

DEL AMOR ROMÁNTICO AL AMOR EFÍMERO: HACIA EL *MONITORING* DEL DISCURSO AMOROSO EN EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO

Karolina KUMOR
Katarzyna MOSZCZYŃSKA
(*Universidad de Varsovia, Polonia*)

Palabras clave: *Monitoring*, discursos amorosos, lógica cultural, crítica de ideología.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo realizar el *monitoring* (Malcuzyński, 1991) de los discursos amorosos codificados en la obra de Paloma Pedrero. Al combinar el análisis de los discursos literarios y sociológicos con la crítica de la ideología, se enfocan las relaciones recíprocas entre “lo dado”, “lo proyectado” y “lo creado” que se inscriben en el texto artístico. Se intenta averiguar distintas visiones del amor, así como la relación entre los usos amorosos y la lógica cultural dominante. Mientras que el mito del amor romántico conduce a las protagonistas bien al fracaso, o bien al sumergimiento en el mundo de la fantasía, el amor “efímero” o “líquido”, que no permite establecer una relación duradera y sólida, es la secuela directa del consumismo tan criticado por Pedrero en todas sus obras.

Mots-clés: *Monitoring*, discours amoureux, la logique culturelle, l'idéologie critique.

Résumé: Ce travail vise à faire le *monitoring* (Malcuzyński, 1991) discours amoureux codés dans l'œuvre de Paloma Pedrero. En combinant l'analyse des

discours littéraires et sociologiques avec la critique de l'idéologie, on concentre les relations entre «le donné», «le devrait» et «le créé» inscrits dans le texte artistique. On cherche différentes visions de l'amour entre les usages amoureux et la logique culturelle dominante. Alors que le mythe de l'amour romantique mène les protagonistes à l'échec, ou à se plonger dans le monde de la fantaisie, l'amour «éphémère» ou «liquide», qui ne permet pas une relation longue et solide, est la séquelle directe la surconsommation si critiquée par Pedrero dans toutes ses œuvres.

Key words: *Monitoring*, love discourses, cultural logic, critique of ideology.

Abstract: The aim of this paper consists in *monitoring* (Malcuzyński, 1991) love discourses encoded in Paloma Pedrero's theatre. Thus, it combines the analysis of the literary text with elements of sociology and critique of ideology by focusing not only on love tropes, but also by highlighting connections linking love narratives to the cultural logic of the contemporary society. Whereas the myth of romantic love leads Pedrero's characters to failure or to the world of fantasy, the "ephemeral" or "liquid" love, which does not allow for establishing a more solid and durable relationship, is a direct consequence of consumerism, criticized by the playwright in all her dramatic production.

Como es bien sabido, la sociocrítica se fundamenta en la premisa sobre la vinculación entre la literatura, el análisis de discursos y la ideología, asumiendo que toda práctica sociocultural es *–ex definitione–* necesariamente interdisciplinaria y transdiscursiva (Cros, 2002, 2009). En esto enraíza el *monitoring*, una concepción de la semiótica social comparada propuesta por M.-Pierrette Malcuzyński (1991). El *monitoring* de los discursos requiere una capacidad crítica por parte del escritor y el lector que permita distinguir y elaborar discursos, así como escoger las prácticas semióticas adecuadas para identificar y especificar el sentido en el cruce de las dimensiones socio-históricas. En otras palabras, el *monitoring* requiere una toma de posición en relación con la circulación y la producción de discursos, que se produce en el "umbral", en la frontera común donde interactúan y se negocian los discursos.

Se busca, en primer lugar, interpelar la polifonía discursiva de manera comprensiva, trabajando, por una parte, las interacciones dialógicas intersubjetivas, las que definen las relaciones entre diversos sujetos, los cuales, a través de su práctica (textual) manipulan materiales discursivos igualmente diversos y no sólo lingüísticos y, por la otra, las relaciones dialécticas entre los sujetos y sus objetos [...] el *monitoring* requiere de una teoría de la mediación que remita no sólo a la circulación de los discursos, sino también a su producción y a su materialización, en el seno de un estado de sociedad dado (Malcuzyński, 2006: 24-25).

Recurriendo a la teoría interdisciplinar de Malcuzyński (1991, 1993, 2006), nos proponemos, pues, realizar el *monitoring* de los discursos amorosos codificados en la obra de Paloma Pedrero, una de las dramaturgas más emblemáticas de la escena española actual (Harris, 1994; Serrano, 1999; Zatlín, 1990; Floeck, 1995; Fagundo, 1995). La problemática de la lógica amorosa ocupa un lugar privilegiado en su teatro y lo que suscita el interés particular de la autora es cómo dicha lógica se proyecta a través de distintas prácticas culturales sobre la vida de la mujer. Las preguntas que vamos a plantearnos en el presente *monitoring* del discurso son las siguientes: ¿qué visiones del amor están codificadas en los textos dramáticos de la autora?, ¿cómo se relacionan los usos amorosos entre sí?, ¿cuál de ellos ocupa un lugar hegemónico y cómo se relaciona con la lógica cultural dominante? ¿tiene el amor en el teatro de Pedrero un carácter subversivo, o, al contrario, propugna las ideas más conservadoras?

