



Exilios interiores:  
La redefinición del encierro en *Besos de lobo*  
de Paloma Pedrero [1]

Vilma Navarro-Daniels

Washington State University  
[navarrod@wsu.edu](mailto:navarrod@wsu.edu)

---

**Resumen:** En mi ensayo, propongo que Paloma Pedrero revierte la connotación negativa que el encierro de las mujeres tiene en las obras de Federico García Lorca; la autora lo redefine presentando a una joven mujer que usa su auto-encierro para explorar y crear su identidad. A través de juegos teatrales, Ana y su amigo homosexual Luciano, inventan su propio espacio, el cual coincide con las características principales del concepto de “espacio heterotópico” elaborado por Michel Foucault. Este espacio se alza como un contra-lugar en relación a las normas y cultura hegemónica. A través de sus personajes, Pedrero desafía y socava el concepto de “normalidad”, ya que Ana y Luciano crean un espacio donde pueden expresarse sin miedo y ser tal como son. El espacio heterotópico creado por Pedrero cuestiona las posibilidades sociales que los individuos tienen para descubrir quienes son y, más importante aún, quienes desean llegar a ser. Al mismo tiempo, la dramaturga permite avanzar hacia un concepto de sociedad entendida como un proceso en vez de un producto, como un proyecto no concluido que debe ser colectivamente imaginado y construido.

**Palabras clave:** Paloma Pedrero, Federico García Lorca, Michel Foucault, espacio heterotópico, normalidad.

**Abstract:** In my essay, I propose that Paloma Pedrero reverses the negative connotation that female confinement has in Federico García Lorca’s plays, and re-defines it by presenting a young woman that uses her self-confinement to explore and create her identity. Through theatrical games Ana and her homosexual friend Luciano invent their own space, which coincides with the main features of Michel Foucault’s concept of “heterotopic space.” This space rises as a counter-place in relation to social norms and hegemonic culture. Through her characters, Pedrero challenges and undermines the concept of “normality,” since Ana and Luciano create a space where they can fearlessly express themselves and be the way they are. The heterotopic space created by Pedrero questions the social possibilities that individuals have to discover who they are and, most importantly, who they want to become; at the same time the dramatist makes progress toward a concept of society, understood as a process instead of a product, a never concluded project, and, therefore, always to be collectively imagined and built.

**Key Words:** Paloma Pedrero, Federico García Lorca, Michel Foucault, heterotopic space, normality.

Como Carolyn J. Harris ha dicho, Paloma Pedrero [2] (Madrid, 1957) utiliza los juegos metateatrales para hacer emerger una serie de conflictos que permanecen ocultos en la “vida” diaria de sus personajes: “La técnica metadramática produce una percepción más aguda de la cultura actual y se exploran las inquietudes del individuo en relación con la sociedad mediante el juego de cambiar los papeles normalmente aceptados como identidades” (1994: 179). En efecto, Pedrero suele diseñar personajes que se encuentran en la búsqueda de una identidad o que se hallan en momentos de crisis (Zatlin 1990: 7; Harris 1994: 170). Pero no sólo a nivel individual, ya que los sitúa en un contexto social que también es cuestionado a través del uso del metadrama [3]. De esta manera, la dramaturga sugiere que la performatividad no es un rasgo exclusivo de cada persona, sino que las culturas, los estilos de vida, las ideologías, y los grupos políticos también se construyen performativamente, y que, por lo mismo, no son esencias inmutables. Como Joan

Torres-Pou arguye, Paloma Pedrero cuestiona los patrones culturales pre-establecidos, “a través de un proceso de inversión de situaciones sociales y roles individuales que ejerce un efecto deconstructivo de los códigos en que éstos se asientan” (1992: 89). *Besos de lobo* (1986) no constituye una excepción.

En esta pieza, Paloma Pedrero utiliza la idea del encierro voluntario de una mujer que espera a su novio para crear, a través del metateatro, un espacio que se alza como una crítica a los estereotipos de lo que deben ser un hombre y una mujer “normales.” Este espacio coincide con los atributos de la heterotopía definida por Michel Foucault, concepto que articula la presente lectura de la obra. Dentro de los elementos metateatrales, se pondrá especial atención a las conexiones de la pieza con algunos dramas de Federico García Lorca, a fin de hacer emerger una nueva manera de comprender el encierro como una posibilidad para llegar a un mejor conocimiento de sí por medio del ensayo metadramático de la propia identidad.

