University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies

PALOMA PEDRERO: EL ESCAPE DE LOS ROLES TRADICIONALES DE LA MUJER

Author(s): Catherine Bourland Ross

Source: *Romance Notes*, Vol. 43, No. 3 (Spring, 2003), pp. 279-284
Published by: University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/43802354
Accessed: 12-02-2018 00:12 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at http://about.jstor.org/terms



University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Romance Notes*

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

PALOMA PEDRERO: EL ESCAPE DE LOS ROLES TRADICIONALES DE LA MUJER

CATHERINE BOURLAND ROSS

SEGÚN Wilfried Floeck en su artículo "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas", el proceso de escribir una obra teatral "presupone en las autoras una ruptura consciente con los clichés establecidos hace décadas en torno a la vida hogareña y la 'intimidad' femenina" (47-8). En las décadas posteriores a Franco, las mujeres dramaturgas están teniendo mayor popularidad (Fagundo 155), pero todavía no han logrado tanto éxito como sus colegas masculinos. Floeck señala que en la revista *El Público* se presentó una lista de los dramaturgos actuales cuyas obras fueron puestas en escena en los ochenta. De los 92 nombres, sólo había siete mujeres (48). También afirma que la vida teatral (los directores, etc.) está todavía dominada por los hombres, y esa es una de las razones por las que, afirma, no hay tantas mujeres dramaturgas como escritoras (48). Lo que propongo hacer en este ensayo, con la ayuda de las teorías de Gregory Bateson en su libro *A Sacred Unity*, es mostrar cómo Paloma Pedrero, en su obra *Besos de lobo,* estrenada en 1991, rompe con los clichés de la mujer y su puesto en la sociedad de hoy. El argumento de la obra es el de una mujer joven en su ambiente familiar y la manera que tiene de enfrentarse con el problema de definirse.

Bateson, en su teoría de la familia esquizofrénica, reconoce, en su seno, la existencia de un paciente enfermo. El reconocimiento del mal, al interior de la familia, genera un balance entre sus miembros. Bateson define este balance como homeoestasis (113). Según sus estudios, se ha visto que cuando el paciente identificado se mejora, los otros miembros intentan suprimirlo para mantener el equilibrio interno (113). Si el paciente tiene éxito en mejorarse, otro miembro de la familia empieza a mostrar los síntomas de la enfermedad (113). Yo propongo ver esta teo-

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

ría de una manera feminista. Digamos que la sociedad masculina / tradicional en general es la familia, y la mujer es la paciente identificada. Hace muchos años que la mujer ha sido relegada a una posición de menos importancia social / económica. Hoy en día, y en los últimos treinta años, la mujer intenta dejar este puesto para ocupar un lugar de igualdad con el hombre. Si logra este cambio, va a romper el balance que existía cuando ella hacía su rol tradicional de madre y esposa. La sociedad no quiere que este cambio pase porque perderá el balance, o homeoestasis, que existe. Entonces, como en la teoría de Bateson, cada vez que la paciente identificada (la mujer) empieza a mejorarse (salir de su posición impuesta), observamos que los otros miembros de la familia (la sociedad) empiezan a hacer esfuerzos para perpetuar su enfermedad (lo que llamamos "backlash" en inglés) (Bateson 113, mis ideas en paréntesis). En la obra ya mencionada, veremos cómo la mujer intenta salir del rol impuesto por la sociedad y cómo los otros protagonistas reaccionan. Hay que ver lo que pasa a los otros miembros de la familia. ¿Quién empieza a tener la enfermedad? Según la lectura de esta obra, es el hombre homosexual el que se encuentra en la posición de inferioridad en la que se situaba la mujer antes.

En *Besos de lobo*, vemos a una mujer y su búsqueda por definirse. Ana es una chica de dieciocho años que regresa de la ciudad a su pueblo natal de Jara. Hace muchos años, después de la muerte de su madre, su padre le mandó a vivir a la ciudad. Ahora regresa porque tiene una pulmonía y debe curarse en el pueblo mientras espera la llegada de su amante francés, Raúl. Según Carolyn Harris, "el ambiente rural es un microcosmo de la sociedad patriarcal que determina que las posibilidades de la mujer dependen de sus relaciones con los hombres" (120). Ha dejado al amante, llega al pueblo donde vive con su padre, la visita su amigo homosexual, Luciano, y Camilo, el jefe de la estación de tren, quiere estar con ella. En esta obra, Ana busca su identidad, pero lo hace a través de sus relaciones con los hombres que están en su alrededor. Según Floeck, "[u]n tema central en las obras de Paloma Pedrero son los problemas de relación entre los sexos, en los que crisis y búsqueda de identidad tienen una gran importancia, sobre todo en el ámbito sexual" (63). Se encierra en la casa, se escribe cartas que dice que son de su amante, y todos los del pueblo piensan que está loca. Luciano le dice que es "un poco bruja" (83), pero ella responde que es sólo porque está en Jara, y "aquí ser distinto es lo mismo que estar loco o ser tonto" (83).