Entre las obras de Pedrero que elaboran el discurso amoroso destaca en primer lugar *Besos de lobo*, cuya acción se desarrolla en un ambiente rural, fuertemente marcado por la ideología patriarcal.

Como advierte Harris, se trata de “un microcosmos de la sociedad patriarcal que determina que las posibilidades de la mujer dependen de sus relaciones con los hombres” (Harris, 1994: 120). Ana, después de una larga estancia en la ciudad, vuelve a su pueblo natal para quedarse en casa de su padre. Este quiere casarla lo antes posible, pero pronto descubre que su hija vive una fantasía en la cual ella misma se ha otorgado el papel de heroína romántica que espera la llegada de su prometido. Aunque la espera se prolonga durante muchos años, la protagonista rechaza la posibilidad de crear una relación verdadera con Camilo, su antiguo pretendiente, sumergiéndose cada vez más en el mundo de la imaginación:

Ana. –No volveremos a vernos.

Camilo. –¿Por qué? Explícame por qué.

Ana. –Estoy esperando a alguien.

Camilo. –¡No estás esperando nada! ¡Nadie puede serle fiel a un fantasma! [...]

Ana. [...] Ayer, justo ayer, recibí una carta suya. Está ahorrando mucho y vendrá pronto.

Camilo. –No es cierto. Sé por Luciano que te inventas tú estas cartas (Pedrero, 1987: 27-28).

Esta huida hacia lo imaginario es una forma de oponerse a la realidad opresiva y rechazar el rol tradicional de la mujer que le intenta imponer su padre. Para ello, la muchacha se aferra al gran mito del amor romántico buscando en él una vía de liberación. Ahora bien, ¿hasta qué punto el amor romántico puede ser hoy en día “una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria” (Alberoni, 1980)?

Recordemos que el amor romántico se desarrolló en el siglo XVIII, fusionando los ideales del amor místico y reflexivo cristiano con los elementos del amor cortés y amor pasión para crear una gran

narrativa moderna. Sin duda, estaba estrechamente relacionado con el surgimiento de otros inventos de la modernidad tales como: la novela, el modelo del ángel del hogar y la familia nuclear burguesa. Desde la óptica de la creciente burguesía, este amor pudo tener un carácter subversivo al rechazar las reglas propias de los matrimonios feudales y al propugnar la libertad de espíritu. El mito del amor romántico propiciaba, pues, la búsqueda de una comunicación psíquica auténtica que debería basarse en la autorreflexividad, es decir, auto-interrogación de propios sentimientos y los del otro. Su objetivo era construir una unión de dos individuos libres a través de una narración común que perduraría en el tiempo (Giddens, 2004, Beck y Beck-Gernsheim, 2003).

No obstante, este carácter subversivo y revolucionario del amor romántico fue más que dudoso si lo analizamos desde la perspectiva femenina. Para las mujeres, su potencial subversivo quedó relegado a un segundo plano al ser relacionado con la institución del matrimonio burgués y el modelo del ángel del hogar. Como afirma Giddens (2004: 12), “[e]l *ethos* del amor romántico [...] [ha] contribuido a poner a la mujer «en su sitio», que es la casa”. El éxito del amor romántico se vinculaba, pues, a la creación del hogar como espacio contrapuesto al mundo exterior del trabajo y la dedicación de la mujer a las tareas domésticas (Martín Gaité, 1987). En el seno de la familia nuclear burguesa el marido, en cuanto la cabeza de la familia, dominaba la esfera pública y era responsable del sustento financiero, mientras que la mujer, recluida en la esfera doméstica, soñaba con la realización personal a través del amor plasmado en las novelas sentimentales.

Sin lugar a duda, las lecturas románticas llenaban un vacío creado por la división de sexos y la reclusión de mujer en el espacio privado, promoviendo fantasías individuales que negaban la realidad social. Y en esta reinaba la doble moral, propia de la sociedad patriarcal,

según la cual los hombres pudieron tener múltiples relaciones sexuales fuera del matrimonio, sin que eso influyera negativamente en su percepción o posición social, mientras que el mismo comportamiento entre las mujeres no solo constituyó la pérdida de la honra, sino que fue tratado y juzgado como delito en cuanto “una ruptura imperdonable de la ley de propiedad”, así como de la “idea de la descendencia hereditaria” (Giddens, 2004: 17). Es más, mientras la reputación social de las mujeres y su “honor” dependían exclusivamente de su resistencia a la conquista masculina, la reputación y el “honor” masculino descansaban sobre sus conquistas a las que, una vez logradas, despreciaban. Así, las relaciones íntimas enfrentaban a los dos sexos, creando la política de desconocimiento y desconfianza, convirtiendo las prácticas discursivas amorosas en un potencial espacio de combate y desprecio mutuo (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 148- 153).