Estrenada el 7 de mayo de 1991 en el Bartlett Theatre, California, *Besos de lobo* es la única obra de Pedrero que se desarrolla en un ambiente rural (Lamartina-Lens 1990: 465). La acción se despliega en Jara, un pueblo castellano creado por la dramaturga (Pedrero 1995: 56) y se inicia con la llegada de Ana al pueblo. En Jara, tres hombres gravitarán en torno a ella: Agustín --su padre--, Camilo --el jefe de la estación de ferrocarriles y su tenaz pretendiente--, y Luciano --su amigo homosexual, quien está profundamente enamorado de Camilo. A estos debe añadirse Raúl --su novio--, quien está ausente durante toda la obra, no apareciendo sino hasta el final. Ana regresa a encerrarse en su casa después de haber estado ocho años en Madrid.

Cabe destacar que la mayoría de los estudios que se ocupan o aluden a esta obra la asocian con *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935) de Federico García Lorca, haciendo la salvedad de que el personaje creado por Pedrero subvierte la anhelante espera de la Rosita lorquiana [4]. Esto es de suma relevancia si se considera que el tema del encierro de una joven mujer que espera a su novio enlaza ambas obras. A pesar de que esta relación intertextual parece obvia, la crítica prácticamente se reduce a mencionarla, pero no a desarrollarla, soslayando, además, los claros vínculos que guarda con *La casa de Bernarda Alba* (1936).

En *Doña Rosita la soltera*, Federico García Lorca nos presenta el drama de una joven huérfana que vive con sus tíos. Siendo novia de su primo, Rosita sufre el alejamiento de éste, quien debe partir a Tucumán. Antes de emprender su viaje, el primo promete que volverá y hace explícito su deseo de que Rosita lo espere (1964: 1362-3), despertando el inconformismo de la tía, pues, como explica, mientras él vaya libre por el mundo, Rosita estará encerrada “y mi niña, aquí, un día igual a otro” (1964: 1363). Después de quince años de espera, Rosita --quien vive pendiente de la llegada del cartero (1964: 1387)-- todavía permanece encerrada, estrategia que utiliza para no percibir el paso del tiempo: “Cuando no veo la gente estoy contenta, pero como la tengo que ver... [...] Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo” (1964: 1389). A diferencia de la actitud de Bernarda Alba hacia sus hijas, la tía de Rosita la insta a salir y, especialmente, a que le escriba al primo y le diga que se va a casar con otro, considerando que la joven cuenta con algunos pretendientes. Sin embargo, Rosita se siente compelida a serle fiel a su novio, a quien asegura amar: “¡Pero, tía! Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento. Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco?” (1964: 1389).

Rosita es víctima de una concepción sobre la mujer que la empuja al matrimonio como única alternativa posible; la mujer debe casarse porque, de lo contrario, se transforma en una solterona a quien todos buscan evitar. Como las Ayola se encargan

de enfatizar, “Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas, y [...], ¡todas están rabiadas!” (1964: 1401). Al sustentar esta ideología, las Ayola creen que es impensable que haya mujeres que no se casan porque no quieren. Más aun, las Ayola tienen expresiones de crueldad hacia los personajes llamados simplemente “las Solteronas,” buscando, además, hacer sentir mal a la propia Rosita al recordarle la excesivamente prolongada ausencia de su novio, clavando en ella la ponzoña de la duda. Puede decirse que las Ayola representan la norma social, esto es, un consenso por homologación que garantiza un horizonte común de sentido. El miedo a perder esta estabilidad normativa es lo que hace negar o ver con sospecha el disenso, vale decir, el “derecho de situarse en otra parte” (Morey 1990: 119). El que las Ayola consideren descabellada la idea de que una mujer no tenga el matrimonio como su máxima aspiración, muestra cómo la norma social no promueve la capacidad de pensar de otro modo. La norma ha determinado lo legítimo e ilegítimo y, por ende, constriñe el campo de las experiencias posibles. El que una mujer como Ana de *Besos de lobo* opte por no casarse, es una forma de ruptura con la opinión general o consensual; es “un decir que busca su posibilidad en el ‘otro modo’ de la doxa” (Morey 1990: 117).

En el drama de Pedrero también nos encontramos ante el tema de la reclusión de una mujer que espera a su novio. A modo de marco, tanto la primera como la última escena de la obra ocurren en la estación de trenes, recalcando la llegada y la salida de Ana de su pueblo. Las cinco escenas que quedan encuadradas por estas dos tienen lugar en el espacio cerrado de la casa de Ana, donde ella se retira hasta cuando decide abandonar Jara. A pesar de que son muchos los años que Ana permanece aislada, no puede decirse que ella sufra el encierro. Muy por el contrario, Ana lo busca voluntariamente. Pareciera que ella no necesita del exterior para realizar una vida plena. En efecto, se la describe con “unos grandes ojos que parecen que quisieran mirar más lejos” (Pedrero 1995: 61), y ese mirar lejos se realiza a través de la literatura, ya que Ana llega a su pueblo cargando una pesada maleta llena de libros. Sin embargo, Ana no sólo es lectora, sino que también asume el papel de escritora al inventar las cartas y poemas que ella atribuye a su novio. Mientras en *Doña Rosita la soltera* el novio es quien realmente escribe las cartas que Rosita recibe, en *Besos de lobo* Ana es la autora de las misivas. A pesar de esto, el novio de Rosita es como si no existiera y, de hecho, nunca regresa. Aparece únicamente al inicio de la obra. Sus cartas son catalogadas como “las mentirosas escrituras de cariño” (1964: 1415), ya que, aun habiéndose casado muchos años atrás, persiste en seguir ilusionando a su prima con falsas promesas. El novio de Ana, por el contrario, sólo se muestra en la última escena. Durante toda la pieza parece ser un ente creado exclusivamente por la fantasía de Ana, lo que se ve reforzado por el hecho de que ella misma escribe las cartas. No hay antecedentes en la obra que confirmen la existencia de Raúl. Sin embargo, al final, él llega al pueblo a buscar a su prometida. De alguna manera, Ana inventa a Raúl. El proceso de escritura de Ana revierte la pasividad y el rol de víctima asumidos por Rosita, quien permanece recluida para no percibir el paso del tiempo. El encierro de Rosita es evasión, de allí que su casa sea comparada con una tumba porque, de alguna manera, Rosita está muerta en vida: ella misma se ha sepultado.

García Lorca también explora el tema del encierro forzado de las mujeres en *La casa de Bernarda Alba*, donde una mujer y sus hijas deben guardar luto a la memoria del marido y padre muerto, lo que se materializa en la imposibilidad de salir de su hogar por un período de ocho años. Nuevamente, la casa es presentada como una tumba, ya que convierte a Bernarda y a sus hijas en enterradas-vivas. En esta obra, la reclusión por duelo priva a las mujeres de la posibilidad de casarse ya que les impide tener una vida social. El único sitio al que se les permite ir es a la iglesia, y aun así con ciertas restricciones. Como Bernarda sentencia, “Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana” (1964: 1447). Aunque Magdalena y Adela se rebelan ante esta situación --pues no se hacen a la idea de perder los mejores años de su vida

ocultas tras las paredes de su casa--, la posición adoptada por Bernarda es inamovible, ya que el encierro es lo que corresponde a las mujeres que guardan luto, adaptándose así a la norma social de modo irrestricto [5].

Ana utiliza su aislamiento voluntario de un modo muy diverso. Para ella no es una vía de escape de la realidad --como para Rosita-- ni es un freno que paraliza su auto-realización --como para las hijas de Bernarda Alba. Durante todos los años en que permanece dentro de casa, ella y Luciano crean un mundo ficticio que, lejos de alienarlos, les permite crear realidad a través de la ficción. Ana y Luciano producen un espacio en donde construyen y despliegan sus identidades. Este espacio presenta características similares a los rasgos distintivos de la heterotopía foucaultiana. En "De los espacios otros," Michel Foucault afirma que la gran ansiedad de nuestra época se vincula con el espacio, entendiendo bajo este rótulo la forma de las relaciones entre sitios diversos. El espacio externo no es un hueco donde los seres humanos, previamente constituidos, se insertan y se mueven. Muy por el contrario, como Foucault sostiene,

El espacio en el que vivimos, que nos atrae hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta es en sí mismo también un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en un vacío diversamente tornasolado, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse. (2004: Párr. 8)

En su ensayo, Foucault se interesa por aquellos espacios que, encontrándose en relación con todos los demás, lo hacen de tal manera que neutralizan, generan sospecha o inventan el conjunto de relaciones que designan y reflejan. Estos espacios que contradicen todos los otros pueden ser de dos tipos: utópicos y heterotópicos. Los primeros se caracterizan por no poseer un lugar real, "Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales" (2004: Párr. 10). Las heterotopías, en cambio, son lugares reales, que verdaderamente existen y que se forman a partir de los fundamentos mismos de la sociedad:

son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. (2004: Párr. 11)

Al establecer las clases de heterotopías, Foucault indica que una de ellas corresponde a las heterotopías de desviación, vale decir, aquellas en las que son puestos los individuos cuyo comportamiento representa un extravío en relación a la norma. A pesar de que entre los ejemplos mencionados por Foucault se cuentan las casas de reposo, los hospitales psiquiátricos y las prisiones --lugares con una fuerte connotación negativa-- el espacio generado por Ana y Luciano calza perfectamente en la categoría descrita, en tanto que dentro de la habitación de Ana los dos amigos llevan adelante prácticas que se escapan al orden. Según Foucault, en toda sociedad hay ciertas líneas que establecen separaciones tajantes dentro de ese grupo social. Esas líneas de división tienen la característica de ser coherentes, poseyendo, al mismo tiempo, una función ambigua: establecen un límite y, por eso mismo, dejan abierta la posibilidad para que ese límite sea transgredido (*La vida...* 1990: 13). Ana y Luciano traspasan esos límites en el mundo que ellos crean a través de sus juegos teatrales.

Conscientes de que la existencia de esas demarcaciones sociales los excluye, ellos producen un espacio donde esas líneas de separación no existen, dejando de ser marginales en tanto que en ese espacio no hay cabida para las restricciones fijadas por otro.

Cada día, los dos jóvenes se reúnen, y, en secreto, realizan una serie de *performances* en las que exploran sus identidades. A través de estas representaciones, los dos amigos llevan a cabo en privado lo que no les está permitido realizar públicamente. Para Ana y Luciano, el ámbito público o social no es un espacio donde puedan ser reconocidos como personas humanas en su diferencia. Como señala Norbert Lechner, el ámbito público ha de ser “la esfera del reconocimiento recíproco: saliendo de la privacidad a la luz pública, el individuo es reconocido como tal. Él requiere del espacio público en tanto espacio común; la idea de comunidad es la premisa para aquel reconocimiento del otro como alter ego” (1990: 30). Ana y Luciano carecen de ese espacio; de allí que deban producir uno en el cual sí tengan cabida. En ese espacio heterotópico, Luciano puede expresar sin temor sus inclinaciones homosexuales así como Ana su miedo y rechazo a los hombres, defendiendo incluso el autoerotismo.

Durante sus encuentros, Ana y Luciano se disfrazan, bailan, tocan flauta, cantan, escenifican situaciones y leen las cartas y poemas atribuidos a Raúl, cuya autora, como se ha señalado, es Ana. En este contexto, los dos jóvenes desafían las normas de su pueblo, reapropiándose de signos y códigos que gozan de la aprobación social. Un caso emblemático de este tipo de situaciones ocurre cuando Ana resignifica el sacramento de la confesión. Hallándose disfrazada, Ana recibe un secreto de parte de Luciano. Aunque el muchacho se resiste a contárselo arguyendo que se trata de un pecado digno de confesión, sí le revela que es un pecado que le gustó cometer:

ANA. ¿Te gustó? ¿Quieres decir que tiene que ver con el placer?  
(*Luciano asiente*) ¿Y te arrepientes?

LUCIANO. (*Después de pensárselo*) No.

ANA. Entonces, ¿para qué te lo vas a confesar? Mejor dímelo a mí.  
(1995: 65)

Ana reemplaza la figura del sacerdote. Su opinión, basada en el placer obtenido con la conducta pecaminosa, vuelve nula la utilidad del sacramento, transformando la confesión en un secreto entre amigos. Con todo, cuando Luciano le refiere que ha tenido relaciones sexuales con un carnero, Ana expresa lo que piensa sobre los hombres --juicios que pronuncia en diversos momentos de la obra-- y le cuenta a su amigo sobre sus prácticas masturbatorias:

ANA. Cómo sois los hombres. Siempre necesitáis a otro para gozar [...].

LUCIANO. Estoy muy solo.

ANA. Yo también, y no abuso de nadie.

LUCIANO. ¿Y qué haces?

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? (1995: 66)

El aislamiento que recluye a Ana dentro de su casa coincide con otra de las características de los lugares heterotópicos establecida por Foucault: estos siempre presuponen un sistema de abertura y de cierre que, por un lado, los aísla, pero, por otro, los hace penetrables. En general, el sitio heterotópico no es de libre acceso como lo es un lugar público. Para poder entrar en él, se debe contar con un cierto permiso y hacer ciertos gestos, lo que, como se verá, Ana y Luciano cumplen a cabalidad. En sus encuentros diarios, los dos jóvenes hacen como que juegan al parchís. Nadie sabe de sus ceremonias secretas ni de sus confidencias. Aparentan ante los demás, lo que en la obra se aprecia de manera destacada en la escena cuatro, cuando los dos amigos esperan que la tía de Ana salga antes de entregarse a sus juegos teatrales. Mientras la tía aún permanece en casa, Ana y Luciano alzan las voces para simular que juegan, produciéndose un diálogo en doble registro ya que, por una parte, hablan en voz exageradamente alta todo lo relativo al parchís, y, por otra, casi susurran cuando aluden a sus asuntos personales, intercalándose ambos tonos (1995: 80). Una vez solos, los dos amigos hacen gestos que dan por iniciadas sus prácticas ficcionalizadoras:

ANA. Pero, ¿hemos empezado ya?

LUCIANO. Sí, a partir de ahora.

ANA. Entonces enciende las velas. No puedo mentir con tanta luz.  
(1995: 82)

Una vez encendidas las velas, Ana procede a leer una carta que Camilo le ha enviado a través de Luciano. El muchacho interroga a su amiga pues quiere saber si en la misiva Camilo habla de él. De allí que para Ana sea importante tener la certeza de que ya han comenzado su *performance*, pues sólo dentro de esa ficción creada por ellos Luciano ve colmado su deseo de que Camilo se fije en él.

Durante el tiempo en que los dos amigos comparten su intimidad, Luciano deja de auto-aplicarse los apelativos peyorativos que el pueblo le ha asignado y comienza a valorarse a sí mismo. El recelo con que el pueblo percibe a Ana y Luciano se sintetiza en los nombres que les aplica. Ana es catalogada de bruja y loca, y Luciano, de tonto, ya que no asumen los roles que su sociedad les ha destinado *a priori*. Luciano es homosexual, y Ana, por su parte, rechaza sistemáticamente las propuestas matrimoniales de Camilo, un hombre que le ofrece todo lo que supuestamente hace feliz a una mujer. Los dos amigos sienten sobre sí la presión de las líneas divisorias mencionadas con antelación y que separan tajantemente a los “buenos” de los “malos,” esto es, aquellos que reciben la bendición por parte de la norma social y aquellos a quienes les es negada. En ambos casos, los individuos son clasificados desde fuera, por lo cual son convertidos en “benditos objetivos” y “malditos objetivos,” independientemente de que ellos posean o no un modo de auto-percepción como tales. La lógica dominante impone una distancia para excluir a los que considera portadores de alguna clase de mal; sin embargo, apartarlos es un acto que tiene dos caras. Por un lado, implica marginación. Pero, por otro, la línea de demarcación es revestida de carácter sagrado. Lo anterior no sólo se explica porque el establecimiento de los límites “salvaría” al todo social de aquellos que podrían supuestamente desintegrarlo, sino también por la creencia de que los “malditos” podrían lograr “su salvación” en y gracias a esta exclusión, “son salvados por la mano que no les es tendida [...]; la exclusión es una forma distinta de comunión” (Foucault *Historia de la locura... I* 1990:17).

Luciano, por ser quien conecta el mundo cerrado de Ana con el exterior, maneja muy bien los códigos de ambos lados, vale decir, los códigos de sus juegos ficcionalizadores y los que rigen en la cultura hegemónica del pueblo. La espacialidad dibujada por las líneas de demarcación social es dual: hay un espacio de no transgresión y un espacio de transgresión. El individuo ha de saber moverse en estos espacios, ha de reconocer las fronteras y sospechar lo que ocurre más allá de ellas. Más todavía, es muy probable que un individuo catalogado como marginal transite tanto en el espacio de transgresión como en el de no transgresión y, por lo mismo, debe saber actuar según la configuración y las regulaciones de ambos lados de la línea divisoria. Tal es el caso de Luciano. Lo dicho se verifica cuando Ana llega al pueblo y Luciano la saluda con un beso en la mano, tratando de figurar como un galán. La reacción de extrañeza de la joven descoloca al muchacho, quien sólo hace un gesto que presuntamente debiera agradecerles a todas las mujeres. En otro momento, Luciano reconoce que, aun siendo él un experto en el juego de la brisca, permite que Camilo le gane “Para que se sienta más hombre” (1995: 81).

Con todo, el rechazo social logra sembrar la tribulación en la mente de Luciano quien, en cierta ocasión, reconoce que quisiera ser normal. Ana le sugiere una salida teatral que le permita incursionar en los terrenos de la “normalidad”:

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.

ANA. ¡Qué te importa! No se puede desear lo que se han inventado los otros para sentirse listos, dueños, poderosos. Todo eso no vale nada.

LUCIANO. (*Después de un momento. Concediendo*) Bueno, entonces vamos a hacer lo que tú digas. Hoy me siento melancólico.

ANA. (*Animada*) ¿Quieres ser Raúl? A Raúl le gustan mucho las mujeres. (1995: 84)

La propuesta de Ana atemoriza a Luciano, quien, finalmente, no pasa de tocarle nerviosamente los pechos a su compañera de juegos, permaneciendo tan indiferente a las mujeres como antes.

El deseo de normalidad expresado por el muchacho revela de qué manera el individuo transgresor se evalúa a sí mismo en relación a los márgenes: busca ser como la mayoría porque eso le garantiza su inserción en un entorno social determinado. Como Luciano se encarga de hacerle saber a Ana, a él le importa que “nunca nadie me ha dejado pasar delante por una puerta,” él quisiera ser parte de un todo, y para ello necesita ser “normal.” Sin embargo, el concepto de normalidad encierra no pocos problemas cuando se trata de analizar su alcance social en relación al origen del concepto. Lo normal es un concepto de tipo estadístico, relacionado con los estadígrafos de tendencia central, como la mediana, la moda y la media aritmética. De este modo, de acuerdo con Miguel Morey, algo es normal cuando es asimilable a la tendencia central de cosas de un mismo tipo. Cuando se dice que alguna propiedad o cualidad se distribuye normalmente, lo que se está significando es que, en relación a esa propiedad, un gran número de objetos se encuentra alrededor de un valor central, mientras que pocos de ellos se dirigen a los valores extremos. El problema que Morey advierte es que, debido al gran número de lo normal, esto pasa a



ser normativo. Siendo así, el concepto de normalidad no sólo describe, sino que también inclina a hacer, decir, pensar y valorar como la mayoría lo hace. Dado lo anterior, la normalidad deviene casi exclusivamente un deber, mientras que el aspecto descriptivo queda reducido a ser la justificación de ese deber. No obstante, cabe preguntarse cómo se ha realizado el salto desde lo meramente descriptivo a lo normativo, ¿cuál es el puente que permite transitar de un nivel de explicación al otro? ¿O será que ese puente no existe y que el movimiento de un plano a otro es fruto de un voluntarismo? Como Miguel Morey explica, esta conexión nunca ha sido aclarada. Lo que sí es evidente es el poder de lo normal para moldear nuestra percepción del mundo, ya que nos empuja a actuar de una cierta manera, “es a la vez modalidad de objeto y un régimen de la mirada” (Morey 1990: 119).

La inquietud de Luciano por el tema de la normalidad da cuenta de cómo la norma presiona al individuo que se sabe transgresor. El rechazo y la exclusión social lo llevan a cuestionarse y a sentirse culpable de sus actos. Pero, como Georges Bataille asevera, debido a que el ser humano se establece a sí mismo en los actos que realiza, la culpabilidad es el sentimiento experimentado por ser lo que se es (1986: 152-3), ya que en el sujeto habría algo fallido que sería la causa de su marginación. El transgresor, entonces, es conducido a sentir vergüenza de sí, negando lo que él es o, dicho afirmativamente, deseando ser otro. De este modo, el salto ilegítimo desde la normalidad --como descripción-- a la normatividad --como prescripción-- conlleva una confusión entre lo normal y lo moral, puesto que lo que la mayoría hace se convierte en el “deber ser” social, catalogándose de inmoral lo que escapa de la norma. Según Miguel Morey, se opera un paso desde la “moral de la virtud” a una “moral de la normalidad,” que conduce a los individuos a preguntarse si son normales --o no-- en vez de preguntarse cuán virtuosos son (1990: 121).

Luciano será forzado a asumir una vida “normal.” Después de varios años, su madre le prohíbe volver donde Ana, lo obliga a confesarle su homosexualidad y le arregla un matrimonio con una joven que sufre de retardo mental (1995: 93). En su afán por normalizarlo, la madre de Luciano incluso plantea la posibilidad de darle medicinas a fin de volverlo heterosexual. Esta actitud da cuenta de la percepción de la homosexualidad como si fuera una enfermedad, otorgándole una fuerte connotación negativa. Como Norbert Lechner ha señalado,

Las diferencias son transformadas en “desviación” y “subversión” y sometidas a un proceso de “normalización”. Siendo imposible abolir las diferencias, éstas son tratadas como transgresiones a la norma, cuya validez es asegurada precisamente instituyendo y, a la vez, castigando tales transgresiones. [...] la diversidad social no logra ser asumida como pluralidad, sino que es vivida como una desintegración cada vez más insoportable. De ahí nacen el recelo a lo diferente, la sospecha y aun el odio al otro. [...] [la propia identidad] pareciera poder ser afirmada únicamente por negación del otro; la defensa vital de lo propio se identifica con la destrucción de lo ajeno. (1988: 96-100)

Luciano planea oponerse a las decisiones unilaterales de su madre protestando por medio de una simulada huelga de hambre. Apoyándose en una cierta seguridad en sí mismo ganada a lo largo de los diarios encuentros con Ana, Luciano reivindica su identidad. Su madre deberá entender lo que él llama “mi verdad” pues “ahora me explico bien, [...]. Tengo muchas más palabras” (1995: 95). Sin embargo, los buenos propósitos de Luciano no prosperan. Es sacado violentamente de la casa de Ana por su madre, lo que lo inhibe de seguirse reuniendo con su amiga. Luciano sólo regresa donde Ana cuando se celebra el velatorio de Agustín, y lo hace a escondidas, cuando todos los demás se han ido. En esta escena, Ana le asegura que Raúl le ha escrito prometiéndole que vendrá pronto por ella, e invita a Luciano a que se les una y escape. Con todo, Luciano acepta el compromiso matrimonial. Su madre lo convence,

y el cansancio que le produce el juego de la culpabilidad lo lleva a asumir como propias conductas que, aunque no se condicen con sus más profundos deseos, lo resguardan de la “anormalidad.”

En un último acto que confirma su espíritu de independencia, Ana resuelve dejar el pueblo en el mismo tren en que Raúl llega, no dando tiempo a que los dos amantes siquiera se vean el uno al otro. Una vez fuera del pueblo, Ana sabe que no necesitará la sombra del inminente arribo de un novio que la proteja de las presiones sociales. Como Cornelia Weege asegura, Ana “emprende su propio camino, liberándose de todas las normas impuestas por la sociedad y las ataduras que le ligaban a los hombres” (1999: 114). Finalmente, esta mujer de “grandes ojos que parecen que quisieran mirar más lejos,” asume el riesgo de la aventura de su propia existencia, alejándose del pueblo donde la reclusión fue su única alternativa.

Michel Foucault postula que una función de las heterotopías en relación a todo el espacio restante es crear un espacio de ilusión que pone de manifiesto cada espacio real, vale decir, todos los sitios dentro de los cuales la vida humana es repartida, como aún más ilusorios (2004: Párr. 27). Si el espacio imaginado por Pedrero en *Besos de lobo* es un espejo donde los agentes sociales deben mirarse, entonces la imagen devuelta es de autoritarismo, imposición, abuso, y de una búsqueda de homogeneidad forzada que coarta la realización personal.

Por medio del metateatro, Paloma Pedrero revierte la carga negativa que el tema del encierro presenta en la tradición lorquiana. A través de su reclusión voluntaria, Ana erige un espacio que, concordando con las características otorgadas por Michel Foucault a la heterotopía, le permite explorar su propia identidad y auto-inventarse. Este espacio también cuestiona la posibilidad que los individuos tienen para descubrir quienes son y, más importante aun, quienes desean llegar a ser, sacando a la luz las limitaciones sociales que inhiben la formación de una identidad auténtica cuando ésta se opone a los patrones culturales que, revestidos de norma social, constriñen a los sujetos y les impiden llegar a un conocimiento de sí, sancionando cualquier conato de independencia. *Besos de lobo* deconstruye y socava los estereotipos que muchas veces rigen la vida social y que demandan de los individuos un acrítico sometimiento sin el cual no podrán ser considerados parte de una comunidad. El que Ana forje su propio espacio desafía una concepción de la sociedad como algo fijo e inmutable, y la abre a diversas opciones, permitiendo así pensar e imaginar el orden social como algo dinámico y, por lo tanto, como un proyecto siempre inacabado, siempre por construir.

## Notas

[1] Este ensayo ha sido publicado en *Theatron. The Journal on Theatre, Performance, and Theory*. 3.1-2. (2005): 30-42.

[2] Acerca del contexto en el cual surge Paloma Pedrero como dramaturga y sobre las características generales de su obra, ver: “An Insight to the Theatre of Paloma Pedrero,” “Síntesis e inversión: Dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero,” “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero,” “La personal dramaturgia de Paloma Pedrero,” y “El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero,” entre otros artículos.

[3] El estudio más completo sobre el uso del metadrama en la obra de Paloma Pedrero lo constituye la tesis doctoral de Susan P. Berardini, “El metateatro en las obras de Paloma Pedrero.” Cabe también destacar los artículos

“Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero” y “Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero.”

- [4] Ver “An Insight to the Theatre of Paloma Pedrero,” “Paloma Pedrero and The Search for Identity,” “Síntesis e inversión: Dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero,” “La experiencia femenina en escena” y “El metateatro en las obras de Paloma Pedrero.”
- [5] El personaje que mejor representa el anhelo de independencia es María Josefa, madre de Bernarda, quien permanece encerrada por órdenes de su hija, no habiendo claudicado a sus ardientes deseos de libertad. A pesar de que la locura es la explicación esgrimida para su confinamiento, María Josefa da muestras de una gran lucidez. Aun siendo una anciana, María Josefa insiste en huir con el único objetivo de querer casarse: “Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres. ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!” (1964: 1470-1), deseo que Ana en *Besos de lobo* hace suyo, ya que manifiesta sus ansias de irse a un sitio donde haya mar (1995: 107). Para Ana no hay una dicotomía entre pueblo y ciudad, pues ella misma ha definido a Madrid como “un infierno” (1995: 69).

## Obras citadas

Bataille, Georges (1986): *El culpable*. Trad. Fernando Savater. Taurus, Madrid.

Berardini, Susan P. “El metateatro en las obras de Paloma Pedrero.” Diss. University of New York at Buffalo, 1996.

Fagundo, Ana M: “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero”, *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: ensayos críticos*, 1995, 155-67.

Foucault, Michel: De los espacios otros, *Punto de vista*. Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, [http://www.bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/espacios\\_foucault.htm](http://www.bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/espacios_foucault.htm) octubre/noviembre 2004, 19 noviembre 2004

—. (1990): *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. Vol. 1. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

—. (1990): *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. La Piqueta, Madrid.

García Lorca, Federico (1964): *Obras completas*. Aguilar, Madrid.

Harris, Carolyn J: “La experiencia femenina en escena: *Besos de lobo* y *El color de agosto* de Paloma Pedrero”, *Confluencia*, 1994, 118-24.

—. “Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero”, *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, 1994, 170-80.

Lamartina-Lens, Iride: "An Insight to the Theatre of Paloma Pedrero", *Romance Languages Annual*, 1990, 465-8.

Lechner, Norbert (1990): *A la búsqueda de la comunidad perdida*. FLACSO, Santiago de Chile.

———. (1988): *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. FLACSO, Santiago de Chile.

Morey, Miguel, et al. (1990): *Michel Foucault, filósofo*. Ed. Gedisa, Barcelona.

Pedrero, Paloma (1995): *Una estrella. Besos de lobo*. La Avispa, Madrid.

Serrano, Virtudes: "La personal dramaturgia de Paloma Pedrero", *Primer acto*, 1995, 62-6.

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

Weege, Cornelia: "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero", *Teatro contemporáneo español posfranquista*, 1999, 106-15.

Zatlin, Phyllis: "Paloma Pedrero and The Search for Identity", *Estreno*, 1990, 6-10.

———. "Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", *Letras Femeninas*, 1993, 14-20.

© Vilma Navarro-Daniels 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