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

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. Le dice, "Eso son suposiciones absurdas. Fantasías. . ." (89). Le avisa que no es tan joven y que pronto nadie va a querer cargar con ella (89-90). Dice que ella "está enferma de estar aquí encerrada en lo sombrío" (90). Quiere que ella se cure de su "enfermedad" de amor, pero no le da otra alternativa que casarse con otro hombre. Camilo le pide varias veces que salga con él, pero ella rechaza sus avances. Joan Torres-Pou afirma que, "El argumento se centra en el obstinado rechazo de Ana para normalizar su vida en el pueblo y cumplir con las expectativas sociales de los que la rodean" (90). La única alternativa para una mujer es casarse y estar bajo el control de un hombre. El padre insiste en que ella viva de esta manera, y ya que Raúl no viene para ella, sugiere que ella se case con Camilo. Pero a Ana no le gustan estas ideas. Prefiere estar encerrada con sus novelas y la diversión de los juegos con Luciano.

Según Harris, "Más que sus palabras, las acciones de Ana en escena dan indicios de su mundo interior y el miedo que le inspiran las relaciones amorosas" (119). El padre sospecha que Ana ha salido de la ciudad porque su amante "[le] hizo una barriga" (70), pero Ana niega que eso sea verdad. Aunque Ana huye de posibilidades amorosas con Camilo, sus acciones muestran que tiene control de su propia sexualidad. Habla mucho con Luciano del sexo, y le explica que él es homosexual porque le gusta Camilo. Ambos muestran en su conversación que son seres marginados en sus relaciones – o fantasías – sexuales, sea con un animal o con un novio ausente. Luciano todavía vive bajo las reglas estrictas de su madre y no puede mostrar sus tendencias homosexuales en público, pero le cuenta a Ana sus experiencias sexuales con un carnero. Ana le cuenta cómo ella se satisface:

ANA. Peco en soledad y no necesito ni una simple fotografía. Es fácil, puedo hasta estar pensando en otra cosa. Es casi mágico.
LUCIANO. (*Muy interesado*) ¿Mágico?
ANA. Sí, yo tengo un botón mágico.
LUCIANO. ¿Dónde?
ANA. ¡Ay, Luciano, qué burro eres a veces! Otro día te lo explico. (66-7)

Con Luciano, Ana puede ser la mujer fuerte que no logra ser con su padre. Esta conversación bastante explícita es muy segura con Luciano justamente porque es homosexual; no le interesa la sexualidad de una

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

mujer. Ana aún le pregunta si no tiene interés en estar con una mujer sólo para saber cómo es. Está un poco curioso, y Ana "le agarra las manos y se las coloca en sus pechos. Luciano se tensa" (86). Luciano dice que no le gustó la experiencia, pero no fue una experiencia romántica ni mucho menos.

Ana sí está bien con su propia sexualidad, pero no tiene poder con sus relaciones con los otros hombres. Cuando habla con Luciano de Raúl, a veces juegan que Luciano es Raúl. Luciano, por curiosidad, le pregunta a Ana qué le hacía Raúl. Ana responde con mucha vehemencia, "¡Nada! ¡Nunca me hizo nada!" (85). Cuando Camilo le toma la mano, ella se queda paralizada, y luego responde, "No me toques, no soporto que me toques. Ay, Dios mío. . . Las manos, los besos, los cuerpos, al final es lo único" (78). Son palabras de una mujer con una mala experiencia con el amor. Los espectadores desde el principio dudan de la existencia de Raúl, o por lo menos de un Raúl que vendrá por ella, y a lo largo de toda la obra, hay muchas cosas que dan énfasis a la idea de que no existe – no manda cartas nunca y todavía no llega después de unos siete u ocho años. Todavía ella le es fiel.

Después de la muerte de su padre, Ana intenta suicidarse. Para ella, ésta parece la única manera de romper con las expectativas de la sociedad. Ha llegado a su límite, y sin su padre, no hay otra salida. Luciano llega, escapando de su madre (98), y Ana quiere que él la ayude a suicidarse. Le dice, "Hazlo rápido. Un corte seco. (Luciano la mira con incertidumbre. Ana le sonríe.) Vamos, Luciano, será lo mejor que hayas hecho por mí en tu vida (Le coloca las muñecas) Aquí" (100-1). No lo puede hacer, y Ana tampoco lo hace sola. Cree que es demasiado débil para hacerlo, pero es al revés. Ahora puede ejercer las otras opciones sin que la sociedad masculina le imponga más reglas por las cuales debe vivir.

