

MECANISMOS PSÍQUICOS DEL PODER Y LA VIOLENCIA SIMBÓLICA EN EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO

Karolina KUMOR
Katarzyna MOSZCZYŃSKA
(*Universidad de Varsovia*)

Palabras clave: Violencia simbólica, poder, género, identidad, teatro de Paloma Pedrero

Resumen: En este trabajo nos proponemos realizar una lectura semioideológica de los textos dramáticos de Paloma Pedrero a la luz de las aportaciones teóricas de Judith Butler, remitiendo al poder del discurso en la construcción de género. Ya que el poder está basado en la reiteración performativa de prácticas culturales, que están fuera del control del individuo, el género resulta ser performativo, constitutivo y legitimador de la identidad que se supone que es su fruto. Siguiendo a Butler, ponemos, pues, en tela de juicio tales categorías como subjetividad o identidad femenina y masculina, que se codifican en los textos literarios a través de la aplicación de los mecanismos psíquicos del poder o de violencia simbólica en términos de Pierre Bourdieu. El objetivo de nuestra lectura consiste en analizar estrategias culturales que adoptan los protagonistas de Pedrero en el intento de oponerse a la violencia simbólica y reinscribir su identidad.

Mots-clés : Violence symbolique, pouvoir, genre, identité, théâtre de Paloma Pedrero

Résumé : Nous nous proposons dans ce travail de réaliser une lecture sémio-idéologiques des textes dramatiques de Paloma Pedrero à la lumière des contributions théoriques de Judith Butler, en faisant référence au pouvoir du discours dans la construction du genre. Puisque le pouvoir est basé sur la répétition performative des pratiques culturelles, qui sont hors du contrôle de l'individu, le genre se révèle être performatif, constitutif et légitimant de l'identité dont elle est supposée être le fruit. En suivant Butler, nous mettons à l'épreuve des catégories telles que la subjectivité ou l'identité féminine et masculine, qui sont codifiées dans les textes littéraires par le biais de l'application des mécanismes psychiques du pouvoir ou de la violence symbolique, en termes de Pierre Bourdieu. L'objectif de notre lecture est d'analyser les stratégies culturelles qu'adoptent les protagonistes de Pedrero dans la tentative de s'opposer à la violence symbolique et de réinscrire leur identité.

Key words: Symbolic violence, power, gender, identity, Paloma Pedrero's theatre

Abstract: This paper, enhanced by the application of Judith Butler's theory of performativity, is a semioideological analysis of Paloma's Pedrero theatre. It highlights the role of discursive power in the construction of gender, showing that power is based on performative repetitions of cultural practices that are beyond control of every individual. Thus, in their critique of identity categories as social and political constructions, the authors identify the psychic life of power and socio-discursive mechanisms of symbolic violence encoded in the literary texts. The aim of the paper consists in analyzing cultural strategies employed by Pedrero's characters in the attempt to oppose symbolic violence and transform their identity.

“El sexo –dice Judith Butler– no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que controla. De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio, cuya

materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas” (Butler, 2002: 18). Esta teórica recurre al pensamiento de Michel Foucault (1992) y Louis Althusser (1988) a fin de construir una teoría feminista de performatividad, centrada en los mecanismos psíquicos del poder que se hacen patentes en los procesos de sujeción y subjetivación: “El término «subjetivación» encarna en sí mismo la paradoja: *assujettissement* denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción; por tanto, uno/a habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto/a a un poder, y esta sujeción implica una dependencia radical” (Butler, 2001: 95).

Siguiendo a Butler, ponemos, pues, en tela de juicio tales categorías como subjetividad o identidad femenina y masculina que se construyen a través de la aplicación de dichos mecanismos psíquicos del poder que equiparamos con la violencia simbólica en términos de Bourdieu. Para este sociólogo francés,

la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas [...] se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. [...] la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel (Bourdieu, 2000: 12).

De ahí que el género resulte ser performativo, constitutivo y legitimador de la identidad que se supone que es su fruto. La teoría de la performatividad propuesta por Butler podría entenderse como una opción, o una elección consciente, ejercida por sujetos en un acto de libre voluntad (*vid.*: Butler, 2001, 2002). Contrariamente a lo que parece sugerir el término, la “performatividad” remite al poder del discurso y de la violencia simbólica en la construcción del sexo a través de la reiteración, un mecanismo que está fuera del control del individuo. La palabra es, pues, formativa y performativa a medida que cada referencia a un cuerpo o sexo funciona, al mismo tiempo, como una formación de éstos (Butler, 2002: 31-45).

Nuestro abordamiento de la realidad obligatoriamente pasa por su previa textualización; nuestra mirada y conocimiento de la realidad, nuestras maneras de vivir el mundo están predeterminadas por dispositivos discursivos que son ideológicos, y que generan la “evidencia ideológica” y la “naturalización” del orden social (Žižek, 2003; Althusser, 1988; Butler, 2002, entre otros). Es un mecanismo inconsciente e imaginario que sujeta y subjetiviza a cada uno. En ese sentido, nos referimos a la dimensión psíquica del poder (Butler, 2001, 2002), o la interiorización de la *doxa* (Bourdieu, 2000, entre otros), haciendo hincapié en el funcionamiento de la violencia simbólica y las estructuras objetivas de dominación en la construcción misma de la identidad. No se trata, pues, de la apropiación voluntaria, ni tampoco de la adaptación de una máscara. La generización es un proceso gradual que opera a través de la reiteración forzada de normas y prácticas culturales, es decir, gracias a la “fuerza de la cita” (Butler, 2001, 2002) y el sometimiento constitutivo y permanente del sujeto a las normas hegemónicas. En el curso de esta reiteración se produce la identidad (sexual) y su inscripción en la materialidad de

los cuerpos. Si no somos capaces de ningún acto que no fuese determinado por la cultura, si lo “natural” siempre es “cultural” –porque difícilmente se podría imaginar un “yo” que preceda al discurso y a la ideología, en fin, un “yo” que preceda a su propia “sujeción”– ¿podemos ejercer cualquier tipo de resistencia a la violencia simbólica?, ¿podemos rebelarnos contra los mecanismos psíquicos del poder?

