltese asimismo el comentario de la obra en Hormigón (2000: 704).

> (VANESA *vuelve a mirar hacia el banco y después, cojeando, corre detrás de* RAMÓN.) (210)

La solicitud de Mauro aparece, en un primer momento, en la preocupación por el estado físico de Vanesa, empezando por los pies (193, 195), la tensión arterial (196) y protegiéndola de la agresión del yonki (205-206). El contacto físico forzado por Mauro no genera un rechazo sino la aceptación que, sin insistir en lo corporal, se expresa metafóricamente por la irrupción de la luz del día:

> MAURO.—(*La coge con violencia y la besa en la boca.* VANESA *intenta defenderse hasta que se entrega.* MAURO *la suelta.* VANESA *queda callada, aturdida.)* Qué guapa eres... Qué guapa.
> VANESA.—*(Reaccionando de pronto.)* ¡Dios mío, es de día! Ha amanecido. Mira, ha amanecido. (207)

El desplazamiento dificultoso o la molestia física es una constante en el personaje femenino que acusa un desequilibrio en contraste con su discurso. En efecto, Vanesa reúne una serie de elementos característicos del perfil de la prostituta: la protagonista, en apariencia, está moralmente adaptada a la sociedad. La relación con los hombres parece permanecer en el plano del intercambio comercial —"yo soy una profesional (204)— en el que el dinero, al suprimir la lucha de sexos, cumple un papel purificador[385]. La amistad con Mauro obedece, asimismo, a una necesidad de establecer, con los hombres, un lazo diferente al comercial o al regido por el miedo y la dependencia de Ramón. Simone de Beauvoir cita un testimonio de su época que se adapta perfectamente al papel que desempeña Mauro en esta obra:

> Toutes les femmes, en plus de leur Julot, avaient des béguins. [...] C'était un marin, assez beau garçon [...] Souvent, il montait avec moi

[385] Consúltese el análisis de Simone de Beauvoir. El capítulo dedicado a la situación socio-cultural de las prostitutas corresponde al perfil trazado por Pedrero en esta obra (De Beauvoir, 1976: II/429-455).

sans faire l'amour, juste pour parler, il me disait que je devrais sortir de là, que ma place n'était pas ici[386].

El pretendido *profesionalismo* de Vanesa encierra, sin embargo, un lado oscuro de violencia y sumisión que se sugiere, primeramente, en un comentario nada banal: "[para prostituirse] no hay que tener madera, hijo, hay que tener necesidad" (204). Asociado a una cierta idea de virilidad y de *amor-religión* que la mujer profesa a *su hombre*, la violencia y el miedo son las características primordiales de la relación de Vanesa con Ramón, además de la dependencia ciega a la que está sometida:

> VANESA.—*(De pronto se separa de él sobresaltada)* ¡Ramón! ¡Vete, Mauro, viene Ramón por ahí!
> MAURO.—No.
> VANESA.—*(Muy alterada)* Lárgate Mauro, éste te mata, éste no perdona.
> MAURO.—(*Haciendo ademán de sacar del bolsillo la pistola.*) Ya veremos.
> VANESA.—¡No! ¡No, por Dios, te lo suplico! Te lo suplico.
> MAURO.—Ese tipo no te quiere.
> VANESA.—¿Y qué? Es mi vida y yo le quiero, ¿te enteras? [...]. (208)

La relación física brutal con Ramón se deja entrever en las siguientes acotaciones. Obsérvese igualmente la mención del cansancio físico de Vanesa y la alusión a los pies:

> RAMÓN.—(*Apretando el brazo de* VANESA *con cierta violencia.*) ¿Qué te tengo dicho? (208)

> RAMÓN.—[...] (VANESA *se acerca a él e intenta darle un beso en la boca.* RAMÓN *se retira y la muerde el*

[386] Se trata de un extracto de *Vie d'une prostituée*, publicado en parte en *Temps modernes* bajo el pseudónimo de Marie-Thérèse (citado en Simone de Beauvoir, 1976: II/ 435). Nótese el paralelismo con los propósitos de Mauro: *"A mí me gustaría sacarte de toda esta mierda. Tú no tienes madera de prostituta"*, (204).

