Episkenion 1 (junio 2013)
nunca es siempre en teatro

ISSN: 2340-4485

# *Besos de lobo* de Paloma Pedrero. Del texto a la representación

Sonia Sánchez Martínez
*Universidad Camilo José Cela*
smartinez@ucjc.edu

**Resumen**: El presente ensayo está dividido en dos partes. En la primera, exponemos el contenido semántico de *Besos de lobo*, el modelo actancial que se extrae de la lectura, las relaciones entre los personajes ya estén presentes o ausentes, y los juegos metateatrales que mantienen Ana y Luciano. La lectura del texto nos lleva a explicar la representación, en la que profundizamos en la segunda parte, que se centra en la interpretación de los signos lingüísticos y no lingüísticos que se tuvieron en cuenta para la puesta en escena que se realizó en Madrid en el año 2002.
**Palabras clave**: Paloma Pedrero, juegos metateatrales, representación, puesta en escena.

**Abstract**: This essay is divided into two parts. In the first part we present the semantic content of *Besos de lobo*, the actantial model that is extracted from the reading, the relations between the characters which are already present or are absent, and the metatheatrical play done by Ana and Luciano. The reading of the text leads us tounderstanding the representation into which we go deeper in the second part that focuses on explaining the linguistic and non-linguistic signs that werekept in mind for the stage that was done in Madrid in 2002.
**Key Words**: Paloma Pedrero, metatheatrical play, performance, stage.

Nos encontramos ante una de las obras más intensas de la dramaturga Paloma Pedrero escrita en 1986. La obra se ha representado en varias ocasiones: por primera vez en 1991 en el teatro Hobart and William Smith Colleges en California, Jennifer Cona se hizo cargo de la traducción y de la puesta en escena; en Madrid, en el Ciclo de Lecturas Dramatizadas en la SGAE, en 1994, se realiza una lectura dramatizada; el 11 de abril de 1997 en el Royal Court Theatre de Londres, se lleva a cabo, asimismo, una lectura y, la traducción, en esta ocasión, corrió a cargo de Roxana Silvert y la dirección de Philip Howard; en el año 2000 en Londres, en la Sala Triple Crown, se representa con la dirección Margo Ford-Johansen; se hace una nueva

lectura escenificada (pre-montaje) dentro del espectáculo *Kalidoscope* en Aranjuez en febrero de 2000; en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en noviembre de 2000, bajo la dirección de Elena Cánovas y Aitana Galán se representa la obra; en Madrid, el 25 de enero de 2002 la Compañía TdT, dirigida por Jaime Laorden, la pone en escena;por último, es representada el 9 de septiembre de 2002 en Nueva York y dirigida y adaptada por David Gard.

## Del texto

Antes de analizar los aspectos semánticos de la obra, recordemos que la acción de *Besos de lobo* transcurre en Jara, un supuesto pueblo castellano, espacio mimético, al que Ana regresa después de muchos años aquejada de una pulmonía. En la estación se encuentra con Camilo, su antiguo pretendiente; con Luciano, un joven afeminado; y con su padre, Agustín. Ana y Luciano entablan amistad, les gusta disfrazarse e inventar historias. Ana no sale de casa y no tiene contacto con la realidad, espera siempre a que Raúl, su novio, que no parece que exista más que en la imaginación de la joven, venga a buscarla. Pero el tiempo pasa y él no llega y su padre quiere enviarla a trabajar, de nuevo, a la ciudad puesto que es un estorbo para su relación con Paulina. Ana finge estar enferma y tras una fuerte discusión se queda. Pasan los años y Agustín y Paulina se casan. Ana sigue esperando y jugando con Luciano, mientras Camilo insiste en salir con ella al baile. Poco a poco se va quedando sola pues echa a Camilo de su casa, Luciano es obligado a casarse y su padre muere. Ana escribe a Raúl y recibe un telegrama anunciando su llegada. En la estación, pide a Camilo que huyan juntos pero él no se atreve y en el mismo tren en el que llega Raúl, Ana se marcha.

Se hace necesario significar la relación que el personaje tiene con las acciones que se desarrollan en la obra, la analogía que cada personaje mantiene con el resto de los personajes y la que sostiene con los demás elementos en el hecho teatral. Esta caracterización funcional del personaje nos viene dada en el texto dialogado teatral, en el que queda siempre latente la influencia que ejerce la protagonista sobre los tres hombres que la rodean. Ana centra en sí misma la vida de los demás personajes, tanto sus acciones, como sus pensamientos y sus palabras. Por lo que hemos de destacar el modelo actancial para poder explicar la relación y los vínculos que mantiene la protagonista y su conexión con los personajes, de este modo comprendemos que el impulso que mueve a Ana a regresar y a permanecer en Jara es el vértigo que le produce la vida, el temor a su propia desdicha y la necesidad de paz interior con el único fin de encontrarse a sí misma y poder ser feliz. El quedarse en el pueblo, encerrada en su casa, indefinidamente en espera de Raúl no es más que una excusa. La ayuda procede de Luciano, que es tonto y homosexual, dos condicionantes importantes para no ser dañada de nuevo. Ana encuentra en él a un amigo en el que puede confiar. Ana es más fuerte que Luciano y lo maneja a su antojo. Juegan a lo que ella quiere, pero necesita de su compañía para no morirse de soledad en su espera. Camilo también será su ayudante, aunque ella no le deje serlo. Su padre, ante el temor a la muerte, intenta arreglar el daño que le causó a Ana hace años. Por último, la noticia de que Raúl vuelve, genera en Ana tres estados de ánimo importantes: que la vida no es tan horrible como ella creía, que no lo quiere y que por culpa del miedo

ha dejado escapar la vida y ha de recuperarla. A pesar de que su padre y su tía no quieren que ella permanezca en Jara, ya que es el impedimento moral para poder casarse, no son sus oponentes. El pueblo, como personaje personificado en la figura de la madre de Luciano, no quiere a Ana, pero no es su oponente para alcanzar la felicidad. Puede serlo para Luciano, en otro modelo actancial, puesto que para él sí es su oponente ya que Ana le ha despertado y le ha enfrentado a su madre aunque para derrotarse más tarde y acceder a casarse con quien la familia le imponga. Ana ha alterado la quietud de Jara y eso incomoda a sus habitantes. Pero el único oponente que ella tiene para ser feliz es ella misma.

De Ana, de Agustín, de Camilo, de Luciano e incluso de Raúl, se aporta la suficiente información para que el espectador reciba completa la impresión psicológica de los personajes, pero, se dan breves pinceladas de las descripciones físicas, bastante poéticas. Como ejemplo, al describir la entrada de Ana y su aspecto dice: «Ana está ahí, con su maleta, abrazando a su padre. Es una mujer alta, delgada y con unos grandes ojos que parece que quisieran mirar más lejos» (61). Esta acotación sobre el aspecto de Ana ha de ser suficiente para la caracterización del personaje.

Por otro lado, los personajes aludidos son también importantes en esta obra de Pedrero. El personaje aludido más importante es Raúl, promotor de la llegada de Ana a Jara; él es el pretexto que tiene Ana para no marcharse de nuevo a la ciudad. El peso que tiene este personaje es significativo puesto que su ausencia muestra lo que no sucede en el escenario. En los juegos con su amigo Luciano (metateatro), él desempeñará el papel de Raúl que llega a Jara y se casa con ella. Los personajes aludidos de Raúl, de Paulina, incluso el de la madre de Ana, son necesarios para la construcción del conflicto puesto que son personajes que determinan a los demás y, fundamentalmente, a la protagonista puesto que ellos condicionan sus acciones. Agustín, el padre de Ana, está presente, pero está muerto en las últimas escenas del drama, sin embargo, Ana le habla como si pudiera escucharla. La ausencia del personaje de Paulina, la cual es nombrada con importancia en tres escenas, marca parte del carácter de la protagonista, ella representa la amargura y el odio en Ana. Es la portadora de un fantasma de su pasado, igual que lo es Raúl. Igualmente la madre de Luciano o de Tomasina, la tonta del pueblo, con la que Luciano se va a casar, no son presencias explicativas para la acción principal, pero sí lo serían para la acción secundaria que protagoniza Luciano, que no «puede-sabe-quiere-acepta» rebelarse contra el orden social. La presencia en la última escena de Raúl, es reveladora, importante, no porque lea el contenido de la carta que deja Ana, sino porque encontramos que el mundo de ficción en que vivía la protagonista estaba sustentado por una realidad, aunque lo que lo rodeara fuera fantasía. Ana no está tan loca como el mundo cree.

En el drama de Pedrero encontramos una historia oculta, aquella que ha transcurrido antes de iniciarse la representación y condiciona las conductas de los personajes, se presenta en *Besos de lobo*, en pequeños trazos por lo que dicen los personajes. Vamos percibiendo a lo largo de la obra y a medida que los personajes van avanzando en la acción por qué Ana fue enviada a la ciudad, qué le sucedió y por qué regresa a Jara. Así, sabemos sus antecedentes, descubrimos su carácter y su forma de comportarse (indicamos el espacio y tiempo referenciado); el no

enfrentarse a los problemas a pesar de ser ella quien le dice a Luciano que «alguna vez hay que enfrentarse a las cosas» (96). A Ana la envió su padre a la ciudad (espacio diegético) cuando murió su madre. Agustín mantenía relaciones con su cuñada mientras su mujer estaba enferma. Se lo reprocha Ana a su padre en una discusión «los vi cómo se movían y jadeaban. Hasta muchos años después no supe lo que hacían. Pero esa noche sentí lo que era la desolación y la muerte» (71). Agustín nos da la información de Ana (tiempo diegético), él sabe que abortó cuando estuvo en la ciudad y que fue expulsada del colegio pues se lo contaron las monjas. Ello supone que fue Raúl quien la dejó embarazada. Hubo problemas durante el aborto y eso explica la enfermedad de Ana, su palidez, su delgadez y el por qué vuelve a Jara. Es evidente que lo hace porque no tiene adónde ir: ha sido abandonada por Raúl, ha perdido al bebé y ha estado enferma. Vuelve aunque la memoria que guarda de su pueblo sea triste pero es menos dolorosa que el recuerdo que le ha dejado la ciudad. La huida de Ana de la ciudad a su casa, con la excusa de una enfermedad y la espera de ese novio que, a medida que avanza la obra, parece más y más inexistente; las fantasías y los juegos metateatrales con disfraces y poesía; el odio reprimido hacia su padre y su tía; y el tiempo transcurrido en Jara hacen de Ana una mujer que encuentra, al final de la obra, una esperanza en su vida al marcharse de nuevo a la ciudad. Durante todo el drama, Ana espera respuestas de todos hasta que se da cuenta de que debe vivir ella misma sin aguardar nada de nadie. Ana al final es capaz de cambiar su vida, puede elegir.

Ana mantiene el papel protagonista en el drama y se enfrenta a cuatro antagonistas claros: su padre (Agustín), su pretendiente (Camilo), su novio (Raúl) y su amigo (Luciano). De manera distinta los cuatro personajes del drama interfieren en el comportamiento de ella: su padre desea alejarla de su lado para poder casarse con otra mujer y quiere enviarla a la ciudad a trabajar, como hizo antes del inicio del drama. Su regreso a la casa paterna crea un conflicto enorme en el trato padre-hija. Ella no soporta la relación de su tía con su padre por los recuerdos que guarda de su infancia; Camilo está enamorado y pretende casarse con ella. A fuerza de insistir, logra que el desinterés, fingido, de Ana se haga cada vez mayor, hasta que se da cuenta de que con él sí podría empezar una nueva vida. Sin embargo, Camilo cree poder convencerla de que debe quedarse en Jara sin entender que ella no puede permanecer más tiempo en el pueblo y pierde así todo el camino ganado porque es poco luchador, conformista, se adapta a lo que hay, quiere a Ana pero se esfuerza poco; Raúl es el fantasma del que Ana cree estar enamorada, es sólo una ilusión que se hace más deseable cuanto más tiempo pasa. Él es parte del origen del conflicto interior que ella sufre porque espera día tras día noticias suyas, porque le vale de excusa para no enfrentarse a la realidad, porque le sirve para vivir el sueño de ser amada sin amar físicamente a nadie, pero cuando ella retoma las riendas de su vida ya no le necesita; por último, Luciano, su amigo y compañero de juegos, con el que finge la realidad y sueña con una vida que no le pertenece. Destaca el conformismo de todos los personajes masculinos con la vida, las cosas son como son, ninguno es muy valiente ni muy combativo. Reflejan los intereses personales que cada uno tiene con Ana y ella está en medio de todo, esperando a que la quieran de verdad. La búsqueda de su propia felicidad la lleva a

dejar abandonado a un amante al que no ha vuelto a ver y que ha sido promotor, en parte, de su vuelta a Jara y también a pedirle a su antiguo pretendiente que se suba con ella al tren, lo deje todo y juntos emprendan una nueva vida, alejados de ese pasado descorazonador en busca de un futuro interior mucho mejor.

## A la representación

*Besos de lobo* muestra un tiempo y un espacio a modo de instantáneas. Existen realidades sin tiempo y sin espacio, realidades ahistóricas, en las que los personajes se mueven libremente y se mezclan en sus diálogos el presente y el pasado, la realidad y la fantasía (metateatro). La autora condensa la acción y selecciona un momento puntual de la vida de los personajes y estos personajes alternan el espacio abierto y cerrado. Es necesario destacar que esta es la única obra de la autora que se enmarca en un espacio rural, y es en esta pieza donde se manifiestan claramente el espíritu de la gente que trabaja la tierra, sus caracteres, sus costumbres y las formas de educación.

Pedrero escoge la casa, como espacio íntimo, como espacio cerrado y como metáfora, como el espacio de Ana; en ella se desvelan las más profundas inquietudes. El espacio exterior suele pertenecer al ámbito masculino como tradición patriarcal. En *Besos de lobo*, Ana se encierra en la casa familiar y hará de ella su prisión. El espacio abierto es el que les corresponde a los antagonistas masculinos Camilo y Agustín; Luciano deambulará en ambos espacios pues su doble imagen (homosexual para Ana, tonto, tal vez heterosexual, para el resto). Los lugares cerrados (la habitación, la escalera, el bar, la casa) guardan a los protagonistas del mundo exterior y cuando son capaces de salir a él y abrir la puerta, son libres de sus miedos, frustraciones, inseguridades.

Se precisa el espacio mimético en las acotaciones que introducen cada escena. Hay diferentes espacios dentro de Jara: la estación y la casa de Agustín, la cocina y una estancia, y espacios referenciados como son la casa de Luciano o el interior de la estación. El tiempo diegético aparece detallado pero no con precisión, pues se indican que pasan unas semanas de la primera a la segunda escena, otras de la segunda a la tercera y meses de la tercera a la cuarta; pasan años al iniciarse el segundo acto. Hay una sola indicación precisa del tiempo. Es en la última escena «El reloj de la estación marca aproximadamente las cinco y media» (103). Intuimos que pasan las semanas, los meses o los años, no sólo por lo que dicen los personajes, sino que también lo encontramos en las acotaciones que describen el peinado, el traje, etc. El espacio escénico en el que se enmarca la obra tiene un sentido simbólico. La obra se abre y se cierra en la estación de Jara, un lugar abierto, al aire libre. En la primera escena el tren viene y deja a Ana; en la última, el tren se va y se la lleva. Las escenas restantes, transcurren en casa de Agustín, lugar cerrado, un refugio para Ana. Ella jamás sale de allí, está encerrada por su voluntad en esa «prisión» que ella se ha construido, donde crea su propio mundo e inventa su propia vida.

Ana y Luciano representan en sus juegos metateatrales un mundo ideal: Ana se disfraza representando el papel de novia y Luciano el de novio. Provoca a Luciano para que haga el

papel de heterosexual, acto que sirve para demostrar la homosexualidad de su amigo. Los dos representan papeles que no tienen en la realidad y que ambos desearían lograr. Susan Berardini (1996, 34) al referirse a estas escenas, señala que «las actuaciones se llevan a cabo a la luz de las velas, un elemento que crea un escenario romántico. Además, el acto de encender y apagar las velas marca el comienzo y el fin de las escenas representadas». Las situaciones que vive Ana en su interior son: falta de cariño de la madre que estaba siempre enferma, falta de cariño de su padre que, harto de la enfermedad de su esposa, busca una amante, su cuñada Paulina. Ana sólo puede asociar amor–sexo con dolor, está resentida con los hombres, «las manos, los besos, los cuerpos, al final es lo único» (78). Está sola, pero quiere estarlo. Es inquietante la soledad de Ana y tiene miedo pues la han destrozado tantas veces que no quiere seguir viviendo «quiero morirme, cerrar los ojos y desaparecer, suavemente, como un molinillo de viento. Y que me besen a mí también, tengo el cuerpo vació de besos» (100). Para justificar su miedo, y justificar el no volver a amar, ni intentar vivir, se inventa otra vida, otro pasado y las cartas de Raúl.

La puesta en escena de *Besos de lobo* que tuvo lugar en el año 2002fue en una única representación. Este hecho teatral se cristalizó al final de la representación como un momento único, efímero e irrepetible. Sin embargo, como hemos señalado en la introducción, la obra de Pedrero se ha representado en varias ocasiones, ya sea como lectura dramatizada, ya sea como puesta en escena. Se ha interpretado por cada uno de los directores que ha escogido esta pieza para mostrar al público la exégesis que ha hecho de su lectura. Así pues, la visión del director de escena hasta la recepción del espectáculo por parte del público se divide siempre en cuatro momentos: el primero, el director, que maneja los signos teatrales de acuerdo con la percepción e interpretación de la lectura; el segundo, la representación por los actores del texto principal; el tercero, la puesta en escena de las acotaciones; y un cuarto momento, que es el de la recepción de los espectadores.

En 2002 fuimos partícipes de la puesta en escena como espectadores de escenas de la vida cotidiana. Los personajes eran seres escogidos de la realidad, que se asemejaban lo más posible a la vida. El conocimiento que el espectador tuvo de los personajes al final del drama fue completo. La escena quedó abierta y así los personajes siguieron viviendo al cerrar el telón.

Para llegar a establecer el vínculo entre el texto dramático y la representación había que tener en cuenta ciertos factores, para ello se efectuó una segmentación de las situaciones lingüísticas y no lingüísticas, es decir, las del propio texto y las de las acotaciones. Las acotaciones que Pedrero escribe en *Besos de lobo* para aclarar los distintos signos no lingüísticos no eran suficientes, por lo que hubo que buscarlos en el propio texto, en las palabras de los actores, en el signo lingüístico, para poder clarificar los distintos movimientos, palabras y gestos que tenía que interpretar el actor.

El montaje del director y la interpretación de los personajes ofrecían una visión pesimista de la obra hasta el final. El cambio interior que experimentaba la protagonista invertía el enfoque y finaliza con la ilusión de seguir viviendo. El juego de colores apagados en la escenografía, vestuario, útiles y mobiliario, se rompía en la última escena en el que el personaje

principal, Ana, se vestía con un abrigo rojo, convirtiéndose en el único personaje que era capaz de encontrar salida a su destino. En el texto, aclara la autora, iba vestida de blanco.

En cuanto a la parte técnica, la iluminación se regulaba y cambiaba separando la realidad vivida por los personajes y las fantasías de la protagonista. La intensidad de la luz en la última escena ayudaba a aclarar cómo era capaz la protagonista de elegir su futuro. Al marcharse ella, la luz se volvía más apagada, sin matices, neutra. Los efectos sonoros se dividían en dos: la música y el sonido que marcaba la llegada o la salida del tren. La música separaba las escenas era siempre la misma, convirtiéndose en el tema principal de la pieza. El director interpretó que el tren que pasaba continuamente por Jara, se identificara con el paso del tiempo.

Por último, la escenografía, simbólica desde el principio y de una desnudez sobria, iba cerrando a la protagonista en su casa hasta que ella decidía ser libre y era capaz de romper las paredes que la habían ido enclaustrando. Los espacios espectaculares, escritos en el texto dramático: «Estación de ferrocarril de Jara, un pueblo castellano (57) y la cocina en casa de Agustín, en Jara (65)» eran similares a los que el espectador percibió en la representación: el espacio ocupado por el público sirvió para simular las vías del tren, la corbata del escenario para la estación y el resto del escenario para la casa de Agustín. El tiempo de la representación fue aproximadamente de hora y media.

## Conclusiones

Tanto Virtudes Serrano (1999, 52) como Wilfried Floeck (1995, 66) encuentran la influencia de García Lorca en *Besos de lobo*, en la que el medio rural es el marco donde se desarrolla la acción y tiene los condicionantes que este medio requiere. Como Doña Rosita, en *Doña Rosita, la soltera*, Ana espera a su prometido pero, como dice Virtudes Serrano (1999, 52), nuestra protagonista no espera hasta la vejez para empezar a vivir. Ana se enfrenta, al final del drama, a sí misma y no renuncia a su posible felicidad. El recuerdo de Raúl, a lo largo de los años de espera, ha creado en la memoria de Ana un hombre que no existe y que se engrandece con la distancia y la ilusión de su posible llegada. Cuando sabe que él llega a Jara a buscarla, la imagen del hombre ideal se desvanece, se sube al tren y lo abandona en el andén. Doña Rosita no tiene la esperanza de que su primo vaya a volver, pero se aferra al recuerdo de un amor perdido que no quiere desvanecerse; así, el paso del tiempo sólo se siente porque los que están a su alrededor envejecen, mueren o tienen hijos, mientras ella espera que un día él aparezca a buscarla. Casi al terminar el drama, se confiesa y reconoce que es consciente del paso del tiempo, que él no volverá, que está casado y que ha dejado pasar su vida con la vana ilusión de creer que él la quería. Ambas mujeres están condicionadas por la sociedad en la que han sido educadas: Doña Rosita no quiere aceptar que ha sido abandonada poco antes de casarse; es consciente de que todo el mundo sabe que él se ha casado con otra, pero no ha podido amar a otro aun sabiendo que él no regresará jamás. El mundo que la rodea considera que es «una solterona», siente compasión de ella porque la supone una infeliz. La diferencia es que Ana, después de una larga espera, encuentra que hay otras posibilidades para ser dichosa y lo intenta con Camilo para, finalmente, marcharse sola en busca de su propia felicidad.

Terminamos con la expresión poética que rodea el título de la pieza. La combinación de estas dos palabras «besos» y «lobo» originan un nuevo sentido. El oxímoron se puede explicar concentrando el significado en la protagonista Ana que se ha sentido indefensa durante toda su vida. Todos la han manejado, han sido «lobos» los que supuestamente debían protegerla: su padre, su tía Paulina, Raúl, Camilo, Luciano, el pueblo, las monjas. Ha estado en medio de la vida de los demás sin saberlo: su presencia ha sido una molestia para su padre y para su tía Paulina; para Raúl ha sido un aventura pasajera, ignorante del sufrimiento causado por su culpa; Camilo no ha sabido insistir ni quererla; Luciano la traiciona por miedo, es desleal; el pueblo la juzga y no la acoge, y por último, las monjas representan el dolor de la ciudad. No importa que todos los que deberían quererla se hayan comportado equivocadamente, ni que lo hicieran con buena o mala intención, lo que importa es que para Ana se han convertido en personas que la han herido aunque haya recibido su cariño, torpe u honesto. Son los «besos» que pretendieron ser dulces pero que fueron dados por fieras.

## Bibliografía


Barthes, Roland (1982), «Introducción al análisis estructural del relato», en: AAVV, *El análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, págs. 9-44.

Bernardina, Sisan P. (1996), *El metateatro en las obras de Paloma Pedrero*. Tesis Doctoral, Statu Universito of New York at Búfalo.

Boves Naves, Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.

Bueno, Lourdes (2004), «Lidia Falcón y García Lorca: El espacio del tirano e los dramas de mujer», en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, Madrid, Visor, págs. 311-321.

Cordone, Gabriela (2004), «Imposible masculinidad. Estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve* de Carmen Resino», en *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo XX (I): Espacio y Tiempo*, Madrid, Visor, págs. 333-339.

Díez Borque, José Mª (1985), «Presencia–ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII jornadas de Teatro Clásico Español. (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983), Coordinado por Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, págs. 53-65.

Floeck, Wilfried (1995), «El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica», en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias,* Wilfried Floeck y A. del Toro (eds.), Kassel, Edition Reichenberger, págs.1-46.

García Lorca, Federico (1962), *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*, Madrid, Aguilar.

Greimas, A. J. (1987), *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

Gutiérrez Flórez, Fabián y Ricardo de la Fuente (1994), *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Ediciones Júcar.

Gutiérrez Flórez, Fabián (1993), *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Kowzan, Tadeus (1997), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros.

Orozco Vera, Mª Jesús (2004), «Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de paloma Pedrero», *Dramaturgias Femeninas en la Segunda Mitad del Siglo xx (I): Espacio y Tiempo*, Madrid, Visor, págs. 497-507.

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

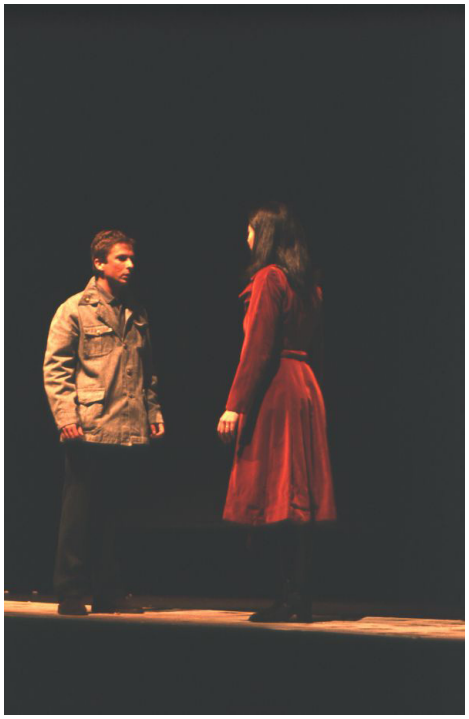
Romera Castillo, José (1977), *El comentario de texto semiológico*, Madrid, sgel.

Serrano, Virtudes (1999), «Introducción» a Paloma Pedrero en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, págs. 11-73.

Spang, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa.

Tordera Sáez, Antonio (1998), «Teoría y técnica del análisis teatral», en J. Taléns, J. Romera Castillo, Antonio Tordera Sáez, V. Hernández, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, págs. 155-199.

Ubersfeld, Anne (1993), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.



Camilo y Ana antes de subir al tren.

Camilo y Luciano a la llegada de Ana.

Luciano y Ana en casa.

Programa de mano.