Estas preguntas se la plantean –de manera totalmente independiente y en diferentes lenguajes– la pensadora norteamericana Judith Butler y la dramaturga española Paloma Pedrero. Ésta última es una de las figuras emblemáticas del teatro español postfranquista y, en particular, de la dramaturgia de mujer que surge y se desarrolla vertiginosamente a partir de la transición (*vid.* O’Conner, 1988; Aszyk, 1995). En este trabajo nos proponemos realizar una lectura de sus textos dramáticos a la luz de las aportaciones teóricas de Butler con el objetivo de analizar una serie de estrategias culturales que adoptan los protagonistas en el intento de oponerse al poder simbólico para rehacer sus vidas y reinscribir su identidad sexual.

Entre sus numerosas piezas dramáticas en este aspecto destaca, sin duda alguna, *La llamada de Lauren*, de 1984, el debut artístico de la autora, en que ya se perciben todas las claves de su dramaturgia¹. Desde el punto de vista de la construcción dramática,

¹ *La llamada de Lauren* se estrenó en noviembre de 1985. En el montaje dirigido por Alberto Weiner participó la misma Paloma Pedrero que encarnó el papel de Rosa. Jerez-Farrán (2006: 139) recuerda que “la obra ha sido considerada como una de las piezas más subversivas del teatro de Paloma Pedrero e incluso del que se escribió en la España posterior al franquismo”. Por ello, una parte de la crítica, la más conservadora, ha reaccionado negativamente ante la obra representada negándole cualquier profundidad al resumir su argumento como

La llamada de Lauren destaca por la concentración de la acción en el tiempo y en el espacio, pues la historia se desarrolla en un tiempo limitado que no supera unas cuantas horas y en un espacio único. Es un espacio cerrado, interior, que comunica con el espacio exterior tan sólo a través de la puerta. Nada más empezar la obra, en el escenario que representa un piso bien amueblado, elegante, pero bastante tradicional, sale un hombre, vestido en un albornoz y empieza a transformarse ante los ojos del público en una mujer al estilo de Lauren Bacall:

Se acerca al armario ropero lo abre y saca un traje de mujer de raso negro y unas medias tupidas del mismo color. Abre un cajón y rebusca hasta que encuentra unas bragas sexys. Sin quitarse el albornoz se las pone y se mira al espejo. Después sigue buscando y saca un sostén. Se lo pone con esfuerzo. Se acerca a la mesa y coge un rollo de algodón con el que se va rellenando el pecho. Una vez terminado se vuelve a mirar al espejo y comienza a ponerse el vestido y las medias. De debajo de la cama saca una caja con unos zapatos negros de tacón alto y se los pone. Se acerca a la mesa y comienza a maquillarse de mujer con gran esmero. La transformación de Pedro se va haciendo evidente. Logra parecer casi una mujer. Por último se coloca la peluca y vuelve hacia el espejo del ropero para verse del cuerpo entero (Pedrero, 1999: 83).

lo ha hecho, por ejemplo, Lorenzo López Sancho (cit. Serrano, 1999: 35-36) en *ABC*: “el marido es un marica reprimido como la copa de un pino. La mujer una inocentona que no ha oído hablar de esas cosas”.

En el fondo suena la banda sonora de 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. El protagonista de Pedrero, una vez terminada su metamorfosis, empieza a bailar e imitar la voz de la famosa actriz, haciendo un *playback*. Con ello, provoca el asombro y confusión de la mujer, que de repente entra en casa y al principio ni le reconoce. Su reacción coincide con la perspectiva de una parte del público, provocado deliberadamente por Pedrero (Gordon, 2004-5: 550). Sin embargo, la mujer pronto decide seguirle el juego y ponerse un traje tipo Humphrey Bogart. En este momento cambia la perspectiva y “el horizonte de expectativas” (Gordon, *ibid.*) del lector/espectador quien se entera que la acción dramática de *La llamada de Lauren* se desarrolla durante el carnaval, en la casa de Pedro y Rosa, un matrimonio joven que se prepara para celebrar su tercer aniversario de boda. De este modo, “Pedro se convierte en un marido “normal” que simplemente se está preparando para el carnaval. El juego es inofensivo y el público puede disfrutarlo tranquilamente” (Zatlin, 1990: 9, traducción nuestra).

La elección de la época de carnaval no es casual; se trata, pues, como recuerda Bajtín (1986), de un tiempo fuera del tiempo real, un tiempo de desestabilización y subversión del orden social, así como de confusión de identidades. En todo este proceso resultan imprescindibles el disfraz y el maquillaje a los que recurren los dos protagonistas. De este modo, 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 como un escape de las preocupaciones y las frustraciones de su papel de marido convencional” (Harris, 1994: 172).

El personaje reproduce el pensamiento estereotipado binario, por un lado, al evocar el prototipo de un hombre “duro y romántico a la vez que profundo” (Pedrero, 1999: 91) que ha de representar Rosa y, por otro, el de una mujer pasiva, sumisa e ingenua que el mismo quiere encarnar. Para ello, no sólo asume el nombre de Azucena, sino que también se inventa toda su personalidad e historia: “Soy peluquera. Trabajo en un salón de alta peluquería y vivo con mi madre. [...] cuando me case, será para toda la vida. Con un hombre fuerte y varonil. Me gustaría tener tres hijos y un perro” (Pedrero, 1999: 90-91). Quiere convertirse en la mujer-objeto, el objeto de deseo del macho a quien otorga el nombre de Carlos y a quien inscribe en las prácticas discursivas tradicionales de encuentro y cortejo amoroso. La seducción que parte de una simple diversión tiene un efecto poderoso en Pedro, llegando a despertar en él el deseo que nunca antes ha experimentado de manera semejante.

Se trata, pues, de un complejo juego metateatral enriquecido con diálogos provocativos, con gesto y movimiento escénicos y, por último, con el uso de objetos teatrales de un fuerte carácter genérico². Siguiendo las categorías básicas de la metateatralidad señaladas por Richard Hornby (1986: 32) en su clásico estudio *Drama, Metadrama and Perception*, la principal estrategia metadramática utilizada en *La llamada de Lauren* es la del papel dentro del papel. Los personajes cambian sus papeles e interpretan otros que no les han sido concedidos. El juego metateatral, basado en el travestismo, se plantea como una excusa para indagar en los

² Cabe señalar que la aplicación de las distintas técnicas metateatrales es una constante en la obra de Paloma Pedrero. Este tema ha sido desarrollado en varios estudios críticos: Harris, 1994; Gabriele, 1994; Fernández, 2007, entre otros.

mecanismos de “generización” y de “subjektivización”. Pedrero recurre a la estrategia del “camp”, una práctica estética y política muy extendida en la cultura *gay* a partir de los años sesenta. El término mismo, que significa “afeminado” en inglés, sirve para describir la teatralización hiperbólica y paródica de la feminidad, observada en prácticas performativas intertextuales de los *drag queens* que hacen el uso deliberadamente exagerado de imágenes y comportamientos de las estrellas *glamour* del cine en blanco y negro, tales como Marlene Dietrich o la misma Lauren Bacall (Krawczyk, 2006). En términos generales, la figura de travestí juega un papel muy significativo en los estudios de género (Butler, 1990, 2001, entre otros; *vid.* Mizielinska, 2006; Jagger, 2008), puesto que evidencia que el sexo/género es un constructo cultural, formado a través de las reiteradas prácticas que citan y recrean los roles masculinos y femeninos. La parodia del género demuestra que la “identidad” en la que se basa la actuación teatral de los travestís es una reiteración de lo reiterado, sin que exista la versión original ni la división natural entre los sexos (Butler, 1990: 136-139). El travestismo de Pedro y el uso de la estética “camp” hacen borrar las diferencias rígidas y artificiales entre los dos sexos, asumidas como naturales en el proceso de sujeción y subjektivización, demostrando que no hay nada fijo tras la “fuerza de la cita”:

El joven marido, al apropiarse de las supuestas prerrogativas de la mujer se convierte en el arquetipo de lo que lleva, en una mujer ejemplar, como también sucede a la inversa cuando decide deshacerse de la indumentaria femenina y vestirse con sus ropas habituales para convertirse en el hombre que Rosa había visto en él (Jerez-Farrán, 2006: 160).

Lo que al principio parecía tan sólo un juego carnavalesco, pronto se convierte en una especie de ceremonia en que Pedro parece asumir el papel de maestro. El deseo de transformar a su esposa en –como dice– “un hombre total” (Pedrero, 1999: 87) le lleva a utilizar una serie de artilugios: un maquillaje, un traje, un bigote, o una venda; y, todo ello, con el fin de modificar el alma de Rosa a través del cuerpo. La “delicada –según Pedro– operación” (*ibid.*: 86) de ponerle una venda para aplastar su pecho resulta ser dolorosa y provoca el primer rechazo de la mujer que se expresa en una queja explícita: “Me siento mutilada” (*ibid.*: 87). A lo largo de todo el juego metateatral, la ilusión carnavalesca sufre rupturas constantes, provocadas por Rosa que, en numerosas ocasiones, se sale de su papel. Ella, a diferencia de Pedro, se siente cada vez más incómoda y menos involucrada en la actuación. Su indignación llega al punto culminante cuando Pedro pretende representar el coito, sirviéndose de “un falo de los que venden en los sex-shops” (*ibid.*: 88), sin dejar el disfraz ni las identidades subvertidas. Le suplica a Rosa: “No te quites todo. No rompas el encanto” (*ibid.*: 93), y más adelante, “¡Métemelo!, “No me llames Pedro... Penétrame, por favor... Penétrame” (*ibid.*: 93).

Con ello, el matrimonio traspasa las reglas tradicionales del carnaval, en cuyo espacio las fronteras de la subversión están fijadas de antemano por los límites temporales y simbólicos de la fiesta: cuando acaba el carnaval, se restituye el orden social anterior y todo vuelve a la “normalidad”. Pero, no es el caso de los protagonistas de *La llamada de Lauren*: el cierre de la representación metateatral, de lo carnavalesco, no trae consigo un retorno a la cotidianidad. El fracaso del deseo y el haber llegado a la situación límite ponen en evidencia hasta qué punto ambos, aunque por diferentes razones, se sienten frustrados y desgraciados en su relación. El juego metateatral ha sacado a la luz lo reprimido y

ha revelado –a través de la transformación escénica– la realidad oculta de su matrimonio. Rosa se siente decepcionada, por un lado, por la poca atención que le presta su marido, siempre ausente y absorbido en su trabajo, y, por otro, por el reparto tradicional de roles femenino y masculino que recrean en su matrimonio. Para Pedro, en cambio, la representación metateatral ha sido el primer intento –un intento fallido– de resistir a la violencia simbólica, un intento de huir de las convenciones sociales, de los tabúes y prohibiciones inscritos en su cuerpo que han conformado su modo de ser.

Respaldado por las insistentes preguntas de Rosa, el personaje se atreve a cuestionar su propia masculinidad adquirida en el proceso de sujeción. Confiesa a su esposa y a sí mismo que: “A veces [era] tan duro ser una persona normal [...] que a veces [...] [tenía] sensaciones o necesidades... inadmisibles” (*ibid.*: 95), tales como: caminar con tacones, disfrazarse de mujer, o escapar de las peleas de chicos del barrio. Y cuanto más lo anhelaba, más censurado y oprimido se veía por parte de su padre. En este sentido, la anterior aparición del falo en el escenario no puede interpretarse, pues, tan sólo en clave del deseo, ya que el falo representa también la ley del padre sancionada con el uso de la violencia, tal y como lo demuestra la historia de la sujeción de Pedro: “Un día mi padre me pegó una hostia [...] Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marísol [...] Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: «Vas a hacer de tu hermano un maricón»” (*ibid.*: 96). Así, por medio de injurias y violencia, el padre consiguió negar y reprimir los deseos prohibidos culturalmente que percibió en su hijo. Pedro recuerda su propio sometimiento de este modo: “me prometí a mí mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me

he pasado la vida así” (*ibid.*: 96). Más adelante, cuenta que en su infancia la sociedad patriarcal le obligaba, entre otras cosas, a recurrir a la violencia para construir su masculinidad:

Cuando era pequeño todos los niños de mi barrio jugaban a pelearse los de una calle contra otra. A veces yo también iba, pero no te puedes imaginar el miedo que llevaba, ¡el pánico! [...] Para vencerlo gritaba y me reía más que ninguno. Siempre me ponía en primera línea, frente al bando enemigo, y desafiaba las piedras. Entonces sentía cómo crecía ante los demás... Buscaba sus miradas que me decían: ¡Eres un valiente! ¡Un machote! (*ibid.*: 95-96)

La descripción de las pruebas de masculinidad, de lo viril que describe Pedro demuestran que la masculinidad no es natural, ni fácil de conseguir, ni, una vez conquistada, algo ya alcanzado y estable. Es algo que se adquiere, interioriza, ensaya y repite de acuerdo con los mecanismos psíquicos del poder. Este poder funciona, pues, como norma reguladora inconsciente simbolizada en el gesto escénico de Pedro en que éste apunta a su propia cabeza en tanto un origen y garante de su represión: “Todo está aquí. [...] Tengo que controlar continuamente para que no estalle. ¡Controlar...! ¡Controlar!” (*ibid.*: 95).

El mismo mecanismo psíquico del poder, basado en el imperativo heterosexual y la violencia simbólica, se codifica también en la historia de Luciano, un personaje secundario de *Besos de lobo*³.

³ *Besos de lobo* se estrenó en 1991 en Hobart and William Smith College en California, Estados Unidos, y en España, nueve años más tarde, en el Círculo de Bellas Artes, bajo la dirección de Elena Cánovas y Aitana Galán.

El chico, a pesar de la atracción que siente por Camilo, responde a las expectativas de su entorno familiar asimilándolas como un ideal regulatorio, lo cual pone de manifiesto en el diálogo que mantiene con su amiga Ana:

- ANA. [...] estamos en Jara, y aquí ser distinto es lo mismo que estar loco o ser tonto. [...]
- LUCIANO. De todas formas, a mí me gustaría ser normal, como todos.
- ANA. (*Bruscamente*) ¿Para qué? Normal, ¿para qué?
- LUCIANO. Para muchas cosas. Ana, nunca nadie me ha dejado pasar delante por una puerta. Nunca he podido... (Pedrero, 1987: 32)

Movido por la ansiedad de “ser normal”, de sentirse aceptado y respetado, Luciano se resigna a ser víctima de la violencia simbólica ejercida por su madre. Ésta, al imponerle un matrimonio arreglado con una retrasada mental, vulnera la libertad y autonomía personal de su hijo que, finalmente, se casa reprimiendo el amor prohibido hacia Camilo. Porque “si este amor está excluido desde el principio, -como sugiere Butler- entonces no puede ocurrir, y si ocurre, de seguro no ocurrió. Si ocurre, ello es sólo bajo el signo oficial de su prohibición y negación” (Butler, 2001: 154).

El asumir la mirada patriarcal, funciona, pues, como una maldición que condiciona la experiencia personal, forjada y vivida según los patrones del orden simbólico. De hecho, los dominados viven su sumisión como algo natural al aplicar a lo que les domina unos esquemas y unas estructuras cognitivas que le son impuestos en tanto el producto de la dominación misma. Sus pensamientos, emociones, percepciones están estructurados conforme con las propias estructuras objetivas de dominación que les

corresponden, convirtiendo el *conocimiento* en *reconocimiento*. De este modo, Luciano, al igual que Pedro, son víctimas de las estructuras simbólicas de dominación, ya que:

[...] aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del origen simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que crea de algún modo la violencia simbólica que [...] sufren (Bourdieu, 2000: 49).

No obstante, el imperativo heterosexual puede llevar a situaciones mucho más extremas. En el caso de Surcos, protagonista de otra obra de Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar*⁴, el repudio del deseo homosexual y la respuesta a la interpelación social a través de una construcción hiperbólica de los tradicionales rasgos masculinos traen consigo otras consecuencias al desembocar en el uso de violencia. El personaje se alista en las filas de neonazis, propaga la ideología ultraderecha para, en el último término, insultar, atacar, o incluso, castrar a Bárbara, un supuesto travestí: «Ella» es un degenerado, un peligro social. Tenemos que darle una lección. ¡Vamos! [...] Puto canalla. Ahora verás. Ni brea ni nada. (*Saca el machete.*) Te voy a castrar. [...] (*Surcos le tira al suelo de*

⁴ *Cachorros de negro mirar* se estrenó en la Sala Cuarta Pared de Madrid en enero de 1999, bajo la dirección de Aitana Galá.

un puñetazo.” (Pedrero, 2001: 66-67). Este comportamiento violento de Surcos Bárbara lo interpreta acertadamente en clave del deseo homosexual repudiado: “Tu amigo es maricón [...] Perdona que te lo diga pero es que no falla. Todos los tíos que van de supermachos y además se ponen así conmigo, tan bordes, es que tienen algo reprimido” (*ibid.*: 57)⁵.

En todos estos casos se puede percibir fácilmente la forclusión (*Verwerfung*) en tanto mecanismo constitutivo en la formación del sujeto, ya que “lo rechazado” o “lo negado” condiciona y (re)produce al sujeto. Como señalan Butler (1990, 2002, 2001) y Žižek (1992, 2003, 2008), se trata de una especie de “negatividad definitoria” que define la identidad a través de lo repudiado:

Cuando la prohibición de la homosexualidad está culturalmente generalizada, entonces la “pérdida” del amor homosexual es provocada por una prohibición que se repite y ritualiza a lo largo y ancho de la cultura. El resultado es una cultura de melancolía de género donde la masculinidad y la feminidad emergen como las huellas de un amor no llorado y no llorable; donde, de hecho, dentro de la matriz heterosexual la masculinidad y la

⁵ En este artículo nos hemos centrado únicamente en la violencia como herramienta de la aplicación del imperativo heterosexual. No obstante, la obra de Paloma Pedrero, al centrarse en la ideología y la militancia neonazis, aborda el tema de la violencia desde la perspectiva mucho más amplia. Este tema ha sido tratado por Serrano (1998), así como por Mas, quien ha señalado que “La doctrina de la violencia que Surcos profesa se apoya en un doble supuesto: rechazo del mundo burgués del bienestar y vivencia del tedio con su lucidez y su crudeza. Estos personajes ansian destruir el mundo porque no les gusta y porque se aburren, pero no poseen otro mundo de recambio” (Mas, 2001: 12).

feminidad se ven fortalecidas por los repudios que llevan a cabo (Butler, 2001: 155).

Como ha quedado de manifiesto, el proceso de “generización” y división rígida binaria entre “hombres” y “mujeres” en tanto dos colectivos monolíticos opuestos entre sí se basa en su definición a través del deseo heterosexual. Hay solo dos géneros: las mujeres enamoradas de los hombres y los hombres enamorados de las mujeres. Con ello, la generización y subjetivización se naturalizan a través de una incorporación melancólica del amor que se niega, a través de una interiorización de un duelo inconcluso e inconsciente, “no llorado y no llorable” (*vid.* Butler, 1990: 57-61). De ahí que el cuestionamiento de la heterosexualidad conlleve la denaturalización del esquema binario de los sexos:

Como resultado, el miedo al deseo homosexual puede provocarle a una mujer pánico a estar perdiendo su feminidad, a no ser una mujer, a no ser ya una mujer como se debe, a, aun no siendo propiamente un hombre, ser como si lo fuese y por tanto de algún modo monstruosa. Mientras que el terror al deseo homosexual puede inspirarle a un hombre terror a ser visto como femenino, a ser feminizado, a no ser ya un hombre como se debe, a ser un hombre “fallido” o a ser en algún sentido una figura monstruosa y abyecta (Butler, 2001: 151).

La generización está, por lo tanto, directamente ligada al pensamiento fronterizo y al sistema binario. Retomando las nociones bajtinianas del umbral y la frontera, Lotman (1999) muestra cómo la periferia condiciona la existencia del centro, de la misma manera que la no-cultura (es decir, lo exterior a una cultura dada)

define a la cultura, o el sujeto se auto-concibe mediante el otro. De hecho, las fronteras entre el afuera y el adentro marcan una zona en la cual las fuerzas opuestas luchan entre sí. Paralelamente, en las fronteras internas, las que separan a distintas identidades, se produce la intersección de los elementos culturales externos e internos. Por lo tanto, en el pensamiento falologocéntrico binario no hay “centro” sin “periferia”, “dentro” sin “fuera”, ni “yo” sin “el otro”:

La oposición filosófica entre “heterosexual” y “homosexual”, como tantos otros binomios convencionales, se ha construido siempre sobre los fundamentos de otra oposición correspondiente: la pareja “dentro” y “fuera” [...] Dentro/fuera funciona como una figura para la significación y los mecanismos de producción de sentido [...] [ya que] cualquier identidad se establece de forma relacionada, constituyéndose con referencia a un exterior o (a)fuera, que define los propios límites interiores del sujeto y sus superficies corpóreas (Fuss, 1999: 113-114).

De ahí que en la propia constitución de la estructura se precise lo externo a ella, en forma de barbarie, entropía. La comprensión de este proceso es crucial para desmitificar la frecuente “demonización” del otro. Es este mecanismo binario el que Cixous pone en evidencia en su célebre ensayo *La risa de la medusa* (1995).

¿Dónde está ella?
Actividad/pasividad,
Sol/Luna,
Cultura/ Naturaleza,
Día /Noche,

Padre/Madre
[...] Hombre/Mujer
[...] El pensamiento siempre ha funcionado por
oposición,
Palabra/ Escritura
Alto/Bajo
Por oposiciones duales, jerarquizadas. Superior/Inferior
(*ibid.*, 1995: 13-14).

Así, el sometimiento de las mujeres y de los homosexuales garantiza la existencia del sistema patriarcal, del mismo modo que en las concepciones lotmanianas la periferia es la condición del centro, la no-cultura de la cultura, etcétera:

la heterosexualidad asegura su propia identidad y apunta sus límites ontológicos protegiéndose a sí misma de lo que percibe como las continuas intrusiones depredadoras de su otro contaminado: la homosexualidad [...] Lo homo en relación con lo hetero, de la misma forma que lo femenino en relación con lo masculino, opera como una exclusión interior indispensable. Un (a)fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para construir la frontera como tal (Fuss, 1999: 115-116).

En este sentido la confesión entera del protagonista de *La llamada de Lauren* pone en tela de juicio el sistema binario sobre el cual se fundamenta el proceso social de la construcción de género, demostrando claramente que lo que se supone “natural” es, en el fondo, “cultural”. Pedro y Luciano asumen, pues, un comporta-

miento socialmente “correcto”, no como algo exterior a sí mismo a lo que se someten, sino más bien, como una secuela directa de la violencia simbólica que conforma su propia subjetividad. Sus casos ejemplifican el proceso descrito por Butler: la identificación sexual del personaje se consigue a través de los medios sociodiscursivos que emplean el imperativo heterosexual (*vid.* Kosofsky Sedgwick, 1990). En esta clave hay que interpretar tanto la boda de Luciano con una chica del pueblo, como la contratación del matrimonio de Pedro y Rosa hace tres años durante la época del carnaval. Desde esta perspectiva se explica también el anterior rechazo del protagonista masculino de *La llamada de Lauren* de participar en juegos carnalescos vestido de mujer:

PEDRO. Te acuerdas de nuestro viaje de novios a Canarias?

ROSA. Claro. Eran los carnavales, como ahora [...]

PEDRO. Quiero ir al carnaval así... contigo.

ROSA. Pues la verdad es que no me lo esperaba de ti. Como siempre has dicho que los que hacían esto eran todos maricones.... (Pedrero, 1999: 85)

Esta última constatación de Rosa alude al otro estereotipo cultural, otro cliché fuertemente arraigado en el imaginario social colectivo. Cuando la interpelación del sujeto en tanto varón -heterosexual y viril- fracasa, empieza la identificación con el “otro”, con el repudiado, es decir, con la imagen tópica forjada por el patriarcado de un hombre homosexual afeminado, igualado con un travestí. Por ello, estamos de acuerdo con la opinión de Navarro (1996: 151) que la obra debe estudiarse en clave de la crítica de los procesos de la generización y no sólo desde la homosexualidad de Pedro. Pues, como advierte Butler,

sería un error pensar que el mejor modo de explicar la homosexualidad sea mediante la performatividad del *drag*. Lo que sí parece útil en este análisis es la idea de que el *drag* desenmascara o alegoriza las prácticas síquicas y performativas rutinarias mediante las cuales los géneros heterosexualizados se forman renunciando a la *posibilidad* de la homosexualidad, a través de un repudio que produce un campo de objetos heterosexuales y el campo de aquellos otros a los que sería imposible amar. El *drag* alegoriza, por tanto, la *melancolía heterosexual*, la melancolía por la cual se forma un género masculino a partir de la negativa a llorar lo masculino como posibilidad de amor (Butler, 2001: 161).

La crítica del proceso de generización, así como de sujeción y subjetivación es una constante en el teatro de Paloma Pedrero. De hecho, la problemática de la identidad y la violencia simbólica se convierte en el leitmotiv también en *El color de agosto*⁶, cuya construcción dramática es muy similar a la de *La llamada de Lauren*. En un espacio cerrado y en un tiempo limitado se enfrentan también dos personajes, pero esta vez son dos mujeres: María y Laura. En el escenario que representa un “estudio de pintura acristalado y luminoso”, “con cierto aire esnob”, lleno de cuadros, caballetes y esculturas aparece María, “una pieza perfecta a juego con su estudio” (Pedrero, 1999: 119). El público observa su nerviosismo provocado por la espera de Laura, que llega al estudio para posar, citada por una agencia de

⁶ *El color de agosto* se estrenó en 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid, bajo la dirección de Pepe Ortega.

modelos, sin saber por quien está contratada. En este punto, los espectadores experimentan el mismo asombro que Laura que se reconoce en los retratos y no encuentra ninguna explicación lógica de ello antes de ver a su antigua amiga y darse cuenta de que es una cita-sorpresa preparada por María. Sin embargo, no es una sorpresa agradable para Laura y el ambiente se llena de tensión y hostilidad. A medida de que se desarrolla la acción, se revelan los hechos de su pasado común: resulta que las dos son pintoras profesionales que antaño trabajaron juntas. Paradójicamente, Laura que tenía más talento y que desempeñaba el papel de maestra en esta relación ha dejado de pintar para trabajar como modelo, mientras que María ha logrado un éxito profesional y personal, alcanzando el reconocimiento de la crítica y la fama en el mercado del arte contemporáneo, así como la estabilidad emocional en el seno de la familia:

LAURA. Oye, ¿y qué se siente?

MARÍA. ¿Cuándo?

LAURA. Cuando se triunfa.

MARÍA. (*Piensa.*) No sé. Se siente, se vive. Tengo todo lo que deseaba; esto, un chalet con piscina, dos criadas, un marido...

LAURA. Ah, ¿el marido también entra en el paquete del triunfo? (Pedrero, 1999: 124)

No obstante, lo que al principio parecía un triunfo incuestionable de María pronto queda desvirtuado por su frustración que se va haciendo cada vez más evidente, frustración que suscita un comentario cruel de su amiga: “Estás nostálgica como un muerto. Sí, estás como muerta. Joven, muy joven y bonita, pero...” (*ibid.*: 127). Las razones de este sentimiento incomprensible se nos revelan

a través de los juegos metateatrales a los que –al igual que Rosa y Pedro de *La llamada de Lauren*– recurren las dos amigas. Así, para empezar, en el escenario se produce una especie de baile de novias que parodia la ceremonia de la boda convencional. Este espectáculo dentro del espectáculo está precedido por un ritual de preparativos teatrales para la función: primero, María peina y pinta a Laura y, luego, se ponen unas sábanas blancas como velos nupciales:

LAURA. ¡Una novia! ¿Te imaginas dos novias en un altar? Las dos de blanco y seda. Las dos con el velo tapándoles la cara. Y el cura diciendo: “Rosa, ¿quieres por esposa a Margarita hasta que la muerte os separe? ¿Y tú, Margarita, quieres por esposa a Rosa... ta ta ta... ta ta ta... ta ta ta?” y el cura: “Os podéis besar”.

MARIA. Y las dos levantan sus velos, se miran y mezclan el carmín rojo de sus labios (*ibid.*: 132).

En este momento, María les quita las sábanas e intenta acercarse hacia la boca de Laura, pero ésta se separa bruscamente de ella, rompiendo la ilusión metateatral. Después de haber mantenido un diálogo convencional, vuelven a reproducir las técnicas del teatro dentro del teatro, imitando un proceso creativo al estilo de *happening*. En la escena culminante de la obra se quitan la ropa y se lanzan a pintarse sus cuerpos con pinturas de varios colores, subvirtiéndose de este modo las reglas de las escenas eróticas convencionales. Recordemos, pues, que el aparecer de la imagen del cuerpo femenino desnudo en la pantalla del cine o en el escenario, ha servido tradicionalmente para provocar el placer del otro protagonista masculino, convirtiendo la mujer en el objeto del deseo

del macho. Pero, como ha señalado Zatlín, las protagonistas de Pedrero actúan aquí solamente para la mirada femenina, siendo las dos objetos y sujetos del deseo culturalmente prohibido (Zatlín, 1993: 19). Este extraño *happening* que posiblemente provoque -como en el caso de *La llamada de Lauren*- el asombro de una parte del público, saca a la luz la dialéctica dominación-sumisión para, al final, convertirse en una lucha violenta:

Se pintan enloquecidamente, casi haciéndose daño [...]. Se pegan, para acabar abrazándose desesperadamente. Sus colores se mezclan. [...] Laura le escupe a la cara. María se derrumba.

LAURA. Perdona. Dios mío, estamos locas. [...]

MARIA. Me duele tanto... Me duele tanto...

LAURA. ¿El qué?

MARIA. Aquí, aquí, todo. Las entrañas (*ibid.*: 138-139).

Estas estrategias del teatro dentro del teatro sacan a la luz el amor repudiado que María siente hacia Laura, sin haber llegado nunca a reconocerlo ni nombrarlo. Al igual que Luciano, vive un amor prohibido y experimenta un duelo inconcluso que introduce la melancolía en su vida aparentemente perfecta. La protagonista es, pues, víctima de la violencia simbólica ejercida por la matriz heterosexual. De ahí que ella misma describa su boda en términos de “una representación preciosa”, en la que “no faltó de nada. Hasta el cura estuvo brillante...”. En esta “representación” ella asumió el papel de la primera actriz que logró emocionar a su público y “hacer felices a [sus] padres”, siendo “tan auténtica que durante todo el día [se] lo [creyó]” (*ibid.*: 133). Como demostrará el desarrollo posterior de la acción dramática, el papel del primer actor lo desempeñó Juan, el antiguo amor de Laura, de quien ésta nunca logró olvidarse. En este sentido, la decisión de María

de contraer el matrimonio puede tener una doble interpretación: como una especie de venganza o, quizá, como una secuela directa de la obsesión que experimenta por Laura y que se percibe en una de las confesiones íntimas que hace al referirse a su marido: “a veces todavía siento que huele a ti” (*ibid.*: 144).

Ahora bien, ¿qué significa todo ello para los dos protagonistas de Paloma Pedrero: para María, de *El color de agosto*, y para Pedro, de *La llamada de Lauren*, cuyas identidades –recordemos– se han construido sobre la melancolía, el duelo inconcluso y la identificación rechazada como resultado de los mecanismos psíquicos del poder y la violencia simbólica? ¿Se encuentran los dos en un callejón sin salida? ¿Deben negarse, o suprimirse a sí mismos, teniendo en cuenta que el rechazo o repudio de las categorías constitutivas –si éste fuera posible– podría incluso borrarlos como sujetos? Nuestra visión no es de corte determinista, ya que la capacidad productiva del discurso no se reduce a una repetición mecánica de la cita; si el sujeto se produce en el cruce de identificaciones e interpelaciones que le conforman (Butler, 2001, 2002), nunca llega a constituirse como una identidad acabada. Es a la vez el participante del proceso de la materialización de las normas y el terreno de una posible confrontación y colisión de éstas (Hyžy, 2003: 185). Así, aplicando la terminología de Bajtín (1986), podríamos insistir en que el sujeto en términos de identidad tiene un fuerte carácter dialógico y dinámico, y como tal, nunca alcanza un estado de materialización última de una entidad fija de una vez y por todas y para siempre. De ahí que tanto Pedro como María no necesariamente tengan que fracasar. Así lo sugieren, al menos, los desenlaces de las obras. Si bien en un principio los dos personajes parecen haber interiorizado ciegamente sus papeles tradicionales forjados por el orden establecido, el final de las piezas dramáticas parece negarlo.

El color de agosto termina con una visión artística y un gesto escénico de connotación fuertemente simbólica. Tras haber compartido una experiencia límite de carácter catártico, Laura indica a su amiga la necesidad de buscar una vía de liberación para las dos. A este fin, recurre al cuadro que María está pintando y que representa a “Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer” (*ibid.*: 126). Laura le da la clave para terminar el lienzo apuntando metafóricamente, por un lado, a la necesidad de liberarse de un amor tóxico que ella misma todavía siente por Juan y, por otro, a la necesidad de reinscribir la identidad de María: “las manos tienen que ser las de ella... No, no importa que no tenga brazos... Es algo como... ¡Ya está! [...] La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca” (*ibid.*: 145). Y, efectivamente, cuando Laura al final de la obra sale del estudio, María se acerca a la jaula para abrirla y dejar libre el pájaro. Como apunta Harris,

La percepción de los personajes se ha alterado y entienden que para crear necesitan buscar la fuerza en ellas mismas, no en una relación de dependencia. Para realizarse como artistas y como personas tienen que liberarse de los antiguos modelos de los roles femeninos y masculinos que limitan su desarrollo. Sus papeles metadramáticos han descubierto los conflictos que surgen al ajustarse al nivel subconsciente a las rígidas normas sexuales de la sociedad (Harris, 1994: 176).

También *La llamada de Lauren* concluye con una escena simbólica. Tras la experiencia reveladora y el intento de establecer una comunicación auténtica con Rosa, Pedro vuelve a ponerse –aunque no sin vacilación– el mismo disfraz: se maquilla y se

viste de mujer. Cuando está a punto de abandonar la casa, recibe un respaldo inesperado de su esposa:

ROSA. ¡Espera! (*Se acerca a la mesa donde hay luz*). Ven. (*Pedro se acerca lentamente hacia ella*). Se te ha corrido el carmín. (*Toma la barra de labios y le retoca la pintura de la boca con detenimiento. Le mira*). Así. (*Pedro hace un esfuerzo por decir algo, pero no lo consigue. Rosa, tranquila.*) ¡Un momento! (*Se acerca al jarrón donde puso las flores y coge una rosa.*) [...] Toma. Luego te lo pones donde quieras. (*Con la sonrisa abierta*). Feliz carnaval (Pedrero, 1987: 68).

Cuando el hombre sale afuera disfrazado de mujer, todavía dura el carnaval, un tiempo suspendido en el cual su disfraz no va a percibirse como una transgresión significativa. Rosa, una vez sola en casa, se comporta de una manera muy ambigua. Se acerca al espejo para ponerse el sombrero de Bogart y, recrear, una vez más, su papel dentro del papel: “se ríe, luego charla, niega, ofrece un cigarro, intenta estar seductor” (Pedrero, 1999: 102)⁷. Como ha

⁷ Jerez-Farrán (2006: 147), al igual que Sullivan (1995), interpreta el comportamiento de Rosa en clave del surgimiento del deseo homosexual anteriormente reprimido: “el deseo de volver a experimentar a solas lo que anteriormente había sido un juego de inversión sexual parece indicar que la manifestación de tendencias previamente insospechadas no le han resultado tan desagradables. La sonrisa que Rosa delata al verse vestida del hombre por segunda vez, la sensualidad que muestra con el tacto de traje, la mirada a la cama en que se había sentado “Lauren”, todo ello parece corroborar lo dicho. Es la única manera de entender que se interese revivir lo que después de todo ha sido el momento más crítico de su matrimonio, acompañándolo además de la misma música que lo había hecho tan seductor y que Pedro había seleccionado para la ocasión del inicio de la obra”. No obstante, la conducta de Rosa durante el juego metateatral a la que

señalado Fernández (2007: 241), el final de la obra refleja oblicuamente el principio: “ambos protagonistas se confrontan con sus máscaras de ficción frente a su imagen en el espejo, Pedro/Lauren al principio de la obra y Rosa/Bogart al final”. Sin embargo, pronto la risa de Rosa “se congela y se abraza a la cama en un intento desesperado de contener su llanto” (Pedrero, 1999: 102). Se trata, pues, al igual que en el caso de *El color de agosto*, de un final abierto. Para Harris (1994: 174), “El desenlace ambiguo subraya la necesidad de cuestionar los roles tradicionales y expone el miedo del ser humano de perder la única identidad que tiene aunque sea falsa o incompleta. Se sugiere que cambiarse de rol como intenta hacer Pedro no resuelve nada, porque los papeles siguen siendo ficticios”.

Pero, ante todo, son finales abiertos porque dejan al público con la duda de lo que realmente va a pasar con los protagonistas cuando caiga el telón. Son finales abiertos que no nos permiten averiguar con toda seguridad si el comportamiento de Pedro y de María son el principio de una transformación liberadora y consciente que tenga como propósito la oposición a la fuerza de la violencia simbólica para reinscribir su propia identidad, o un acto singular que ambos podrán justificar reduciéndolo, por un lado, a un juego carnavalesco y, por otro, a una reacción excesiva provocada por el insólito reencuentro.

Muchos estudiosos han interpretado el teatro de Paloma Pedrero como recreación del proceso de maduración y desarrollo personal que permite a los protagonistas encontrar su propia identidad, una identidad verdadera, tras deshacerse de una máscara y de un rol convencional y ficticio. Para O’Conner (1991), así como

nos referimos antes no nos permite, según nuestro parecer, sacar las conclusiones tan tajantes y definitivas.

para Weege (2000), los personajes “se convierten en unos seres con personalidad propia, seguros de sí mismos, autónomos e independientes que ya no se contentan con jugar el mismo papel de antaño, sino que siguen su propio camino” (Weege, 2000: 107), porque han “encontrado su identidad sexual” y no quieren “volver a la tiranía de ficción” (O’Conner, 1991: 312, traducción nuestra). No obstante, recordemos el pensamiento de Judith Butler (2002), la identidad nunca es “propia”, “autónoma”, “fija”, fácil de “encontrar”, ni mucho menos “independiente” o “verdadera”. De ahí que la conducta de los personajes la interpretemos como un intento de subversión o transgresión de las reglas que han conformado su subjetividad.

Como demuestran los ejemplos de Pedro y María, la única vía para transgredir las normas adquiridas y contradecir la *doxa* consiste en la rearticulación o la repetición paródica de formas hegemónicas derivadas de las estructuras de dominación. En el caso contrario, fracasarían como Luciano, incapaz de oponerse a la violencia simbólica, o Surcos, quien confirma su identidad masculina recurriendo a la violencia física. Es en esa “rearticulación” o “reinscripción” donde Pedro y María podrían encontrar la posibilidad de cambio. Sólo esto les permitiría re-articular, re-escribir, re-significar dichas normas sin rechazar o repudiar las categorías constitutivas. Pues, como advierte Butler en *Mecanismos psíquicos del poder*, “incluso los términos más nocivos pueden ser apropiados, [...] las interpelaciones más injuriosas pueden ser también el lugar de una reocupación y resignificación radicales” (2001: 118). Asimismo, la práctica de “resignificación” o “rearticulación” confiere posibilidades de adoptar, re-escribir los llamados “significantes políticos”, como el término mismo de “mujer” o “hombre”, a través de una relación dialógica e intertextual con los significantes pasados:

Existe, por tanto, la posibilidad de una repetición que no consolide la unidad disociada del sujeto, sino que multiplique efectos que socaven la fuerza de la normalización. [...] es en la posibilidad de una repetición que repita en contra de su origen donde el sometimiento puede adquirir su involuntario poder habilitador (Butler, 2001: 106-107).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1988), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ASZYK, Urszula (1995), "En torno a la cuestión de presencia - ausencia y condición de las dramaturgas españolas en el teatro español contemporáneo", *Itinerarios*, 1, págs. 7-38.
- BAJTÍN, Michael (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, London, New York, Routledge
- BUTLER, Judith (2001), *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra.
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la medusa*, Madrid, Anthropos.
- FERNÁNDEZ, Esther (2007), "Jugando con Eros: el erotismo metadramático en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero", e *En Venus Venerada II: literatura erótica y modernidad de España*, A.L. Martín, J.I. Díez Fernández (eds.), Madrid, Complutense, págs. 229-244.

- FOUCAULT, Michel (1992), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- FUSS, Diana (1999), "Dentro/Fuera", en *Feminismos literarios*. N Carbonell, M. Torras (eds.), Madrid, Arco/Libros, págs. 113-124.
- GABRIELE, John P. (1994), "Metateatro y feminismo en *El color de agosto* de Paloma Pedrero", en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos: Actas Irvine-92*, J. Villegas (ed.), Irvine, Universidad de California, págs. 158-64.
- GORDON, Richard A. (2004-5), "Sexual Transgresion and Models of Receptions in Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren*", en *Letras Peninsulares*, vol. 17, No. 2-3, págs. 549-557.
- HARRIS, Carolyn J. (1994), "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", en *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, J. Gabriele (ed.), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisbur, Bucknell University Press.
- HYŻY, Ewa (2003), *Kobieta, ciało, to samo. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej ko ca XX wieku*, Kraków, Universitas.
- JAGGER, Gil (2008), *Judith Butler. Sexual politics, social change and the power of performative*, London, New York, Routledge.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos (2006), "«Esta niña tan mona... pero tan perversa». Nuevo acercamiento a *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero", en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 31, No. 1, págs. 139-171.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- KRAWCZYK, Lidia (2006), "Strategie feministycznego kampu. Kilka uwag o książce Pamelii Robertson *Guilty Pleasures. Feminist*

- Camp from Mae West to Madonna*”, en *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*, J. Zakrzewska (ed.). Poznań, Konsola, págs. 243-62.
- ŁOTMAN, Jurij (1999), *Kultura i eksplozja*, Warszawa, PIW.
- MAS, José (2001), “Prólogo” a Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*, Madrid, Fundamentos, Espiral, págs. 11-30.
- MIZIELI SKA, Joanna (2006), *Płe , ciało, seksualno. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków, Universitas.
- NAVARRO, Elisabeth (1996), “*La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero”, en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.), Sant Cugat del Valles, Cop D’Idees-CITEC, págs. 149-53.
- O’CONNOR, Patricia (1988), *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Espiral/Fundamentos.
- O’CONNOR, Patricia (1991), “Post-modern Tendencies in the Theatre of Marisa Ares and Paloma Pedrero”, en *Letras Peninsulares*, 4, 2-3, págs. 307-18.
- PEDRERO, Paloma (1987), *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*, Madrid, Fundamentos, Espiral.
- PEDRERO, Paloma (1999), *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2001), *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*, Madrid, Fundamentos, Espiral.
- SERRANO, Virtudes (1999), “Introducción”, en P. Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, págs. 9-58.
- SERRANO, Virtudes (1998), “*Cachorros de negro mirar y Lista negra*, dos crónicas de nuestro tiempo”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 3, págs. 61-72.
- SULLIVAN, Mary-Lee (1995), “The theatrics of Transference in Federico García Lorca’s *La casa de Bernarda Alba* and Pa-

- loma Pedrero's *La llamada de Lauren*", *Hispanic Journal*, 16 primavera, págs. 169-76.
- WEEGE, Cornelia (2000), "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero", en *Teatro contemporáneo español post-franquista: autores y tendencias*, H. Fritz, K. Portl (eds.), Berlín, Tranvía, págs. 106-15.
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Paloma Pedrero and the search for identity", en *Estreno*, vol. 16, No. 1, pág. 6-10.
- ZATLIN, Phyllis (1993), "Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", *Letras femeninas*, 19. 1-2, págs. 14-20.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992), *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003), *Ideología: Un Mapa de la Cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *W obronie przegranych spraw*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.