Concluyendo, el amor romántico no ofrecía ninguna solución real para las mujeres, sino que más bien las situaba en un callejón sin salida. El mismo mecanismo lo detectamos precisamente en el ya mencionado *Besos de lobo*. En el caso de Ana, el aferramiento al mito romántico y la opción de casarse, exigida por su padre, en realidad son dos caras de la misma moneda, ya que recluyen a la mujer en la esfera doméstica, paralizando su actividad y potencial de cambio. Como señala Bourland Ross (2003: 281), “el padre quiere que ella salga de la casa para participar en los acontecimientos del pueblo. Quiere que Ana no tenga más esas esperanzas de que venga Raúl. [...] Quiere que ella se cure de su “enfermedad” de amor, pero no le da otra alternativa que casarse con otro hombre”. Efectivamente, en este universo dramático parece no haber solución posible para la protagonista. Por ello, Ana después de haber pasado años encerrada en casa decide abandonar el pueblo y volver a la ciudad, dejando atrás tanto el mundo opresor que la rodea, como

sus propias ilusiones basadas en el mito del amor romántico. Como advierte la misma autora, “Ana se va, pero se va a vivir, sale de su propia cárcel y coge el tren de la vida. No se queda con ninguno de los hombres que ha tenido, porque descubre que ha vivido una fantasía de cárcel” (Pedrero en Galán, 1990: 12).

Otra protagonista de Pedrero, Eulalia, de *Locas de amar*, al igual que Ana, creció bajo la influencia del amor romántico. Pero al contrario de aquella, ha asumido el papel del ángel del hogar para encarnar todas las virtudes de la abnegada madre-esposa. Tras verse 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 que fue “virgen al matrimonio” y que su padre “fue el primero y el único” (Pedrero, 1997: 25). Por lo tanto, siente que “la vida se acabó” para ella (Pedrero, 1997: 24). En estas frases resuena la voz forjada de acuerdo con las prácticas discursivas que exaltan el amor romántico como el único objetivo de la vida de la mujer. Al terminar bruscamente su matrimonio que iba a ser eterno, Eulalia no solo pierde el sentido de su vida, sino también su autoestima construida sobre el mito de la mujer-ángel del hogar. Solo gracias a la terapia entiende que debe intentar dar un nuevo sentido a su vida.

Hoy en día el ideal del amor romántico –“único” y “para siempre”– parece chocar con los ideales de la emancipación (femenina) y el ideal del yo. Marta, de *Resguardo personal*, llevó una vida muy parecida a la de Eulalia, pero influenciada por la ideología emancipadora decide abandonar su hogar y dejar atrás la vida sumisa, hasta entonces determinada únicamente por las necesidades del hombre. 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” (Pedrero, 1999: 110). La protagonista no cede ante las insistencias de su marido, convencida de haber tomado una decisión correcta.

Sin embargo, como demuestra el fracaso profesional de Laura, de *El color de agosto*, incluso a finales del siglo XX no todas las mujeres interiorizaron el nuevo modelo de la mujer emancipada. La protagonista, que tenía gran talento artístico y desempeñaba el papel de maestra entre pintores jóvenes, abandonada por el hombre de su vida, dejó de pintar y empezó a trabajar como modelo:

Laura. [...] hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. Soy muy desgraciada [...] Sigo soñando con este hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado [...] Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo (Pedrero, 1999: 130).

Laura, al no poder olvidarse de su antiguo amor, fracasa tanto profesional como emocionalmente. El enorme potencial biográfico de la combinación: la educación, el trabajo y el dinero propios, que permite y educa hacia la independencia, se codifica como frustrado, ya que las mujeres siguen aferrándose al mito del amor romántico como elemento esencial de su identidad. Este, aunque más liberado de las restricciones sociales que el modelo de la familia pre-moderna y muy igualitario en sus premisas, en realidad ha guardado relaciones fuertes con el poder al ser estrechamente ligado al ideal de la familia burguesa y de los roles impuestos por la modernidad

a ambos sexos. “Los sueños de amor romántico han conducido muy frecuentemente a la mujer a una enojosa sujeción doméstica” (Giddens, 2004: 64).

Ahora bien, ¿cuál es la opinión de la misma dramaturga con respecto a la fuerza revolucionaria del amor? En numerosas intervenciones públicas la autora ha insistido en el carácter subversivo de la pasión, que, según ella, estimula la resistencia, la búsqueda de liberación y puede convertirse en el motor de cambio social. En una entrevista afirma que cada día tiene más claro que “la transformación del mundo va a venir por el amor” (Pedrero en Galán, 1990: 13) para luego añadir que el amor “es lo más importante porque es el alimento de la vida. Sin amor la vida no existe. [...] La gente sin amor se muere aunque siga viva físicamente” (Pedrero en Harris, 1993: 32-33). Donde Pedrero mejor plasma estas convicciones es, sin duda alguna, en su ciclo dramático, titulado *Noches de amor efímero* y compuesto de seis piezas breves escritas entre 1987 y 1998, que han gozado de gran popularidad entre el público hasta convertirse en sus obras más representadas en España y en el extranjero¹.

¹ En España *Noches de amor efímero* (*Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*) se estrenó en el año 1990, bajo la dirección de Jesús Cracio, en la Casa de Cultura de Collado-Villalba. En 2002 se representaron *Solos esta noche*, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*, bajo la dirección de Ernesto Caballero en el teatro Bellas Artes de Madrid. También el mismo año Carlos Bolívar montó el espectáculo *Encuentros para una despedida*, compuesto de *Resguardo personal*, *Esta noche en el parque* y *La Noche dividida*. En cuanto a las puestas en escena de *Noches de amor efímero* en el extranjero, tenemos noticias de las siguientes representaciones: *The night divided* (dir. Timur Djordjadze, Pace Theatre, New York, 1991), *A Night Divided* (dir. Lisa Forrell, Lyric Hammersmith Studio, London 1993), *Nuits d'amour éphémère* (dir. Panchika Velez, Teatre du Chaudron, París, 1995), *Noci Letmé Lásky* (Teatro de la Inspiración, Praga, 2001).

La acción de todas ellas transcurre en un tiempo y lugar limitado, reduciéndose a un encuentro entre desconocidos que casualmente comparten una noche y un espacio urbano. Siempre se trata de una situación inusual en que se enfrentan dos personajes, un hombre y una mujer, que experimentan un sentimiento de soledad abrumadora que se ha hecho insoportable. Como afirma la dramaturga,

Me gusta condensar el conflicto, el tiempo y el espacio. Para mí el teatro es condensación y crisis. Es ese momento en que no hay ninguna posibilidad de que no estalle una relación, una situación, una agonía. Me atrae especialmente poner a un ser humano enfrente de otro y dejarles actuar. La noche es el momento en que las personas nos encontramos con nosotros mismos. Con la soledad, con la muerte, con los sueños, con los fracasos. La noche es poética en sí misma. Es mendiga, es oscura, es incitadora (Pedrero en Serrano, 2006: 43).

En este ambiente nocturno surge el “amor efímero” –el único amor posible en el teatro de Paloma Pedrero– que busca “refugio en las promesas fugaces de una noche seductora y pasajera” (Lamartina-Lens, 2006: 10). Siempre viene marcado bien por una situación límite (*Solos esta noche*, *Los ojos de la noche*, *De la noche al alba*), o bien por el uso de alcohol (*La noche dividida*) y droga (*La noche que ilumina*). Curiosamente, en un monólogo dramático: *Yo no quiero ir al cielo* (*juicio a una dramaturga*), una especie de confesión hecha en el imaginado Juicio Final, la autora admite que ha escrito *Noches de amor efímero*, porque “nunca [ha] conseguido saber amar de otra forma” (Pedrero, 2004: 328). Ahora bien, ¿suponen las prácticas discursivas aplicadas en el ciclo de *Noches* una verdadera subversión, un desafío para la sociedad y su lógica cultural dominante?, o ¿es una

mera repetición de clichés y del pensamiento estereotipado donde más se detecta el funcionamiento de la *doxa*? Para responder a las preguntas planteadas, intentaremos –siguiendo a Malcuzyński (1993: 18)– “contextualizar el discurso sociocultural (dominante) del amor [...] para colocarlo en otra posición dentro de un nexo heterogéneo lleno de tensiones “subterráneas” convertidas en historia”.

En *La noche dividida*, vemos en el escenario a una joven actriz, “con un botella y una copa en la mano” (Pedrero, 1999: 161), que sola en su apartamento ensaya un papel. La protagonista atraviesa una crisis, cree haberse encontrado en una situación sin salida, porque ha reducido su existencia a la espera de la llamada telefónica de su novio de quien no sabe separarse:

Sabina. [...] Y todo porque estoy enamorada. Sí, estoy total y fatalmente enamorada de un fantasma que me llama los martes por la tarde, es decir, hoy. Y yo, para que no me tiemble la voz, bebo un poquito (Pedrero, 1999: 164-165).

Aunque es consciente de que está en una relación tóxica y de que no debería dejarse manipular por su novio, pese a las reiteradas declaraciones de lo contrario, se siente incapaz de cortar la relación destructiva. Por puro azar, aparece en su casa un hombre desconocido, un vendedor de biblias, que se convierte en su cómplice. En una conversación los dos protagonistas revelan su desencanto y sus temores. Mientras que Adolfo teme perder el trabajo, porque toda su familia vive en una situación precaria, Sabina siente miedo a la dependencia afectiva: “[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” (Pedrero, 1999: 170). Si bien la tensión sexual entre los dos se hace

cada vez más latente, los protagonistas acaban sumergidos en un profundo sueño sin que se llegue a consumir su deseo. Así pues, el encuentro ha desencadenado una apertura y una búsqueda de comunicación auténtica que ha desembocado en un acercamiento verdadero, pero fugaz, es decir, una “noche de amor efímero”. Noche que en el fondo ha consistido en una confesión sincera hecha delante de un desconocido y que ha permitido darse cuenta de la situación en la que uno se encuentra aquí y ahora.

En *La noche que ilumina* se realiza un encuentro nocturno en un parque infantil entre Rosi, víctima de violencia de género y Fran, su abogado. A pesar de que los dos protagonistas aparentemente no tienen nada en común, pues pertenecen a dos mundos distintos, entablan una relación de intimidad y de confianza mutua. Como resultado de ese excepcional acercamiento, en parte producido por el uso de éxtasis, se revelan secretos más íntimos de su vida que no han compartido con nadie. Para facilitar la confesión, Fran se inventa un juego: los dos deben montarse en un “sube y baja” y “el que esté arriba, tiene que decir una verdad. Una de esas cosas que no se atreve a decir en alto”:

Fran. ¡Me gustaría pillar un pleito millonario!

Rosi. ¡Me gustaría tener un chalé!

Fran. ¡Soy cobarde!

Rosi. ¡Soy ignorante!

Fran. ¡Tengo hemorroides!

Rosi. ¡Tengo juanetes!

Fran. ¡Odio a mi padre! [...]

Rosi. ¡No me gusta hacer uso del matrimonio! [...]

Fran. ¡Mi padre pegaba a mi madre!

Rosi. ¡No gozo en la cama!

Fran. ¡Tengo el pito enano! (Pedrero, 1999: 229)

Asistimos, pues, nuevamente a un encuentro de los protagonistas consigo mismos, a un proceso de tomar conciencia de la realidad en la que se encuentran aquí y ahora, proceso provocado por la experiencia de “la noche que ilumina” y “el amor efímero” que esta suscita.

De la noche al alba se desarrolla al amanecer delante de un club nocturno: Vanesa, una prostituta tropieza allí con Mauro, un guardia del banco. Con el transcurso de la acción se hace evidente que no es un encuentro casual, sino planeado por el hombre que confiesa estar enamorado de la chica. La conversación que entablan es algo diferente a lo que está acostumbrada Vanesa, habitualmente maltratada por su proxeneta y abusada por sus clientes. Aunque al principio la mujer se defiende de la intimidad que el hombre intenta forjar entre los dos, sucesivamente le permite acercarse a ella y hasta le confiesa lo “inconfesable”, es decir, le dice su verdadero nombre. Sin embargo, la sensación de proximidad que se experimenta es aún más breve y fugaz que en los casos anteriores, porque se interrumpe bruscamente con la llegada del proxeneta y su reacción violenta.

Solos esta noche presenta otra situación poco común: un hombre y una mujer se ven encerrados en una estación de metro en la que ya ha pasado el último tren. Como en *La noche que ilumina*, aquí también se enfrentan personas procedentes de grupos sociales y generacionales muy distintos: ella es una ejecutiva de cuarenta años y él un joven trabajador, actualmente en paro. Si bien al principio Carmen actúa con desconfianza, hasta sospecha que el chico podría atracarla, a medida de que avanza la noche vence el temor inicial, se deja llevar por la emoción y empieza a buscar una comunicación verdadera, que una vez más desemboca en una confesión mutua. La mujer se queja de su vida matrimonial rutinaria, el hombre de haber sido abandonado por su novia tras perder el trabajo, ambos manifiestan su desilusión con el mundo materialista que les rodea:

José. [...] A un parado no le quiere nadie. [...] Yo sé que el futuro no está en el puto dinero. Aunque todo el mundo diga lo contrario, yo sé que el futuro no está en el dinero. [...] Yo pienso que el futuro... está en el amor, en que la gente se quiera (Pedrero, 1999: 186).

En estas frases resuena la opinión de la dramaturga, que –como decíamos– también busca una alternativa al mundo materialista en el amor. No obstante, el *monitoring* del discurso amoroso codificado en el teatro de Pedrero y de la ideología que se proyecta sobre la experiencia amorosa actual parece sugerir más bien lo contrario. El “amor efímero” propugnado por la dramaturga como la única solución posible al materialismo en realidad guarda una relación muy estrecha con la sociedad actual y el consumismo. El elogio de este tipo de amor se debe, pues, al fracaso del compromiso y de la fe en el amor duradero, así como a la refutación de las relaciones amorosas estables que, según el pensamiento hegemónico, necesariamente tienen que desembocar en la rutina.

El mejor ejemplo de la mencionada proyección ideológica se halla en *Los ojos de la noche*. Allí vemos a una mujer de negocios “de una edad indefinida y aspecto juvenil” (2006: 12), que, al igual que Carmen de *Solos esta noche*, se siente atrapada en una relación matrimonial insatisfactoria. No cabe la menor duda de que la actitud de la protagonista es paradigmática para la sociedad de consumo. Lucía, pues, ha logrado satisfacer todas las necesidades materiales y posicionales al alcanzar un éxito profesional y financiero, así como al forjar la imagen de estar en una relación de pareja modélica. Cuando pese a todos sus logros sufre una crisis, decide aprovecharse 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. Sin embargo, con el tiempo cambia la dinámica del poder y se establece una relación más equilibrada entre los dos protagonistas, que les permite darse cuenta de los orígenes de su malestar. Lucía le comenta a este hombre desconocido los detalles más íntimos de su vida familiar y su incapacidad de tomar una decisión con respecto a su matrimonio:

H. —¿Es verdad que no quieres a tu marido?

M. —Es verdad. Pero no sé cómo romper con él. Hago las maletas y las deshago. A veces, me voy sin maleta y me pierdo. Pero él siempre me encuentra. Me llama y yo vuelvo.

H. —¿Por qué?

M. —Porque... él es él y las cosas reales, y el transcurso de los años, y la casa, y los amigos. Él es él y la vajilla de todos los días, la taza esa de porcelana azul, el cubierto de alpaca, mi plato, su plato... La razón.

H. —La rutina (Pedrero, 2006: 19).

Como en otras “noches de amor efímero”, en el desenlace de la obra se sugiere la posibilidad de un acto sexual singular que constituye un final abierto, ya que nos deja con la duda sobre lo que va a pasar con los protagonistas una vez acabada la noche de pasión.

La única *Noche* que se sale de este esquema es *Esta noche en el parque*, donde presenciamos una situación posterior a la típica “noche efímera”. 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. Yolanda, decepcionada por el trato del hombre que la esquivo, decide enfrentarse con él:

Fernando. ¿Cómo estás?

Yolanda. Algo cansada de buscarte. La primera noche me dijiste que me ibas a llamar el día siguiente.

Fernando. He estado muy ocupado.

Yolanda. [...] ¿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! Este es el escenario de nuestro amor. ¿O es que ya no me quieres? (Pedrero, 1999: 152).

Al ver el desinterés y el creciente desprecio del hombre, la protagonista intenta tomar riendas de sus relaciones y le reclama un orgasmo con la navaja en la mano: “Mi orgasmo. El orgasmo que me correspondía y no me diste. El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado” (Pedrero, 1999: 154). Así, repudia el rol tradicional de mujer pasiva y víctima de los engaños masculinos y del mito del amor romántico. No obstante, todo su esfuerzo para no sentirse víctima paradójicamente desemboca en una tragedia: su muerte.

Como hemos podido observar, el “amor efímero” está concebido como una experiencia fugaz e ilusoria, que no ofrece ninguna solución salvo una toma de conciencia sobre el estado actual de las cosas. Dado su carácter huidizo, este tipo de amor se reduce a un síntoma más de la sociedad posmoderna, que aborrece todo lo duradero y comprometido. Tanto Lucía y Carmen, como María, la otra protagonista de *El color de agosto*, no saben forjar una relación satisfactoria, creyendo que el amor, o más bien la pasión, deben necesariamente traer la rutina y el desdén:

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 (Pedrero, 2006: 13).

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, 1999: 134).

Curiosamente, este concepto del amor como algo efímero lo detectamos no solo en las opiniones de las protagonistas de Pedrero, sino que también en las intervenciones públicas de la misma autora:

En relación al amor de la pareja [...] siempre me he sentido una aprendiz, quizá porque yo soy una neurótica y tengo dificultades con este asunto. Entonces al tener dificultades para amor, porque además el neurótico no sólo es el que tiene dificultades sino el que piensa que no puede, que no sabe amar y que tampoco es digno de ser amado. Entonces esto es algo que está mucho en mi historia y que yo lo reflejo mucho en mis obras, en estas historias de búsqueda del amor, del desamor, de cómo se hace, de que no se encuentra, de que te pierdes, del caos, de cuando tienes la pasión, no tienes la tranquilidad, de que es imposible

amar, es imposible hacer este amor, ese amor que yo he soñado, que me han contado que existe que es el amor total, pleno, en que está todo, puedes tener serenidad y deseo y a la vez complicidad, yo todo eso no lo he encontrado. Entonces es algo que me moviliza mucho y que me hace hablar del amor en mis obras [...] Ese tema de la invalidez para amor es algo que me inquieta, que me preocupa y que vivo día a día (Pedrero, 2004: grabación).

De este modo, el *monitoring* de la codificación de las relaciones íntimas en las obras de Pedrero, relaciones que se vuelven cada vez más “efímeras”, pone de manifiesto la ideología actual proyectada sobre la experiencia amorosa en el seno de la sociedad posmoderna, sumergida en plena crisis de lo sólido y lo comprometido. En fin, parece cada vez más utópico planificar un futuro común que abarque la vida entera de dos individuos “libres” y “flexibles”. Así, la pérdida de los valores propios de la modernidad sólida, experimentada actualmente en el ámbito público y privado, desemboca en la búsqueda del amor como factor salvador, el lugar del culto, que es cada vez más mitificado y vinculado al “proyecto reflejo del yo” (Giddens, 1995) y cada vez más efímero y huidizo. “El amor se hace más necesario que nunca antes y al mismo tiempo imposible. Lo delicioso, el poder simbólico, lo seductivo y lo salvador del amor crece con su imposibilidad” (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 16) Mientras las esperanzas puestas en él siguen creciendo, aumenta también la decepción y traición de ideales, evidenciadas por el aumento de los índices de divorcios:

Las personas se casan y se divorcian por amor. La relación amorosa se practica de manera intercambiable, y no para deshacerse del peso del amor, sino porque lo pide así la ley

del amor satisfactorio. Esta construcción tardía de la torre de Babel, edificada por las cuotas de divorcios, constituye un monumento al amor decepcionado e idolatrado. (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 16).

Esta crisis contribuye a que las protagonistas vivan sus relaciones amorosas como “efímeras” en términos de la dramaturga, o “líquidas” y no-comprometidas en términos de Bauman (2003), planteándose muchas veces la separación como remedio para acabar con la vida matrimonial rutinaria. 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; solo que la función ha cambiado, al igual que la naturaleza del proceso en el que el sexo reorientado desempeña su papel fundamental” (Bauman, 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” (Bauman, 2005: 71).

En este sentido, las prácticas culturales determinan, pues, la manera en la que Lucía, Carmen y María (¿o incluso la misma autora?) experimentan y describen el amor y sus relaciones íntimas. La ideología, (re)producida en la literatura e interiorizada por los sujetos, no se restringe a la naturalización del orden social ni a la concepción religiosa o filosófica del mundo. Puesto que genera nuestra visión del mundo, la ideología ejerce también influencia sobre la esfera que muchos creen –erróneamente– fuera de su poder, es decir, la esfera privada. Tal y como afirma Giddens (1995: 26), “Cada uno [...] no sólo tiene sino que vive una biografía reflejamente organizada en función de los flujos de la información social y psicológica acerca de los posibles modos de vida”. Entre las fuentes de esta información destacan la producción literaria,

teatral y cinematográfica, que desde sus orígenes han despertado en los lectores y espectadores las expectativas y deseos amorosos, influyendo en su visión de las relaciones íntimas y determinando sus elecciones vitales.

Esta influencia se percibe particularmente en el debut artístico de Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*, donde aparece como referente cultural y modelo de amar la famosa película en blanco y negro de los años cuarenta: *Tener o no tener*, protagonizada por una célebre pareja de actores emblemáticos, Bacall y Bogart. Nada más empezar la obra, Pedro, disfrazado de mujer, se pone a bailar e imitar la voz de la famosa actriz, haciendo un *playback*. Su esposa a su vez decide seguirle el juego y para ello se viste un traje tipo Humphrey Bogart. De este modo, los protagonistas realizan el intercambio de identidades sexuales que no se ciñe al mero disfraz, sino que va más allá: el marido, convertido en Lauren, quiere ser seducido por un Bogart. Resulta, pues, evidente que a Pedro “Le atrae el mito cinematográfico del hombre fuerte y la mujer bella” (Harris, 1994: 172).

Con este mito el personaje masculino reproduce el pensamiento estereotipado binario: asume el papel de la mujer-objeto, el objeto de deseo del macho, que, a su vez, ha de representar Rosa. No es de extrañar que en esta situación evoque precisamente a Bogart como paradigma de un hombre varonil, ya que este codificó en la memoria colectiva y en el imaginario social las prácticas discursivas tradicionales de encuentro y cortejo amoroso:

Rosa. Y se puede saber qué tengo que hacer para seducir a la señorita?

Pedro. De Bogart. ¿No te acuerdas como era Bogart?

Rosa. Pues... no. Yo qué sé. No, no me acuerdo.

Pedro. Quiero que seas duro y romántico a la vez que pro-

fundo. [...] Vamos, enamórame, Bogart. —¡Bogart!
Rosa. Bogart... Yo Bogart...(Pedrero, 1999: 91-92).

Concluyendo, a través del *monitoring*, es decir, a través de la elaboración crítica de “la polifonía discursiva que circula en una instancia sociocultural dada” (Malcuzyński, 1991: 151) hemos podido combinar el análisis de los discursos literarios y sociológicos con la crítica de la ideología, enfocando las relaciones recíprocas entre “lo dado”, “lo proyectado” y “lo creado” que se inscriben en el texto artístico (Malcuzyński, 1991; Chicharro, 2005). Hemos averiguado que el teatro de Paloma Pedrero, pese a lo que dice la misma autora sobre el carácter esperanzador y transformador del amor, no codifica ninguna visión positiva de este sentimiento. Mientras que el mito del amor romántico conduce a las protagonistas bien al fracaso, o bien al sumergimiento en el mundo de la fantasía, el amor “efímero” o “líquido”, que no permite establecer una relación duradera y sólida, es la secuela directa del consumismo tan criticado por Pedrero en todas sus obras. Es más, ninguno, ni el amor romántico, ni el “efímero” tiene el carácter subversivo desde el punto de vista de la mujer actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, Francesco (1980), *Enamoramiento y amor. Nacimiento y desarrollo de una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2003), *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós.
- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2001), *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Buenos Aires, México, PAIDÓS.
- CHICHARRO, Antonio (2005), *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Biblioteca de Bolsillo, UGR.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- CROS, Edmond (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.
- FAGUNDO, Ana María (1995), “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero”, en *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, pp. 155-165.
- FLOECK, Wilfred (1995), “¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas”, en Alfonso del Toro y Wilfred Floeck (eds.), *Teatro Español Contemporáneo*, Kassel, Reichenberger, pp. 47-76.
- GALÁN, Eduardo (1990), “Paloma Pedrero: una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias”, *Estreno*, 16, pp. 11-13.
- GIDDENS, Anthony (2004), *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*, Madrid, Ed. Cátedra.
- HARRIS, Carolyn J. (1993), “Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras”, *Estreno*, 19.1, pp. 29-35.
- 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, pp. 170-80.
- LAMARTINA-LENS, Iride (2006), “Otra noche de amor efímero: *Los ojos de la noche* por Paloma Pedrero”, *Estreno*, 32 (1), pp. 10-11.

- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1991), “El *monitoring*; hacia una semiótica social comparada”, en *Sociocríticas, Prácticas textuales/ Cultura de fronteras*, Amsterdam/ Atlanta, GA, Rodopi, pp. 153-174.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (2006), “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27 (1), pp. 21-43.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1993), “Para un monitoreo feminista de la cultura”, *Feminaria* (Buenos Aires), VI (10), pp. 16-20.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe.
- PEDRERO, Paloma (1987), *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*, Madrid, Fundamentos/Espiral.
- PEDRERO, Paloma (1997), *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor.
- PEDRERO, Paloma (1999), *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2004), *Yo no quiero ir al cielo. (juicio a una dramaturga)*, en Virtudes Serrano (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2004), *Grabación de la entrevista a Paloma Pedrero realizada en el Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa* (CNICE – Ministerio de Educación y Ciencia), www.ite.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/pedrero/materiales/autor/rasgos.htm
- PEDRERO, Paloma (2006), *Los ojos de la noche*, *Estreno*, 32.1, pp. 12-23.
- ROSS-BOURLAND, Catherine (2003), “Paloma Pedrero: el escape de los roles tradicionales de la mujer”, *Romance Notes*, Vol. XLIII, núm. 3, pp. 279-284.

- SERRANO, Virtudes (1999), "Introducción", en Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, pp. 9-58.
- SERRANO, Virtudes (2006), "Paloma Pedrero, veinte años en el teatro", *Estreno*. 32 (1), pp. 41-46.
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Paloma Pedrero and the search for identity", *Estreno*, 16 (1), pp. 6-10.