> *cuello.* VANESA *le coge la cara y vuelve a intentarlo.*) ¿Qué haces?
> VANESA.—(*Con mucha tristeza.)* Nada. Me duelen los pies. (209)

Notemos además que la imagen borrosa de la foto de la madre de Vanesa —figura positiva que representa un cuerpo salvador— no adquiere *cuerpo* verbal en escena debido a la irrupción de Ramón.

A pesar de la importancia del cuerpo en la temática de la obra, éste aparece plasmado sobre todo en el agotamiento físico de la protagonista. El cansancio, las horas de trabajo, la extenuación —física y moral— son el hilo conductor del estado de Vanesa:

> VANESA.—No, mierda, no. Estoy cansada. Estoy agotada, ¿no lo ves? Llevo siete horas ahí metida aguantando tipos neuróticos, babosos, impotentes, prepotentes... Tengo los pies molidos. Está a punto de amanecer, ¿lo ves? Se acabó mi jornada y quiero llegar a casa. (195)

En cuanto a la caracterización del cuerpo de los personajes, se trata de rasgos estereotipados en los tres casos. Los atributos determinantes responden a una imagen dada de la prostituta —melena rubia, vestido negro ajustado— su chulo —tenso, con traje y corbata— y el antihéroe —"un hombre con aspecto de niño grande"(193). Sin embargo, como en sus otras obras, la autora deja mucha libertad en cuanto a la complexión de los personajes. Las caracterizaciones son ideas o propuestas apuntaladas con algunos términos —atractivo, esbelta, aspecto de niño grande— que el lector/director deben completar dejándose guiar por los diálogos y el contexto dramático.

Un aspecto importante de la inserción del cuerpo en este texto es su relación con el espacio. El espacio abierto de la calle representa igualmente la apertura a todas las posibilidades. En ella tiene lugar el encuentro con Mauro, pero también la agresión del yonki y la presencia amenazante de Ramón. La visibilidad de los cuerpos está, nuevamente, en perfecto equilibrio con respecto a la fábula y al espacio. Vanesa, por su actitud segura, ocupa un lugar más consecuente que Mauro, al que se podría asociar al Adolfo de *La*

noche dividida. El cuerpo latente y amenazante de Ramón adquiere, haciéndose presente, una fuerza suplementaria, apoyada por la actitud sumisa de Vanesa, que cambia prácticamente de *dominante* a *dominada*.

Observemos por otro lado que, en *De la noche al alba,* no hay ningún cuerpo que se integre de manera armoniosa o que se identifique con el espacio. Tanto Vanesa como Mauro y Ramón, están de paso. La relación discontinua de los cuerpos con el espacio es uno de los ejes de la corporeidad en ruptura con el ambiente. Los personajes están siempre de pie, en una situación de inestabilidad. En el momento que Mauro y Vanesa logran entablar un verdadero diálogo —sentados en un banco— se superan las asperezas de ese espacio inhóspito, cuando afloran los recuerdos de Vanesa. La presencia de Ramón deshace definitivamente esa tentativa de reconstrucción.

Con respecto a los desplazamientos y a los gestos inscritos en el texto, se trata de cuerpos dinámicos. El espacio se presta también a ello. Al principio, los desplazamientos horizontales, en general iniciados por Vanesa, buscan escapar a la insistente presencia de Mauro. El cambio de actitud de la mujer está marcado también por su cuerpo: cuando accede a escuchar la historia de Mauro, lo hace sentada en un banco, al lado de Mauro. Estos dos movimientos complementarios —caminar y sentarse— dominan la relación entre los dos personajes principales. La lucha con el yonki es lo que permite volver a dinamizar la escena, con una intervención en la que el cuerpo herido —en el sentido literal y metafórico— recobra protagonismo.

Por último, señalemos que las referencias textuales del cuerpo en acotaciones y diálogos son relativamente escasas, si se tiene en cuenta el protagonismo del cuerpo en la obra. Llama la atención la insistencia de los *pies* y se menciona, en varias ocasiones, la *boca*, extremos físicos que se hacen siempre en alusión a la mujer. En mi opinión, la autora nos coloca ante la dimensión moral de la prostitución. Los gestos, en este caso, son más significativos: el cuerpo herido de Mauro o Vanesa que cojea sugieren, metafóricamente, cuerpos dañados. Por ello, en la atención del uno para con el otro —Vanesa cura su herida, Mauro se ocupa de sus pies— se supera el empleo de los términos asociados a la prosti-

tución y se deja entrever un atisbo de esperanza que da lugar al título de la obra.

4.5. EL CUERPO PERDIDO Y ENCONTRADO EN *LA NOCHE QUE ILUMINA*

En *La noche que ilumina* (1995), el personaje de Rosi es comparable, en algunos aspectos, al de Vanesa: ambas son víctimas de la violencia institucionalizada, una ejercida en el ámbito de la prostitución y la otra en el marco del matrimonio. Varios puntos de contacto pueden establecerse, además, con las otras *noches.* Como en *Esta noche en el parque,* la plaza de juegos infantiles vuelve a ser el escenario de una cita. Como en *Solos esta noche,* la noche reúne a dos seres socialmente distantes: Rosi, una madre de familia, de condición social y económica humilde, y Fran, el joven abogado. Como en *De la noche al alba,* el diálogo ágil, el humor y la fresca caracterización no atentan contra la seriedad del problema representado. Al contrario, en *La noche que ilumina* la situación puesta en escena tiene un alcance profundo que se abre hacia la poesía cuando la angustia convive con la libertad y la esperanza[387]. Las diferentes reacciones de Rosi a lo largo de la obra caracterizan la lucha contra el miedo, el chantaje, las amenazas y la depresión

[387] El argumento de esta obra es el siguiente: Rosi, maltratada por su marido, abandona el hogar con algunas de sus pertenencias y huye a un parque en donde se ha dado cita con Fran, un joven abogado que le ha ofrecido su ayuda. Fran insiste en que Rosi debe acudir al hospital y luego a la comisaría, pero la mujer se resiste a hacerlo, por miedo a las represalias de su marido. Para soportar el momento y el dolor, Rosi ingiere unas pastillas y le da también a Fran, quien acaba de sufrir una ruptura sentimental. Los efectos de los comprimidos se hacen sentir enseguida: no se trata de calmantes sino de ectasy que Rosi tomó por error de la mesilla de su hijo. Excitados por la droga, los dos personajes se confiesan sus temores y juegan despreocupados. La simpatía se transforma en deseo sexual y redescubrimiento de los sentimientos. Llega entonces Ángel, un mendigo joven, que comparte con ellos la marginalidad. Los tres terminan durmiendo juntos, cobijados bajo la misma manta. Consúltese el comentario de la obra en Hormigón (2000: 711-712).

nerviosa que deben afrontar a diario las mujeres maltratadas. Pedrero pone así en escena los complicados mecanismos de una mujer sometida física y emocionalmente a su marido, en el momento esencial de la toma de conciencia y de la búsqueda de una solución personal. En este contexto temático eminentemente físico ¿de qué manera se inscribe el cuerpo en el texto y cuáles son las estrategias textuales y escénicas empleadas por la dramaturga?

En primer lugar, la autora sitúa la acción en un presente en el que los gestos y las apariencias físicas son fácilmente identificables. El tema, por otro lado, hace directamente referencia al cuerpo y más exactamente al cuerpo femenino golpeado y violentado dentro del espacio muy preciso —y muy privado— del hogar. El ámbito representado —un parque de juegos— constituye una clave importante para la interpretación de la obra[388].

Como en otras obras, la autora incorpora en *La noche que ilumina* el elemento musical que apoya el hilo argumental. Fran y Rosi bailan "como dos niños que juegan felices con el agua" (227), creando un efecto visual que expresa físicamente la espontaneidad vital que los invade. De la misma manera, las confesiones íntimas y al mismo tiempo cómicas hechas en el *sube y baja* del parque le quitan dramatismo a las palabras. El cuerpo, en ambos casos, a través de gestos y movimientos, participa en la articulación *estética* del contenido del discurso y amortigua la gravedad del contenido en el receptor. Aquí, los movimientos escénicos van ligados a la línea argumental y amplían su sentido.

En *La noche que ilumina* está en juego, concretamente, el cuerpo de Rosi. A lo largo de la obra sus *sensaciones físicas* se van transformando y afectan también a su discurso. Por ello, creo que en el cuerpo de este personaje se produce un cambio *físico* que, aunque invisible para el espectador, influye en el desarrollo o en la resolución del conflicto:

---

[388] De temas semejantes, *Siempre busqué el amor* (1988), de Lidia Falcón y *Pared* (2004), de Itziar Pascual, transcurren en ámbitos cerrados. Véase el estudio de los cuerpos en *Pared,* en Cordone (2005).

> ROSI.—Que mañana no va ser igual que ayer. Tengo risa y fluidos adentro, Fran, y ayer no lo sabía. [...] Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza. (233)

Estas sensaciones configuran el espacio *interno* del cuerpo de Rosi —los fluidos y los jugos *dentro*— y atañen sus sentimientos. Junto con el interno, habitado por dolor, el espacio externo propuesto en la obra es significativo:

> *Estamos en un pequeño parque de barrio. Un poco de césped, algún banco desvencijado, un "sube y baja" de madera.* [...] *Una farola tenue ilumina el espacio vacío.* (213)

Se trata de un espacio exterior sin demasiados atributos, que alberga un personaje herido física y moralmente. El hecho de que la acción transcurra en un lugar abierto y público es fundamental en el argumento y la interpretación de la obra. En efecto, el tema de la violencia contra las mujeres en el ámbito doméstico empieza poco a poco a ser reconocido por la sociedad como una de las causas de muerte más importante en España. La intervención de una persona ajena al seno familiar —en este caso, un joven abogado o, en el caso de *Pared,* de Itziar Pascual, una vecina— es el indicio de la implicación social y pública en un problema relegado tradicionalmente a la esfera privada. Por otro lado, observemos que la noche en el parque no representa una amenaza, sino una protección, confirmada al final de la obra por la presencia de Ángel ("Vosotros dormir tranquilos que yo os vigilo el chiringuito", 232).

La presencia de los cuerpos en el espacio merece ser analizada con detenimiento. Los tres personajes *visibles* —Rosi, Fran y Ángel— ocupan el espacio de manera diferente, pero sin que se traduzca en un conflicto. El primer cuerpo visible y el más importante en el argumento, el de Rosi, no se adueña del escenario sino que "deambula perdida por el pequeño espacio sin soltar la carga [...] se deja caer exhausta [en un banco] y se hecha a llorar" (213)[389]. Su *cuerpo perdido* se hace visible mediante el monólogo

[389] En espacios semejantes, comparemos esta entrada con la de Yolanda en *Esta noche en el parque*: la descripción de la intención del cuerpo y su

que abre la obra y las referencias directas a su cuerpo maltratado, términos que siguen una gradación que va de lo externo a lo interno: los brazos, la cara y el corazón. Véase este ejemplo significativo:

> ROSI.—[...] Me duele... me duele todo el cuerpo... *(Saca un espejito de su bolso y se mira.)* En la cara nunca me habías dao... Esto sí que me duele, es como darme en el corazón mismo. [...] (213)

La importante visibilidad de Rosi reside principalmente en la descripción de su cuerpo golpeado y de su cuerpo *interior* quebrado. La mención a la violencia *interna* —advertencias, amenazas— y sus efectos —depresión, inseguridad, tendencia suicida— son elementos que construyen un cuerpo cuya visibilidad no radica en los atributos físicos externos, como la belleza o la armonía de sus proporciones, sino que se impone mediante lo trágico de su situación:

> FRAN.—Vamos, la voy a llevar al hospital para que la vean.
> ROSI.—No, no, si estoy bien, sólo tengo cardenales y eso.
> FRAN.—Podría tener algún hematoma interno.
> ROSI.—¿Algo adentro? Qué va, sólo pena. Una pena que no me cabe. (215)

> ROSI.—*(Abriendo la cajita.)* He estao a punto de tomarme un puñao de pastillas. (215)

La visibilidad de Fran, cuyo cuidado aspecto contrasta con el dejado de Rosi, tiene un lugar importante en la escena gracias, por un lado, a su apariencia física ("es un hombre joven, elegante y atractivo", 214) y, por otro, al papel *activo* en el diálogo —aconseja y tranquiliza. Poco a poco, esta diferencia de actitudes se va a ir emparejando, haciendo de los protagonistas un dúo perfectamente equilibrado cuando ambos, en un mismo plano de tratamiento como consecuencia de la ingestión de droga, confiesan sus problemas afectivos y sexuales.

---

desplazamiento en el espacio indica, más que un movimiento, la actitud vital en el personaje.

La entrada de Ángel contrasta con los cuerpos de Fran y Rosi, acostados en la hierba. Ángel se mantiene de pie con un discurso repetitivo y fuera de contexto, pero sin generar un conflicto. La asociación con la idea del *ángel de la guarda* es inmediata, ya que además expresa su intención de protegerlos, como vimos en un ejemplo citado más arriba. Aunque se trate de una aparición fugaz, Ángel impide, con su borrosa presencia, que se instale un dinamismo simbiótico entre Fran y Rosi. Es más, su intervención es determinante para la verdadera resolución de la obra, ya que simboliza con su presencia *el otro* que aporta otra realidad, otro lenguaje y otras necesidades con las que se pueden confrontar las propias. Al mismo tiempo, este personaje extraño amortigua el paso entre el estado de euforia causado por la droga y la realidad a la que vuelven, transformados, hacia el final de la obra.

Observemos, por otro lado, que el marido de Rosi no está descrito en términos *físicos* sino que se pone el acento en sus palabras y en el maltrato psíquico generado por sus amenazas:

> ROSI.—[...] Si lo denuncio y no lo encierran me seguirá pegando. Me dará ración doble. (217)

> ROSI.—[...] Me mata. El Paco me mata si lo denuncio. Me lo tiene dicho, sabe usted: "Como me dejes, te quito la vida." Y lo cumple, que le digo yo que lo cumple. (218)

Como en *Pared,* de Itziar Pascual, la violencia del marido no necesita un cuerpo propio para existir, sino uno ajeno en el que descargar la violencia. Su presencia, amenazante, se va diluyendo poco a poco. Al final, Rosi opone a esa fuerza bruta su propia dignidad recobrada, surgida de su cuerpo: "Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza" (233).

En cuanto a la integración de los cuerpos en el espacio escénico, ésta es paralela al afianzamiento de los personajes con respecto a sus deseos. En efecto, al inicio en ruptura con el espacio —actitudes físicas de desconfianza, el parque como lugar de paso sin garantía de seguridad— el diálogo y los gestos desinhibidos por la droga lo van transformando. Véase, a este propósito, el siguiente ejemplo:

> FRAN.—Pasar no nos va a pasar nada grave. *(Intentando ser racional.)* Hay que beber mucha agua, creo, y moverse. *(Coge la botella y bebe. Le ofrece a* ROSI. *Después comienza a hacer extrañas flexiones.)* Vamos, Rosi, haga lo mismo que yo hago. (ROSI *le hace la parodia muriéndose de risa.)* Ahora las piernas: uno, dos, uno, dos... Ahora los brazos... *(Los mueve como si bailara flamenco.)*
> ROSI.—(*Canta muy animada la canción de "Francisco alegre".*) (225)

El espacio neutro del principio se va convirtiendo en un abrigo seguro, un lugar acogedor que resuena en simpatía con el cambio que se produce en los cuerpos de los protagonistas. Ángel aparece incluso cuando el espacio se integra completamente en los personajes:

> ÁNGEL.—¿Vivís aquí? Pues os lo tenéis bien montao, ¿eh? *(Se acerca al banco.)* Un carrito pa las compras, ollita, batidora... ¡Joder, hasta teléfono! ¿No tenéis cartones? (231)

Apuntemos, en cuanto al aspecto dinámico, que la naturaleza del tema tendería a hacer de Rosi una mujer aletargada y estática. Esta postura, que se presiente al principio de la obra, deja paso a la actitud combativa que provoca la aparición de Fran. Sin embargo, la autora no insiste en la descripción de los movimientos y desplazamientos sino en las disposiciones anímicas. La palabra, en este caso, imprime el dinamismo y reemplaza el movimiento de los cuerpos. El principio de la solución se halla en el diálogo entablado entre Fran y Rosi. La atención del espectador se centra en sus palabras, en la necesidad de expresión y de escucha:

> ROSI.—¡Es que tengo que hablar! ¡Es que si no hablo reviento! Vivo callada, callada todo el día, callada toda la noche. Sí, a veces hablo, pero ni caso. *(Mirando hacia el cielo.)* Ni Dios tiene tiempo para mí. (214)

> ROSI.—Es que no tengo a nadie, sabe usted. A mi madre la mato del disgusto si la llamo. Y mi hermano es tan despegao... (216)

Sentados en un banco de un parque vacío, Fran y Rosi se hallan en el mismo nivel de intercambio, de expresión y de escucha que, sin ser de un dinamismo explícito en movimientos físicos, genera el movimiento interno de la reflexión. Impulsados por el efecto de las pastillas que ingieren por error, los cuerpos se desinhiben poco a poco. Las escenas del baile y del juego de la sinceridad en el *sube y baja* completan y superan la percepción física de los golpes para llevarlo al redescubrimiento de otras sensaciones:

> ROSI.—[...] Es una noche de luna loca. ¡Ay, madrecita, si me estoy riendo, yo que pensaba que se me había olvidao...! (224)

> ROSI.—Es la luna, Francisco, que se nos ha debido meter por el cuerpo (225)

El juego del *sube y baja* permite a los protagonistas situarse en un espacio diferente que el habitual. Estando en el aire, no se está en ningún sitio: esta ubicación del cuerpo en el espacio amortigua el tenor de las confesiones y lo coloca en un lugar poco vulnerable. Las confesiones giran en torno a sus deseos y frustraciones, yendo corporalmente de lo externo a lo más íntimo:

> FRAN.—¡Tengo hemorroides!
> ROSI.—¡Tengo juanetes!
> [...]
> ROSI.—¡No gozo en la cama!
> FRAN.—¡Tengo el pito enano!
> ROSI.—*(Riéndose.)* A mí se me está clavando esto en el coño... (229)

Llama la atención, pues, la presencia del cuerpo en el diálogo y su relativa ausencia en las acotaciones escénicas. Todo parece concentrarse en la palabra de Rosi: los movimientos son generados espontáneamente por sus propósitos pero considerados de una

importancia menor en la escritura del texto. Veamos, por ejemplo, las caracterizaciones. Entre las directas, la de Rosi se limita a "una mujer" (213), y la de Fran a "un hombre joven, elegante y atractivo" (214). El alcance *universal* de la caracterización de Rosi habla en favor, creo, de una implicación social comprometida que la autora quiso imprimir a su texto: una mujer = todas las mujeres. Las caracterizaciones físicas indirectas son también caracterizaciones de referencias sociales. Así, Rosi dice ser "vieja y desastrá" (221) y poco atractiva: "hace cinco años que no me dicen un piropo por la calle" (228), dando a entender su grado de dejadez y falta de autoestima. En Fran, sus ojeras delatan la preocupación psíquica y su estado afectivo:

> FRAN.—*(Extiende la mano.)* Déme otra [pastilla] a mí.
> ROSI.—¿A usted? ¿No se siente bien? *(Se acerca para mirarle la cara.)* [...] *(Le observa.)* ¡Pero qué ojeras...! Pobrecito mío... es usted tan crío...!
> FRAN.—Ojalá lo fuera. [...] [Déme] Una para el dolor por dentro. (220)

Por último, la retórica del cuerpo es lo más significativo de esta obra. En efecto, Pedrero juega con la designación denotativa del cuerpo golpeado y con su vertiente interna, es decir, el dolor, la pena y la frustración. Se construyen así dos entidades corporales: la externa, receptáculo de los golpes, y la interna, el lugar del dolor, pero también del sexo, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

> ROSI.—[...] Mire, hoy me ha dao hasta en la cara. Y me ha apretao los brazos, me ha tirao al suelo y... *(Le mira desconsolada.)* me ha pisado el vientre. Sí, me ha puesto la botaza encima y ha apretao como si quisiera matarme algo... (214-215)

> ROSI.—[...] si estoy bien, sólo tengo cardenales y eso. (215)

> ROSI.—Yo no sé si podré andar. Me duele todo. *(Se levanta la falda y le muestra un gran hematoma en el muslo.)* Mire, esto ha sido una patada. (218)

> ROSI.—No, solamente [tomo] una [pastilla]. Me alivia tanto... Me alivia el dolor por dentro, ¿sabe? (220)

> ROSI.—Bueno, sí, alguna vez me gustó, creo, ya no me acuerdo. Ahora me duele... Es que estoy seca ¿sabes? No me fluyen los líquidos de vientre pa bajo... (230)

La designación denotativa del cuerpo en los diálogos se completa con los gestos. En el próximo pasaje, la recuperación de la dignidad de Rosi se realiza mediante los gestos de Fran, que transforma el cuerpo golpeado en cuerpo amado:

> FRAN.—*(Agarrándola.)* Hay otras estrellas, Rosi. Las que se ven de gusto.
> ROSI.—*(Perturbada, señala el cielo.)* Sí, están ahí.
> FRAN.—Y aquí. *(Le toca el pelo.)* Y aquí. *(Le toca la cara.)* Y aquí. *(Le acaricia los hombros.)* Y aquí. *(Le acaricia el vientre.)* Y aquí. *(Le acaricia el pecho con mucha suavidad.)* (230)

En resumen, el cuerpo de los personajes de *La noche que ilumina* sufre una transformación positiva que va de la desarticulación con el espacio y el argumento, hasta la articulación perfecta con los elementos dramáticos que le rodean. La ruptura con el entorno coincide con el estado de aislamiento de Rosi, mientras que la integración marca el inicio de la solución. La imagen de Rosi del principio se contrapone con la del final, acompañada de (un) Ángel. El conflicto de su cuerpo con el espacio se va superando paulatinamente. Junto a Rosi, Fran experimenta la misma modificación. Desde diferentes puntos de partida, los cuerpos dramáticos, perdidos y encontrados, se completan: los gestos de protección de Rosi hacia Fran son retribuidos con ademanes y palabras de cariño de Fran hacia Rosi. En *La noche que ilumina*, el discurso del cuerpo, claro y sencillo, centrado tanto en la palabra como en el gesto, se erige en el eje principal de una dramaturgia realista que reconstruye el universo físico y psíquico de la violencia de género.

4. 6. BALANCE

Tanto el conjunto de obras de *Noches de amor efímero* como *El color de agosto* ponen un acento especial en la constitución del cuerpo femenino. Desde el punto de vista temático, el cuerpo —sobre todo el femenino— de las obras de los años ochenta difiere de las dos obras de los noventa. En efecto, los temas de tipo individual —frustración, engaño, desilusión o deseo— se perciben mejor en *Esta noche en el parque* o en *La noche dividida*, mientras que *De la noche al alba* y sobre todo *La noche que ilumina*, con temas como la prostitución y la violencia de género, superan la problemática individual para alcanzar la esfera social e incluso política.

El cuerpo femenino, a lo largo de estas obras, se va afirmando tanto en los gestos como en su discurso. El descontrol en la composición del personaje de Yolanda, la protagonista de *Una noche en el parque*, redunda en el descontrol de su cuerpo —gestos y palabras. Los perfiles femeninos se van afinando y adquieren más sutileza hasta alcanzar la expresividad en los movimientos retenidos que privilegian la palabra de Rosi en *La noche que ilumina*. La implicación del cuerpo en obras que tocan la prostitución y la violencia de género confirma la tendencia comprometida en la producción de Pedrero. La autora no persigue impactar al público por medio de imágenes físicas inhabituales, sino que ubica el cuerpo en el centro de sus argumentos. Deteniéndonos en las obras estudiadas, el cuerpo desempeña un papel explícito en la violencia de la primera pieza. Falta en la obra, sin embargo, un contexto y un perfil de la protagonista más verosímiles. En obras como *La noche dividida* y *Solos esta noche*, el cuerpo es el instrumento que permite la inversión de la situación inicial, mientras que en las dos últimas, a pesar de la gravedad y la sordidez del tema, el cuerpo femenino es el centro del conflicto, está mejor integrado en los argumentos y en el espacio, y se complementa con el masculino, conformando obras de más sustancia e interés.

Como ya observamos, en varias obras de Pedrero la ingestión de alcohol o de drogas funciona como un recurso dramático que mantiene la verosimilitud del argumento. En efecto, los personajes acceden a otro tipo de relación consigo mismos y con el cuerpo del otro. Así, en *El color de agosto, La noche dividida* y *La noche que*

ilumina, el alcohol y las drogas desempeñan un papel de liberadores de pulsiones físicas —sobre todo sexuales— en el seno de una sociedad represiva.

Por último, las caracterizaciones del cuerpo femenino —en diálogos y acotaciones— obedecen al proyecto temático en el que se insertan, sin que podamos calificarlas de estereotipadas. En efecto, en la mayoría de los casos, se trata de caracterizaciones que se concentran en los rasgos exteriores más visibles —una melena rubia, un pelo de peluquería— presentados a la manera de un croquis que requiere ser completado. Este recurso permite cierta libertad en el momento de la representación, aunque en algunos casos es limitada, como en *El color de agosto* o Vanesa en *De la noche al alba*. En *La noche que ilumina,* la caracterización femenina está ausente, quizá para señalar que la violencia contra las mujeres no hace distinción de rasgos físicos. La verdadera caracterización es la de los golpes en las diferentes partes del cuerpo. El cuerpo *de dentro* —la dimensión psíquica, mental o afectiva— también en relación con el espacio dramático, es imprescindible para la reconstitución del *cuerpo externo* que está llamado a ser encarnado en el escenario.

Constatamos así la importancia de la dimensión física en los textos de Paloma Pedrero en las diferentes relaciones de ésta con la fábula y el espacio dramático. En el territorio de las *Noches* los cuerpos se transforman —para bien o para mal— pero no permanecen al margen, como simples ejecutores de un argumento. "Las mujeres de mis obras, dice Pedrero, son seres libres, que quieren crecer, que se buscan y que a veces no se encuentran"[390]. El cuerpo textual femenino adquiere, durante los años ochenta y parte de los noventa, una visibilidad en la que se afirma como sujeto activo de la acción y confirma la intención del proyecto dramatúrgico de la autora. Sin duda, en las obras estudiadas, el género femenino tiene más acuidad escénica que el masculino. Podríamos hablar, quizá, de una *escritura femenina* en la medida en que las preocupaciones e inquietudes individuales y sociales de la dramaturga relativas a la mujer se vuelcan en los textos de manera mesurable. Indudablemente, para Pedrero, la identidad femenina pasa por el cuerpo en escena.

---

[390] Galán (1990:12).