En la próxima escena, Luciano habla con Camilo de sus planes de casarse con una chica del pueblo. Él no puede ejercer su homosexualidad; no puede salir de su puesto tradicional del hombre. La sociedad (y su madre en particular) ha logrado que él se casara, como es esperado de cada joven aceptable. Ahora él es el paciente identificado. Sin embargo, Ana decide irse del pueblo. Recibió un telegrama de Raúl. Él la viene a buscar, pero "[a]l recibir el tan esperado telegrama de Raúl, Ana entiende la manera en que ha perdido la vida por culpa de las limitaciones de su papel social y el miedo que le inspira la sociedad. Reconoce en este

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

instante su deseo de vivir y crecer, buscando su identidad propia sin depender de ningún hombre" (Harris 121). Ana está en la estación, esperando el tren. Le admite a Camilo que lo ama y le pide que se vaya con ella en el tren:

CAMILO. Donde tú quieras.
ANA. En un sitio donde haya mar.
CAMILO. ¿Mar? El mar está muy lejos.
ANA. En el mar.
CAMILO. ¿Cuándo?
ANA. Ahora. Tenemos que coger ese tren que pasa a las seis. (*Camilo la mira, desconcertada*) Yo lo voy a tomar, si quieres, puedes venirte conmigo.

Ana rompe el silencio femenino que era su deber y le expresa sus deseos amorosos a Camilo, pero necesita asumir el mando de su propia vida desde ese instante (Harris 122). Ella está dispuesta a trascender su papel convencional. Camilo puede acompañarla, pero sólo si también está resuelto a dejar su papel tradicional. A Camilo, le falta la fuerza de dejar lo conocido por lo desconocido, una nueva vida con Ana. Su falta de flexibilidad en los papeles sociales y también la imposibilidad de Ana de expresarse antes han contribuido a la disolución de su relación y de la relación de Ana con el pueblo / sociedad entero.

Definitivamente, Ana pudo salir de los roles impuestos por la sociedad. Necesita mucho tiempo para pensarlo, unos años para darse cuenta de que ella necesita definirse fuera de sus relaciones con hombres. Fue "una búsqueda de la verdad personal y de la propia libertad" (Fagundo 156). Con la muerte de su padre, por fin Ana pierde la supresión que él le impuso. No depende de él, no tiene Raúl, Luciano cayó bajo las presiones de su madre, y a Camilo le falta la espontaneidad para irse con ella. Tiene el tiempo y la experiencia para poder ver las posibilidades y sale hacia el mar. Según Pedrero misma, en su entrevista con Eduardo Galán, "en *Besos de lobo*, por ejemplo, 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" (12).

Con las ideas de Bateson vistas desde una perspectiva feminista, podemos ver cómo Ana se enfrenta con sus deseos de mejorar su situación social y cómo la sociedad / su familia la quiere suprimir. En *Besos de lobo* hay muchos hombres alrededor de Ana, pero ella necesita perder

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

su contacto con ellos para poder descubrir su identidad porque ellos intentan hacerla seguir las leyes sociales. Ella trascendió su lugar tradicional pero Luciano fue reprimido por su madre y volvió a ocupar su posición de homosexual suprimido. Ana lucha para romper el balance que existe en la familia / sociedad tradicional, y logra hacerlo, pero como Bateson sugirió, otra persona tuvo que bajarse al puesto del paciente identificado, y esta persona es el hombre homosexual. Candyce Leonard explica en su ensayo sobre dramaturgas españolas actuales que, "Spanish female-authored drama written since 1980 anticipates liberation from a hierarchical male-female relationship and a determination to rewrite traditional gender prescriptions" (253). Con las teorías de Bateson presentadas de una perspectiva feminista, se puede ver que en esta obra, lo que Leonard propone es correcto.

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN

OBRAS CITADAS

Bateson, Gregory. *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind.* Ed. Rodney E. Donaldson. New York: Harper Collins, 1991.

Fagundo, Ana. "La mujer en el teatro de Paloma Pedrero." *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Ed. Juana Arancibia y Yolanda Rosas. Vol. IV. Montevideo: Editorial Graffiti, 1995. 155-167.

Floeck, Wilfried. "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas." *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Ed. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck. Kassel: Edition Reichenberger, 1995. 47-76.

Galan, Eduardo. "Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias." *Estreno* 16.1 (1990): 11-13.

Harris, Carolyn. "La experiencia femenina en escena: *Besos de lobo* y *El calor de agosto* de Paloma Pedrero." *Confluencia* 10.1 (1994): 118-124.

Leonard, Candyce. "Women Writers and Their Characters in Spanish Drama in the 1980s." *ALEC* 17 (1992): 243-256.

Pedrero, Paloma. *Una estrella y Besos de lobo.* Madrid: Ediciones J. García Verdugo, 1998.

Torres-Pou, Joan. "Síntesis e inversión: Dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero." *Alaluz* 24.1-2 (1992): 89-92.

Zatlin, Phyllis. "Paloma Pedrero and the Search for Identity." *Estreno* 16.1 (1990): 6-10.

This content downloaded from 161.13.163.16 on Mon, 12 Feb 2018 00:12:49 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms