

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 18 (2008)

Artikel: El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)
Autor: Cordone, Gabriela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840904>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

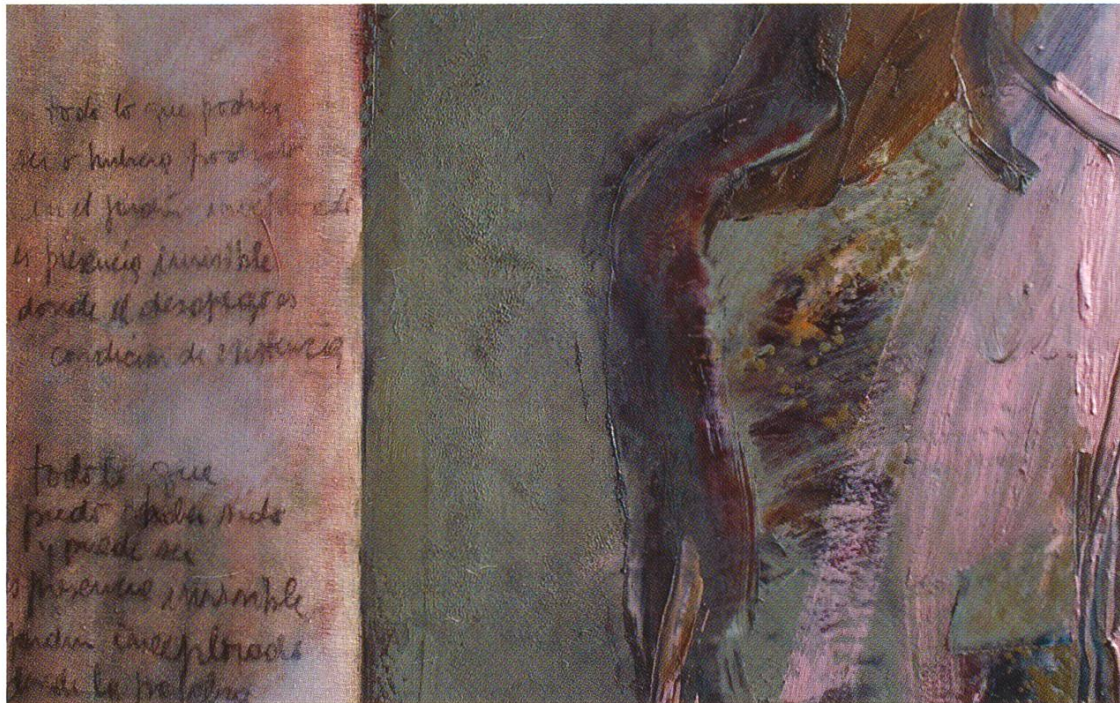
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EL CUERPO PRESENTE

TEXTO Y CUERPO EN EL ÚLTIMO TEATRO ESPAÑOL (1980 – 2004)

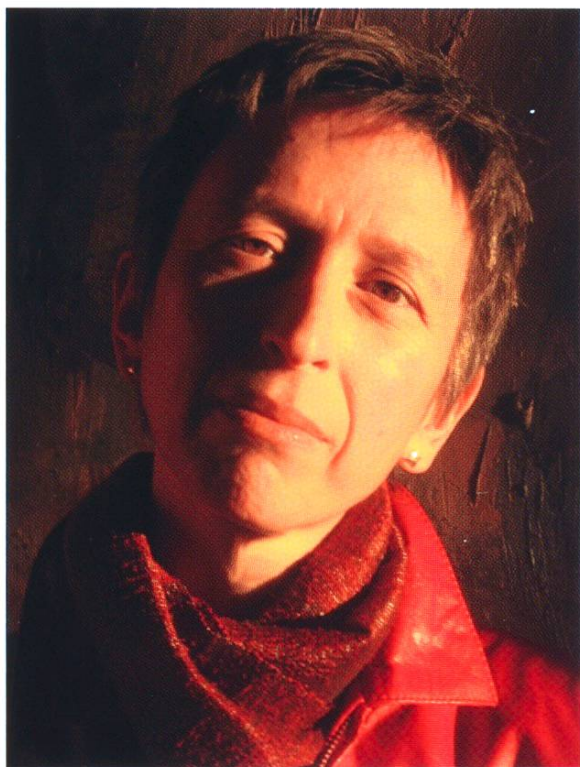


Gabriela Cordone



ISPANICA
ELVETICA

18



Gabriela Cordone

Gabriela Cordone (La Plata, Argentina) es doctora en letras por la Universidad de Friburgo (Suiza). Ejerce la docencia en las Universidades de Lausana y de Friburgo, donde imparte cursos de literatura española. Ha publicado numerosos artículos sobre dramaturgia y narrativa española contemporánea.

EL CUERPO PRESENTE

TEXTO Y CUERPO
EN EL ÚLTIMO TEATRO ESPAÑOL
(1980 – 2004)

Gabriela Cordone



ISPANICA
ELVETICA

18



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

Ilustración de la sobrecubierta:

Virgina Muro, "Jardins" (detalle), 2004, óleo sobre tela.

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 2008
Gabriela Cordone

Distribuidor:

Pórtico Librerías

Muñoz Seca, 6

50005 Zaragoza (España)

distrib@porticolibrerias.es

www.porticolibrerias.es

ISBN: 978-84-7956-049-2

Depósito Legal: Z-4445-08

Director: Antonio Lara Pozuelo

Redactores: Mariela de La Torre
Luis López Molina
Section d'espagnol
Universidad de Lausanne
CH-1015 Lausanne

Imprime: Talleres Editoriales Cometa, S.A.

ÍNDICE

I.	Nota preliminar.....	11
II.	Acerca del corpus de textos dramáticos estudiados	14
III.	Supuestos metodológicos.....	16
IV.	Agradecimientos.....	24

PRIMERA PARTE

CUERPO, LITERATURA Y TEATRO

1.	EL CUERPO Y SUS CIRCUNSTANCIAS	27
1.1.	El cuerpo <i>a la letra</i> : representación de la materia corporal.....	27
1.2.	Del cuerpo a la letra	38
1.3.	De la letra al cuerpo: confluencia del cuerpo y el teatro	43
2.	EL CUERPO DRAMÁTICO, ¿UNA POÉTICA TEATRAL?	49
2.1.	Personaje y cuerpo dramático.....	50
2.2.	Gesto y cuerpo dramático	55
2.3.	Estudio del cuerpo en un texto dramático.....	61
2.3.1.	<i>El color de agosto</i> de Paloma Pedrero ¿un modelo para armar?.....	63
2.3.2.	Balance	93
2.4.	De la práctica a la teoría: propuesta de clasificación	102
2.4.1.	Cuerpo y fábula	103
2.4.2.	Cuerpo y espacio	109
2.4.3.	Cuerpo y palabra.....	114
2.4.4.	Cuerpo y significado	118

SEGUNDA PARTE

PÚBLICO, CUERPO Y CREACIÓN TEATRAL

1.	EL PÚBLICO DE LA DEMOCRACIA	123
1.1.	El teatro comercial o las prioridades del rendimiento	129
1.2.	La afirmación del teatro público	136
1.3.	El otro teatro: las salas alternativas.....	142
1.4.	Nota sobre el perfil del público español	146

2.	EL ESPECTADOR Y LA IMAGEN: UN DEBATE ABIERTO	150
3.	EL CUERPO Y SU IMAGEN SOCIAL: LÍNEAS DE UNA REVOLUCIÓN.....	156
4.	PENAS Y GLORIAS DE TRES GENERACIONES DE DRAMATURGOS	164
4.1.	Veinticinco años de escritura teatral o las contradicciones del sistema	166
4.2.	Claves temáticas y formales	171
4.2.1.	Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra y Cabal: la vuelta al texto	171
4.2.2.	Resino y la incorporación de las autoras	177
4.2.3.	La generación de los ochenta y el desafío de la libertad	178
4.2.4.	La apuesta estética de los noventa	182
5.	DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA: CRITERIO DE LECTURA.....	187

TERCERA PARTE EN BUSCA DEL CUERPO DRAMÁTICO

1.	JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS: EL CUERPO ENSOMBRECIDO	191
1.1.	<i>Bajarse al moro</i> : cuerpo, identidad y estereotipo social	192
1.2.	Cuerpo y tiempo en <i>Trampa para pájaros</i>	204
1.3.	"El diablo en el cuerpo". Una reflexión en torno a <i>Salvajes</i>	219
1.4.	Balance	227
2.	JOSÉ SANCHIS SINISTERRA: MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA PIEL	229
2.1.	El cuerpo del personaje en <i>Ñaque</i>	231
2.2.	El cuerpo se muere: <i>¡Ay, Carmela!</i>	242
2.3.	<i>Naufragios de Álgar Núñez</i> o el cuerpo del otro	256
2.4.	El cuerpo desmemoriado en las <i>Flechas del ángel del olvido</i>	264
2.5.	Balance	271

3.	CARMEN RESINO: LA OPRESIÓN DEL CUERPO FEMENINO.....	275
3.1.	El cuerpo femenino en escena: <i>La actriz y Ultimar detalles</i> ...	277
3.2.	Cuerpo y poder en <i>Nueva Historia de la Princesa y el Dragón</i> y <i>Los eróticos sueños de Isabel Tudor</i>	292
3.3.	Cuerpo femenino y vejez en <i>La última reserva de los pieles rojas</i>	309
3.4.	Balance.....	315
4.	PALOMA PEDRERO: LOS CUERPOS Y LAS NOCHES	317
4.1.	<i>Esta noche en el parque</i> . Del cuerpo amante al cuerpo muerto	318
4.2.	<i>La noche dividida</i> . El cuerpo en un espacio afectivo.....	324
4.3.	<i>Solos esta noche</i> . Cuerpo y barrera social	332
4.4.	<i>De la noche al alba</i> . El cuerpo dañado	337
4.5.	El cuerpo perdido y encontrado en <i>La noche que ilumina</i>	343
4.6.	Balance.....	352
5.	JUAN MAYORGA: Y EL CUERPO SE HIZO VERBO.....	354
5.1.	Los cuerpos sacrificados: <i>Más ceniza</i>	356
5.2.	<i>Últimas palabras de copito de nieve</i> . Nota sobre el cuerpo animal.....	369
5.3.	Decir el cuerpo abusado: <i>Hamelin</i>	376
5.4.	Balance.....	381
6.	LLUÏSA CUNILLÉ: LA INESPERADA PRESENCIA DEL CUERPO ..	383
6.1.	<i>Rodeo</i> y el cuerpo (muerto) del público.....	384
6.2.	<i>El instante</i> y <i>El aniversario</i> : la irrupción del cuerpo	393
6.3.	Balance.....	404
7.	ITZIAR PASCUAL: EL CUERPO AQUÍ Y AHORA	405
7.1.	<i>El domador de sombras</i> : el adiós al cuerpo	406
7.2.	<i>Las voces de Penélope</i> o de los cuerpos que esperan	413
7.3.	Todos los cuerpos el cuerpo: <i>Mujeres</i>	424
7.4.	Balance.....	431
	CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS	435
	BIBLIOGRAFÍA.....	453

INTRODUCCIÓN

Hay algo —me atrevería a llamarlo "instintivo"— en el modo en que dispongo el entrelazamiento de las líneas fundamentales, menos dependiente del "logos" que de la "physis"; algo que regula el devenir de la acción, el manejo de los códigos escénicos, como un sistema dinámico [...] en el que las coordenadas espaciales y temporales enmarcan muy concretamente el comportamiento —imprevisible pero (creo) no arbitrario— de los "cuerpos" que lo habitan y lo constituyen.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

I. NOTA PRELIMINAR

Gran parte de la crítica que aborda directa o indirectamente el *cuerpo* en el teatro español parece concentrarse en la gestualidad del actor y en las interacciones de su cuerpo *vivo* con el espacio dramático. Lo físico en el teatro es estudiado considerando exclusivamente la expresión corporal del actor y sus múltiples posibilidades en la escena, actividades que frecuentemente superan lo teatral para abarcar formas más abiertas como la danza-teatro y la *performance*¹. Bajo este aspecto lo entiende también Patrice Pavis, cuyo artículo sobre el cuerpo hace referencia únicamente al cuerpo del actor².

¹ Un ejemplo de esta múltiple mirada del cuerpo en escena son los Encuentros de Mujeres en las Artes Escénicas de Cádiz. Ver sobre todo las actas editadas, *Reescribir la escena y Escenografías del cuerpo*, prologadas por Laura Borràs Castanyer (1998 y 2000 respectivamente). Actitudes similares presentan los artículos dedicados a la escena anglonorteamericana editados por García Rayego y Piñero Gil (2002) y el estudio de Irene Sadowska-Guillon (AA.VV., 1997a: 9-29). Las posiciones teóricas del tratamiento del cuerpo femenino, su construcción y su interpretación como texto cultural son múltiples. Mencionemos los trabajos editoriales de Susan Robin Suleiman, *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, de 1986 y de Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, *Writing on the Body*, de 1997, que hacen hincapié en la expresión estética del cuerpo femenino y su relación con lo social y lo político (Martín Lucas, 2000 y 2000a). Esta perspectiva, que he aplicado en un artículo sobre el teatro de Paloma Pedrero, aporta interesantes reflexiones de género, pero no da cuenta del funcionamiento del cuerpo en relación con el texto que lo contiene (Cordone, 2003).

² Materia, lenguaje e imagen corporal están pensados a partir del físico del actor (Pavis, 1998: 107-108).

Incluso los estudios más recientes analizan el tratamiento del cuerpo en escena desde el punto de vista feminista, centrándose exclusivamente en el cuerpo de los personajes femeninos y su relación con el poder, el deseo y la libertad. Estos trabajos engloban la cuestión del cuerpo en la práctica y la experiencia teatral como vivencia, un cuerpo considerado metáfora del silencio, de la frontera, de lo invisible, pero también de la memoria y de la resistencia. Por ello, la mayoría de las reflexiones gira en torno al lenguaje corporal como símbolo de poder y hace hincapié en la diferencia del cuerpo femenino, en sus propios valores y en su discurso divergente de las estructuras sociales en las que vive. En resumen, el cuerpo de la mujer se convierte, en escena, en el espacio por excelencia de disidencia femenina.

Cuando se habla de cuerpo, la doble naturaleza del género dramático —texto y representación— tiende a ser olvidada en favor del segundo término. En efecto, la escenificación, el juego actoral y los efectos visuales acaparan a menudo la atención dispensada al hecho teatral y el texto, frecuentemente, pasa a un segundo plano. Además, en estas últimas décadas, el aspecto visual se ha convertido en la verdadera fuente de interés de las producciones teatrales comerciales e institucionales: se va al teatro *a ver* a tal o cual actor, la puesta en escena de un director prestigioso o por los efectos especiales que recrea la obra. Lejos quedan los tiempos en que se acudía al teatro *a escuchar una comedia*... No es, pues, de extrañar que un elemento como el cuerpo se asocie más a la representación del texto y menos a la letra.

En cambio, otro destino tiene el estudio del cuerpo en géneros como la lírica y la narrativa. Así, por ejemplo, Thomas Hunkeler observa en su trabajo sobre la obra poética de Maurice Scève que el cuerpo es indisociable de la forma poética y que ambos términos cobran sentido únicamente puestos en relación uno con otro. De la misma manera, para Robert Smadja, el cuerpo funciona en algunos narradores y poetas como un hilo conductor que produce, engloba y explica las obras³. En esta línea, que se interesa por el texto, deseo incorporar el presente estudio sobre el género dramático.

³ Thomas Hunkeler (2003) demuestra que la importancia del cuerpo en la poesía de Scève se debe, por un lado, a que representa la imagen del

El cuerpo sobrelleva una carga que lo asocia indefectiblemente al lenguaje gestual del actor, a los avatares de la puesta en escena, es decir, al aspecto *vivo* de la representación. Frente a esta visión del cuerpo en el fenómeno teatral *en las tablas*, necesaria pero incompleta, mi objetivo será analizar e interpretar el cuerpo *desde el texto*, es decir, inscrito en las coordenadas espacio-temporales y lingüísticas propias de la expresión teatral, en una época determinada del teatro español. Como Smadja, creo que existe una coherencia profunda a nivel de la estructura de una obra que el estudio de la imagen del cuerpo permite poner al día⁴. Mi propósito será considerar la imagen del cuerpo que se desprende del texto como un componente dramático que permite aprehender la obra y revelar nuevas articulaciones interpretativas. Sin pretender agotar el significado de la obra, estoy persuadida que el estudio del cuerpo en el texto mediante las relaciones que establece con los demás componentes dramáticos tales como el espacio, el tiempo y el público/lector, puede aportar un punto de vista original que ampliaría su alcance.

La dramaturgia de los últimos veinticinco años está compuesta por un dilatado panorama de obras que difieren unas de otras por su estética, sus temáticas, sus concepciones del espacio y del público destinatario. Así, el teatro realista, cultivado por José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal dista, en los aspectos que acabamos de señalar, del experimental practicado por José Sanchis Sinisterra, así como los planteamientos más personales de Paloma Pedrero difieren de las propuestas *descarnadas* de Lluïsa Cunillé o del compromiso social de Itziar Pascual. Sin embargo, en los textos de este período, me ha llamado la atención el lugar que ocupa la *materia corporal* en el discurso y su tratamiento en la disposición escénica. Por otra parte, las nuevas tecnologías permiten la integración en el texto teatral de

cuerpo en una época precisa, pero sobre todo porque en ella el poeta elabora una *poétique du corps à l'oeuvre*. En un ámbito diferente, Robert Smajda (1998), a través del análisis de un corpus selectivo de autores, conjuga los esquemas narrativos empleados con un doble campo del dominio corporal: la crítica psicoanalítica y la crítica cognitiva. Véase asimismo, en este trabajo, el capítulo dedicado a "Cuerpo y literatura".

⁴ Smadja (1988: 8).

secuencias de vídeo que amplían vertiginosamente las posibilidades expresivas del teatro en general y de la imagen del cuerpo en particular. Por ello, estoy convencida de que, en teatro, el discurso del cuerpo comienza antes en el texto —en el espacio, en las imágenes, en los objetos— y termina en el cuerpo vivo del actor.

Conviene fijar desde ahora algunas pautas acerca de la materia que estudiaremos, ya que el término *cuerpo* cuenta con una polisemia rica, variada y ambigua. Consideraré, en este sentido, el *cuerpo del personaje textual*, es decir, un *cuerpo humano* potencialmente animado⁵. El cuerpo del personaje es, pues, el resultado de unos datos textuales procurados por el autor —en acotaciones y diálogos— con los que el lector construye una imagen en su mente. Este cuerpo textual está destinado a actualizarse —con mayor o menor fortuna— en la representación, cuando el *cuerpo del actor* asume el del personaje textual, imprimiéndole *otra* realidad con su cuerpo vivo⁶.

II. ACERCA DEL CORPUS DE TEXTOS DRAMÁTICOS ESTUDIADOS

Ante la cantidad y la calidad de la producción teatral española de los últimos veinticinco años, se impone lógicamente una selección de obras que sirva a los objetivos de este trabajo. El corpus de textos dramáticos que propongo aquí no pretende ser ni completo ni

⁵ En este sentido, incorporo la idea de *cuerpo* —que presupone lo concreto, lo material, las sensaciones físicas, etc.— al mundo ficcional —imaginario— del texto dramático, de la misma manera en que forman parte del universo literario las coordenadas de tiempo y espacio dramáticos.

⁶ Los objetos escénicos son el contrapunto del cuerpo animado del personaje en el texto y del actor en la representación. Los *cuerpos inertes* son volúmenes que pueden adquirir y producir un significado suplementario en contacto con los *cuerpos animados*. El común denominador de ambos —el lugar que ocupan en el espacio— permite la permeabilidad de significaciones. Toda una gama de cuerpos inertes —estatuas, fuentes, bancos de plaza, cajas, etc.— pueden entrar en relación con los cuerpos animados y prolongar así el alcance de su significado.

exhaustivo, sino representativo. Para ilustrar el lugar del cuerpo en la dramaturgia española de finales del siglo XX, me he detenido en un conjunto de piezas que presentan características textuales pertinentes para mi propósito. A través de él, he querido presentar la riqueza dramática de un período fundamental por sus cambios sociales y culturales, la importancia de la imagen y la renovación del texto teatral.

Uno de los criterios tenidos en cuenta en la constitución del corpus es la trayectoria de cada dramaturgo y su relación con las generaciones aledañas. Así, un estudio que abarque las dos últimas décadas del siglo XX y el primer lustro del XXI no puede dejar de incluir escritores como José Sanchis Sinisterra o José Luis Alonso de Santos, ya que se trata no solamente de dramaturgos que resultan esenciales en el proceso de recuperación del texto teatral, sino de gente de teatro. Su andadura comienza en los años 70 —e incluso antes— participando en la composición escrita de la obra y como actores en compañías de teatro independiente. Con la democracia, estos autores fundarán escuelas y formarán los nuevos creadores de la llamada *generación del 82*⁷.

Por otro lado, he considerado imprescindible establecer un corpus que incluya autores y *autoras*, ya que el teatro del período que nos ocupa está caracterizado por la creación plural —en cuanto a la variedad de tendencias y de generaciones— y por la incorporación masiva de la autoría femenina al panorama teatral. Me detuve en dos autoras cuyos recorridos y estéticas difieren significativamente, pero cuyas obras comparten tres décadas de controvertida libertad creadora. Puente entre la generación de finales de los 60 y la democracia, Carmen Resino escribió durante la dictadura franquista. Al margen de las carteleras, Resino obtuvo el reconocimiento de la crítica universitaria internacional. Junto a ella, una representante de la generación de la democracia, Paloma Pedrero, discípula de Fermín Cabal. Autora emblemática de los años ochenta, Pedrero escribe su primer teatro liberado de la censura y propone obras en las que el lugar del cuerpo es, a mi entender, la piedra angular de su dramaturgia. Juan Mayorga, que participará en los talleres de escritura teatral de Pedrero, se desprenderá del acercamiento realista

⁷ Pérez-Rasilla (1996: 154).

y, junto con autoras como Lluïsa Cunillé e Itziar Pascual, interviene en la renovación del teatro de fin de siglo XX y principios del actual, incorporando novedosas propuestas estéticas y singulares tratamientos temáticos.

El conjunto de estos autores representa, pues, una constelación rica en tendencias y en estéticas propias de las últimas tres décadas, corrientes en las que el cuerpo no sólo constituye un componente importante del texto, sino que —y es lo que trataré de demostrar en este trabajo— funda a menudo la acción, el gesto y la palabra.

III. SUPUESTOS METODOLÓGICOS

El análisis de la presencia del cuerpo en el texto dramático presenta varios desafíos. El primero es la sistematización del análisis de un elemento complejo y polisémico como es el cuerpo. De entrada, debemos tener en cuenta los aspectos filosóficos, psíquicos y sociales de esta construcción que denominamos *cuerpo*. El segundo, no menos intrincado, es la articulación de esa unidad viva y cambiante con la ambivalencia propia del género dramático, *todo* texto y *todo* representación. Por ello, el tema que nos ocupa requiere la aplicación de un método de análisis que considere, por un lado, el texto teatral como un texto literario escrito para ser representado y, por el otro, las implicaciones *extra literarias* relativas al cuerpo, con el propósito de extraer un modelo de *corporeidad* propio del teatro de las primeras décadas de la democracia.

Para lograr este objetivo he decidido adaptar los análisis semiológicos de textos teatrales, tomando aquellos aspectos que ayuden a destacar la *corporeidad* presente en el texto. Así, de la metodología que Anne Ubersfeld desarrolla en su estudio *Lire le théâtre*⁸, he retenido los principales conceptos de la relación texto y representación, ajustándola a las necesidades de nuestro tema e incorporando la actualización que propone José Luis García Barrientos acerca de la lectura del texto dramático⁹. El estudio del texto teatral, siguiendo el razonamiento de los dos investigadores, no

⁸ Ubersfeld (1996: I/11-42).

⁹ García Barrientos (2001).

puede realizarse según los cánones del modelo actancial sin sufrir profundas modificaciones, ya que la naturaleza conflictiva del texto teatral pide, frecuentemente, al menos dos modelos. En este sentido, visto que el teatro trabaja con dos sistemas de signos, con sus redundancias y sus diferencias, tomaremos la palabra dialogada como punto de partida de nuestro análisis.

Contrariamente a otras formas dialogadas —por ejemplo el diálogo en una novela o en una poesía— la palabra dialogada en el teatro necesita una práctica de lectura particular. Se trata, ante todo, de un texto que solicita una percepción estética. El diálogo de teatro es un intercambio entre dos o varias voces, pero también un vehículo de imágenes y de sonoridades conjugadas en un espacio y un tiempo que participan en la enunciación. Por ello, el análisis del texto teatral debe tener en cuenta no solamente los signos que conforman el texto, sino también aquellos que resultan de la representación, atendiendo a su organización formal y a la instauración del proceso de significación a través de los profesionales del teatro y del público. Consideraré entonces, por un lado, el texto teatral como un código lingüístico y, por el otro, como un conjunto de signos de diversa índole en el que entra en juego un proceso de comunicación con una serie compleja de emisores, de mensajes y un receptor múltiple. La semiótica teatral distingue, en este sentido, el texto escrito de la representación teatral. En la representación confluyen múltiples sistemas de signos de las más variadas naturalezas, relacionándose unos con otros¹⁰. Los códigos visuales —escenografía, vestuario, iluminación— y los auditivos —verbales, para-verbales, música, sonido— presentes en el espectáculo teatral, se convierten inmediatamente en signos, y son percibidos como tales por el espectador. Para los semiólogos, pues, estos sistemas de signos no actúan de forma aislada sino que se integran para producir una unidad de sentido y propiciar una lectura y un mensaje, insistiendo así en el estudio de la obra teatral como un conjunto de signos actualizados simultáneamente en escena¹¹. Recordemos, por último,

¹⁰ Ubersfeld (1996: I/20-21).

¹¹ *Ibidem*: 30-32. No es necesario, sin embargo, que todo lo que esté en escena sea interpretado. La redundancia del mensaje estético se impone

que cada pieza presenta su propio uso de los sistemas semióticos. Así, en una obra, un objeto, un movimiento, un color pueden representar un concepto y tener, en otra, un significado distinto.

Resumiendo, como señala Pavis, el análisis semiológico no es una problemática relación de subordinación entre texto y escena, sino la descripción del texto espectacular, resultante de los diversos sistemas de signos presentados y mantenidos según las duraciones y los variados ritmos¹².

La perspectiva de Ubersfeld y García Barrientos nos conviene por dos razones principales. Primero, porque brindan un modo de lectura claro de una expresión textual tan peculiar como es el teatro. Segundo, porque establece los lazos que unen dicha expresión textual a la práctica de la representación y, en este sentido, ambos coinciden en que el enfoque semiológico es sin duda el instrumento más idóneo para el estudio de un sistema de signos de diversa naturaleza como es el fenómeno teatral. Sin embargo, conviene aclarar que, por una cuestión de eficacia, no he sometido la totalidad de los elementos constitutivos de una obra a un análisis semiológico sistemático, para evitar la aplicación de un modelo rígido que podría pasar por alto las particularidades de algunos textos o, por el contrario, explayarse en aspectos que no vienen al caso. Por ello, me ha parecido más provechoso privilegiar el análisis de los componentes que revelen de una u otra forma el *cuerpo* en el texto y su proyección en la escena.

Por otra parte, en la medida en que esta investigación se concentra en lo que, creo, constituye el nexo entre texto y representación —el cuerpo— es pertinente apuntar los principales supuestos teóricos que fundan hoy la relación de uno y otro aspecto de la obra teatral. Siguiendo la misma intención metodológica de García Barrientos, las conclusiones que se extraigan del estudio del cuerpo a partir del texto deberían ser igualmente eficaces para la interpretación de la puesta en escena. Así y todo, he de aclarar que el presente estudio se ocupa sobre todo de las particularidades del cuerpo en el texto escrito.

ante el espectador con significantes que apuntan a un solo significado, sobre el que se vuelve de forma recurrente y reiterativa.

¹² Pavis (1998a: 20).

Los estudios que se vienen publicando desde hace más de cincuenta años ponen en evidencia la doble naturaleza del texto dramático, un texto escrito para ser representado o, como dijimos anteriormente, *todo* texto y *todo* representación. Habiendo abandonado la larga tradición que se limitaba al estudio del texto escrito, es decir, de un discurso dialogado, los teóricos de la literatura del siglo XX consideran la virtualidad de la representación del texto como rasgo inherente y constitutivo de la forma teatral, su naturaleza y su destino. Desde una perspectiva histórica de los estudios del género teatral, Bobes Naves señala que "los estudios tradicionales del teatro, tanto los que remontan a las poéticas como los que se realizan desde las coordenadas teóricas del historicismo decimonónico, son parciales, en cuanto que lo ven como un género literario en línea con la épica y la lírica, pero no tienen en cuenta ese otro aspecto del texto dramático, su finalidad intrínseca en la representación, que lo condiciona en su génesis, en sus formas y hasta en sus temas"¹³.

Actualmente, la oposición entre texto escrito y representación se considera como artificial. El origen de la discrepancia se encuentra en la atención exclusiva que la teoría literaria y la historia de la literatura dedicaban al texto escrito, dejando de lado la escenificación y sus signos, muchas veces, sin embargo, apuntados en el texto escrito. La orientación semiológica que toman los estudios literarios a partir de 1930 impuso al estudio de la obra teatral el análisis de los signos dramáticos no verbales. En este sentido, los trabajos del llamado Círculo de Praga marcaron toda una época. Las posiciones de sus dos mayores exponentes, Otakar Zich y Jiri Veltrusky, presentaban ya un profundo desacuerdo. En efecto, mientras Zich consideraba que el texto escrito no es más que un sustituto incompleto e imperfecto y que la obra dramática existe sólo a partir de su realización escénica, Veltrusky afirmaba que el texto predetermina la realización teatral, constituyendo una obra literaria autónoma que existe plenamente aun en ausencia de su

¹³ Bobes Naves (1997: 20). Véase también José Luis García Barrientos (2001: 26-27) que se basa en las conclusiones de Henri Gouhier (1943): "la obra dramática está *hecha para* ser representada: tal intención la define".

escenificación¹⁴. El debate continuó durante todo el siglo XX, con algunos cambios de vocabulario: hacia los años setenta, la polémica se situó en la oposición signos *lingüísticos y literatura* contra signos *no lingüísticos y representación*, cuyos extremos se consideraban inconciliables¹⁵.

Ahora bien, efectuando un balance de ambas posiciones, se llega a la conclusión de que si bien es cierto que la finalidad del texto dramático es su escenificación, ya que dicho estatuto está inscrito en la estructura misma del texto, también lo es que el texto dramático puede constituir una obra literaria, dado que muchos textos publicados se dirigen tanto al lector como a los actores o al director. Según Ducrot y Schaeffer, sería más provechoso considerar esta oposición entre *escenocentristas* y *textocentristas* como una distinción de dos estados —la obra escénica y la obra literaria— que comparten un elemento común, a saber, el texto dramático¹⁶. Si aplicamos estos dos puntos de vista al análisis del texto dramático, nos encontramos con dos posiciones igualmente parciales. Por un lado, para los escenocentristas, la realidad verbal de la obra literaria es solamente uno de los componentes de la realidad escénica. Incluso la realidad verbal del texto no es la misma en escena, ya que se encarna en una voz y en un cuerpo que llegan al espectador en estado de interpretación, mientras que el lector de un texto dramático lee un texto que, por así decirlo, todavía no ha sido interpretado. Por otro lado, para los textocentristas, el texto dramático puede ser analizado desde el punto de vista de la estructura, del estilo, del tema, etc., es decir, como una obra literaria. Está claro que, siguiendo este procedimiento de análisis, se soslayan los elementos del texto con finalidad escénica. Un análisis de este tipo tiene que completarse a través del estudio de los fenómenos textuales específicamente ligados a la escena y que tienden a provocar un efecto visual o acústico.

Por ello, el análisis del texto dramático debe reconocer siempre la existencia de una estructura de orden mimético (personajes en

¹⁴ Zich (1931) y Veltrusky (1942).

¹⁵ Véase a este respecto Anne Ubersfeld (1996: I/12-19) y André Helbo (1975).

¹⁶ Ducrot et Schaeffer (1972: 612-621).

acción), común a las dos realidades de la obra, a la que se puede acceder ya sea a través del texto o de la puesta en escena¹⁷. Partícipe de uno y otro estado se halla lo que denominaremos, siguiendo a García Barrientos¹⁸, el *drama*. Apoyándose en el ensayo de Kowzan¹⁹, el crítico español considera que la transmutación del material literario en espectáculo equivale a la *espacialización* de su contenido conceptual, pasando así de lo conceptual e imaginativo a la percepción sensible. A diferencia de otros textos, el teatral posee, como dijimos, los medios de expresión que presuponen su escenificación, es decir, elementos aptos para ser comunicados a la vez en un espacio y un tiempo. El drama sería, pues, la relación entre dos categorías: por un lado la fábula o el argumento, es decir, el universo ficticio significado, y por el otro la escenificación real de esa fábula o, en palabras de García Barrientos, "el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa"²⁰.

Estudiaremos, entonces, los textos teatrales desde el punto de vista de la dramaturgia, es decir, como textos cuya finalidad reside en la representación. Los estudios dramáticos se detienen en el texto orientado hacia esta finalidad y su influencia sobre el público a través de la representación escénica. En este marco teórico, el *texto dramático* es el objeto que reproduce o describe el espectáculo teatral. Dentro de la tipología de textos que propone García Barrientos y conforme al modelo teórico en el que se inscribe el

¹⁷ *Ibidem*: 613. Sin embargo, a mi entender, el hecho de que la crítica no haya abordado sistemáticamente el estudio del cuerpo del personaje en el texto, demuestra que la elegante ambivalencia del drama —texto y representación— no existe más que en la teoría del teatro y que, a la hora del comentario, se hablará de personaje, si se trata de un análisis textual y de cuerpo del comediante, en el caso de un comentario de la representación. Por mi parte, a través de este estudio, deseo conferir al cuerpo todo el peso de las connotaciones textuales, sociales y culturales presentes en el discurso textual, punto de contacto entre estas dos realidades indisociables.

¹⁸ García Barrientos (2001: 30).

¹⁹ Kowzan (1975: 161).

²⁰ García Barrientos (2001: 30).

drama, "el texto dramático será el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser [...] un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. La *obra dramática* es [...] la *codificación* literaria del texto dramático"²¹. Como tal, la obra dramática posee una cierta autonomía que permite acceder al drama a través de la lectura, es decir, que estamos ante una experiencia genuinamente literaria. García Barrientos insiste en la diferenciación entre la obra dramática —la obra literaria, objeto real— y el texto dramático —el objeto teórico que nos permite acceder al drama. La obra dramática sirve como documento del drama, pero en ella debemos saber leer el texto dramático, "atendiendo no sólo al mundo representado, sino también al *modo* de representarlo"²².

En el interior del texto dramático distinguiremos dos elementos: diálogos y acotaciones, entendidos éstos como componentes pura y exclusivamente dramáticos. En efecto, el diálogo dramático es inmediato —dicho por el personaje y no por el autor— y libre, por ello, de toda mediación. Las referencias no-verbales y para-verbales componen el resto del texto dramático, es decir, todo lo que no es diálogo. Sus características lingüísticas son diferentes de las del diálogo, pero tampoco se pueden asociar a una mera descripción narrativa, ya que su función es traducible en términos de representación²³. Consideraremos, pues, la presencia del cuerpo en el texto dramático a partir de estos dos componentes.

La primera parte de este trabajo se aboca a la elaboración de las principales líneas del análisis del cuerpo en el texto, con el objeto de fijar unos parámetros teóricos comunes que permitan la comparación entre distintas obras de un autor y de autores de diferentes generaciones dentro del cuadro temporal fijado al comienzo de este

²¹ *Ibidem*: 32-33.

²² *Ibidem*: 33.

²³ Aquí seguimos a García Barrientos (2001: 42-43), que difiere de Ubersfeld (1996: I/17-18) y de Spang (1991: 49) en cuanto a la naturaleza del texto de la acotación. Para el español, se trata de un texto que no tiene sujeto —explícito— de enunciación: mientras que en el diálogo habla directamente cada personaje, en la acotación no habla *nadie*. La voz del *autor* no tiene cabida en el texto dramático, ya que, si interviniese de una u otra manera en él, cambiaría inmediatamente de estatuto para convertirse en personaje.

estudio. En casi tres décadas ricas y variadas, y puesto que se trata de obras de autores provenientes de horizontes estéticos diferentes, cada texto representará una unidad autónoma de la que extraeremos un soporte estructural en relación con la representación del cuerpo. Este tipo de procedimiento, empero, exige antes la inserción del concepto *cuerpo* en un contexto más amplio, que lo abarque y justifique. Por ello, trataré en primer lugar las diferentes ideas de *cuerpo* según las principales corrientes psicológicas, filosóficas y sociológicas, para abordar luego la relación entre cuerpo y literatura. Vista la amplitud de campos de investigación implicados en el tema que nos ocupa, conviene destacar la singularidad de los estudios que se vienen llevando a cabo con respecto al cuerpo en el teatro, limitándonos a aquellos que pongan de relieve el cuerpo desde el punto de vista textual.

El punto de partida del análisis se basa en un texto particular, *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, del que extraje las articulaciones más importantes del cuerpo en el texto. Este conjunto de pautas constituye el modelo de una propuesta para el análisis del cuerpo que aplicaremos en el estudio de las obras de los autores y autoras españoles seleccionados.

Al término de casi cuarenta años de censura franquista y de control religioso, la eclosión del cuerpo, en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura españolas de finales del siglo XX, es vivida sin límites que obstaculicen su expresión ni la de los creadores. El teatro se hace eco, directa o indirectamente, de las preocupaciones de la sociedad que lo engendra. Desde una perspectiva histórica, la segunda parte de este trabajo expone el estado de lo que fue —y lo que es, en algunos aspectos, todavía— el contexto teatral español de los últimos veinticinco años, haciendo hincapié en los desafíos, logros y frustraciones de los dramaturgos inmersos en un ambiente social a menudo moroso e indiferente. Creo que el establecimiento de este marco histórico es fundamental para comprender el papel y los desafíos que puede presentar la representación de la imagen del cuerpo en los textos de estas décadas, ya que la escritura teatral estuvo supeditada, durante estos años de normalización política, a las posibilidades de estreno. En este sentido, las condiciones de producción y de representación, así como el gusto de un público multifacético, determinan en gran parte la concepción de una estética

teatral en la que el cuerpo, su lugar y su imagen, se hallan directamente comprometidos.

Por último, en la tercera parte, el análisis particular del cuerpo dramático en una serie de obras de autores que de alguna manera marcaron la escena y la escritura teatral española de los últimos veinticinco años, permitirá confrontar los resultados dentro de la producción de cada autor y, por último, valorar el lugar del cuerpo en las tendencias textuales del conjunto de obras representativas así como también la pertinencia y la eficacia del modelo de análisis propuesto.

IV. AGRADECIMIENTOS

Esta investigación pudo contar con el consejo científico y el apoyo de numerosas personas. Quisiera agradecer a Patricia O'Connor, John Gabriele, María-José Ragué-Arias, Wladimir Kryszinski, así como a Carmen Resino, Lluïsa Cunillé e Itziar Pascual por los textos inéditos, sugerencias bibliográficas y artículos de difícil acceso puestos a disposición.

Agradezco también a Julio Peñate Rivero por sus consejos metodológicos, a Antonio Lara Pozuelo, Victoria Béguelin-Argimon y Oxana Danilova por sus observaciones pertinentes y los fecundos intercambios que pude mantener con ellos durante las diferentes fases de elaboración de este trabajo, así como a Ana Alonso por su lectura atenta y meticulosa del manuscrito.

Mi infinita gratitud a mis padres, Antonio y Delia Cordone, a Caroline Schuster Cordone, a Daniel Cordone, a Clara Heller e Inge Merlo y a Véronique Saucy por su apoyo incondicional e indefectible. Quieran encontrar aquí el testimonio de mi afecto y de mi más profundo reconocimiento.

PRIMERA PARTE
CUERPO, LITERATURA Y TEATRO

"Voy indagando e ignorando"
MICHEL DE MONTAIGNE

1. EL CUERPO Y SUS CIRCUNSTANCIAS

1.1. EL CUERPO *A LA LETRA*: REPRESENTACIÓN DE LA MATERIA CORPORAL

El estudio del cuerpo en la obra literaria se sitúa en la confluencia de varias disciplinas, entre las cuales la filosofía, la psicología y la sociología son puntos de referencia y de reflexión que la crítica literaria no puede ignorar. El examen de la imagen del cuerpo en la literatura carece, sin embargo, de una larga tradición. La brecha abierta por los sociólogos, particularmente por Marcel Mauss²⁴, contribuyó sin duda al intento de abordar la obra literaria desde este punto de vista, pero habrá que esperar casi cuarenta años para poder ver los primeros estudios sobre la imagen del cuerpo en la literatura. Junto con la sociología, la antropología y la filosofía, la medicina, el psicoanálisis y la psiquiatría aportaron datos y reflexiones que convirtieron el cuerpo en el gran dominio de investigación de los últimos tiempos. Lejos de pretender presentar exhaustivamente las líneas que marcaron estas especulaciones —reflexiones cuya historia comienza con Platón y sigue hasta nuestros días— me parece importante exponer de manera somera las principales ideas sobre el

²⁴ Los gestos y las técnicas corporales responden, como lo sugiere Mauss (1936: 21-22), a un montaje fisio-psico-sociológicos de una serie de actos, insertados en el individuo gracias a la autoridad social. El papel desempeñado por la educación y las circunstancias sociales es fundamental en lo que respecta al movimiento del cuerpo, que tiende a adaptarse al uso que se le dé.

cuerpo y su imagen para situar esta investigación en un marco conceptual propio.

Primeramente, hemos de considerar un cuerpo *significante*, es decir, una entidad simbólica. El psicoanálisis —con Freud primero y Schilder luego— puso de manifiesto la relación del cuerpo y del *alma*. En *Estudios sobre la histeria*, de 1895, Freud promueve un nuevo acercamiento teórico y práctico a un conjunto de síntomas cuyo origen se ignoraba hasta el momento. En dicha obra, Freud no aborda directamente la cuestión del cuerpo, sino que aparece de manera fragmentada y secundaria aunque inaugurando un nuevo concepto: la histeria es una enfermedad del alma que se revela, en ocasiones, en el cuerpo. Con el psicoanálisis, como observaron también los filósofos, el espíritu pasa al cuerpo y viceversa. Así, el cuerpo se convierte en el mensajero del alma y cristaliza en su superficie un traumatismo real e inexpressado. De ahí que, si el alma se manifiesta en el cuerpo, se pueda replantear otra anatomía corporal, como si un segundo cuerpo tomara el lugar del cuerpo objetivamente formulado por la medicina. La *reminiscencia*, principio propuesto por Freud, une lo físico y lo psíquico de manera causal, confiriendo al cuerpo una dimensión simbólica²⁵. El punto de vista psicológico, una ruptura epistemológica que hoy resulta evidente, opone al cuerpo biológico de los anatomistas y patólogos al cuerpo *significante*, cargado de sentido y expresión más profunda del inconsciente. Por ello, si el cuerpo pasa por la explicación, la imagen del cuerpo pasa por la interpretación. El cuerpo no es una unidad sino un conjunto de superficies proyectadas por un complejo fantasma. Los signos lingüísticos sirven de elemento unificador de esta suma de imágenes descosidas y contradictorias: el lenguaje hace y deshace al cuerpo. Estamos, pues, ante un elemento ambiguo sujeto a múltiples interpretaciones. Sin embargo, Ernst Jones, que confiere al cuerpo un lugar privilegiado en el psicoanálisis, advierte que si bien los símbolos descubiertos por este método son numerosos, el

²⁵ Para Freud (Freud et Breuer, 2000: 140-145), la parálisis histérica no responde a esquemas del funcionamiento del sistema nervioso, sino que perturba las partes del cuerpo en función del valor simbólico que tenga el miembro afectado. La manera más eficaz de tratamiento resulta del descubrimiento de la causalidad simbólica.

campo simbolizado es limitado: los padres y consanguíneos, el nacimiento, la muerte, la desnudez y, sobre todo, la sexualidad²⁶.

Paul Schilder concibe el cuerpo como una totalidad, un sistema simbólico con su lógica interna. Sus trabajos muestran cómo el inconsciente influye directamente en las diferentes partes del cuerpo en función de la libido, explican las diferentes sensaciones subjetivas con respecto a la alteración de la imagen del cuerpo y la manera en que una parte del cuerpo puede transferirse a otra, simbolizarla, siempre y cuando exista una analogía suficiente. Se trata, pues, de un cuerpo lábil y cambiante, a cuya imagen no podemos atribuir una cohesión definitiva. Para nuestra investigación los estudios de Schilder son importantes, ya que ponen de manifiesto el tejido de relaciones que unen el cuerpo propio y el cuerpo de los otros: nuestra propia actitud hacia nuestro cuerpo depende de las actitudes del otro hacia el suyo y el nuestro²⁷. La percepción del cuerpo —o una parte del cuerpo— del otro puede influenciar la imagen de nuestro cuerpo²⁸.

Otro aspecto capital, estudiado por la psiquiatría y la filosofía, es el cuerpo considerado tanto sujeto como objeto. Esta doble vertiente le otorga un estatuto ambiguo, a la vez objeto en el mundo y sujeto de la experiencia. En esta *plataforma* que comunica lo objetivo y lo subjetivo se apoya sustancialmente nuestro análisis, ya que, como veremos más adelante, consideramos el cuerpo en el teatro como un elemento con doble vocación. Por un lado, es sujeto total de la palabra y, al mismo tiempo, objeto de la palabra del otro, nombrado y descrito por terceros y por sí mismo. Por ello, nos interesan particularmente los aspectos imaginarios, culturales y de lenguaje de la imagen del cuerpo, ya que

la perception du corps comme objet ne se constitue que dans un halo d'imagination qui emprunte au langage et aux représentations collectives sa thématique. Plus encore que pour l'objet de l'ouïe ou de

²⁶ Véase el artículo de Jacques Lacan (1960: 1-20) a propósito de la teoría del simbolismo de Ernst Jones.

²⁷ Schilder (1968).

²⁸ Más tarde, los estudios de Lacan permitirán el reconocimiento de la dimensión mental en lo que respecta a la imagen del cuerpo, mientras que en Freud se limitaba a la dimensión libidinal y pulsional.

la vision, cet objet qu'est le corps perçu ne l'est, en effet, qu'en se référant à un système de signifiants faute de pouvoir s'ancrer, de par la subjectivité même de son objet, dans une réalité directement communicable²⁹.

El psicoanálisis supera, por lo tanto, la dimensión biológica del cuerpo y lo abre a la dimensión imaginaria y simbólica, íntimamente relacionada con el lenguaje y con las representaciones colectivas.

La filosofía, sobre todo la fenomenología, paralelamente a los descubrimientos en materia de psicología y psicoanálisis, se deshace de la dicotomía cuerpo-alma y comienza a considerar el cuerpo no como una cosa fija, sino como un tejido de relaciones, un ser inacabado y siempre en devenir, integrando el cuerpo y el sentido en la problemática moderna del cuerpo. Nos detendremos en las aportaciones de tres fenomenólogos que incorporan la reflexión del cuerpo a sus tesis: Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre. Los resultados de sus investigaciones en lo que respecta al cuerpo podrían presentarse como el fundamento ontológico de las teorías psicoanalíticas y psicosomáticas que acabamos de presentar someramente³⁰.

La fenomenología en la obra de Husserl surge en la misma época en que Freud funda el psicoanálisis. Del complejísimo pensamiento de Husserl, y dentro del tema que nos ocupa, me concentraré en algunos aspectos útiles para nuestro marco teórico. Buscando superar el dualismo clásico, el cuerpo adquiere una importancia primordial en la concepción husserliana ya que marca el lugar donde la conciencia puede alojarse y relacionarse con el mundo: "c'est uniquement par la relation empirique au corps que la conscience devient une conscience humaine et animale d'ordre réel"³¹. El estudio del cuerpo permite dar cuenta de la manera en que se inserta la conciencia en el mundo. No se trata desde luego de una encarnación en el sentido tradicional del término, sino de una incorporación fenomenológica original. De las tres capas del sujeto que distingue Husserl —la conciencia pura, la realidad psíquica y la

²⁹ Ey (1973, II: 273), citado por Smadja (1998: 14-15).

³⁰ Véase Husserl (1982: 208-209), Merleau-Ponty (1945: 175-177) y Sartre (1943).

³¹ Husserl (1950: 178-179).

naturaleza animada— la realidad psíquica o *alma* está ligada al ser humano gracias a una salida hacia el mundo: no es el cuerpo, sino a través del cuerpo que el *alma* puede ser aprehendida y es en el cuerpo donde es percibida. Así, el *alma* o realidad psíquica constituye el campo de estados de conciencia donde se cruza el cuerpo material y la conciencia pura. Lévine y Touboul señalan que, en el filósofo alemán, el cuerpo animado reviste una dimensión psíquica sin perder su naturaleza material, de ahí que Husserl oriente sus investigaciones a partir del supuesto de la doble constitución del cuerpo³². El cuerpo, que comparte los atributos de la materialidad, *siente* los objetos; no se trata de sensualismo, sino de objetos percibidos: al entrar en contacto con un objeto material, el cuerpo experimenta una doble vivencia. Por un lado, física —el descubrimiento del objeto a través de sus aspectos— y por otro lado, somática —se experimenta la vivencia del propio cuerpo. Gracias a este eco del objeto en el cuerpo, el cuerpo se sitúa en una capa superior de la realidad, convirtiéndose en un cuerpo *propio* cuya capacidad es doble, ya que percibe la exterioridad física del objeto y, simultáneamente, las impresiones sensibles experimentadas en el interior del cuerpo³³. Luego, no es de extrañar que el tacto sea el sentido más privilegiado en la constitución de un cuerpo propio, ya que implica la simetría de lo sensible. En efecto, el tacto es el único sentido que permite realizar la doble experiencia de su cuerpo como *tocado y tocante*³⁴. Sin embargo, en el segundo caso la experiencia es más compleja, puesto que cada parte del cuerpo participa en esta duplicación sensible que tiene su correlato psíquico, objetiva y

³² Lévine et Touboul (2002: 82-85). Retomamos aquí la interpretación y los comentarios de Lévine y Touboul sobre el texto de Husserl (1982: 208-209), centrados en la problemática del cuerpo y su unión al mundo sensible.

³³ Dado que en alemán existen dos palabras para nombrar el cuerpo — *Körper*, que es el cuerpo anatómico y fisiológico, y *Leib*, que es el cuerpo viviente, lugar de emociones y de sensaciones— los fenomenólogos franceses emplean el término de *corps* para el primero y de *corps propre*, es decir, el cuerpo *que me pertenece*, para el segundo.

³⁴ Para realizar el pasaje de lo perceptivo a lo cognitivo, el cuerpo se encarna en objeto: cuando mi mano toca mi otra mano, mi cuerpo es un *tocante tocado*, es a la vez cuerpo y cuerpo propio.

subjetiva a la vez. Así, el tacto "es el fundamento del cuerpo propio, porque brinda a la observación una figuración del mundo sensible como duplicidad, ya que es en la sensación donde el alma se une al cuerpo"³⁵. La diferencia entre cuerpo y cuerpo propio reside, pues, en la sensibilidad que forma parte de la experiencia del cuerpo. Gracias a la sensibilidad, la *corporización* puede tener lugar y designar la *presencia en el mundo*. La *corporización* actúa como unificador del cuerpo (*Körper*) y del cuerpo propio (*Leib*) y es por este medio como se puede coordinar el tiempo corporal y el tiempo psíquico.

Este doble aspecto del cuerpo —objeto entre los objetos de la naturaleza y realidad desde el punto de vista del espíritu— será retomado por otros filósofos adscritos a la corriente fenomenológica. Merleau-Ponty reflexiona sobre la *corporeidad* y los fenómenos de *corporización* en su obra mayor, la *Phénoménologie de la perception*³⁶. En realidad, la problemática del cuerpo recorre toda la obra del filósofo francés, como una constante que no deja de plantearle enigmas, quizá porque el cuerpo no puede ser reducido a la categoría de objeto. La subjetividad está íntimamente ligada al cuerpo y Merleau-Ponty, lejos de limitar el cuerpo a una idea, se aboca a la tarea de encontrar la experiencia del cuerpo propio, más allá de su unión con el alma. Contrariamente a Husserl, Maurice Merleau-Ponty se basa en las teorías psicológicas y neurológicas de su tiempo —para poner de relieve las limitaciones de las mismas—; como Husserl, el francés trabaja en la exploración de las capas más profundas e irreflexivas del ser, dejando de lado la oposición clásica entre objeto y sujeto para alcanzar el instante vital que, en un mismo movimiento, enlaza mi conciencia al mundo por intermedio de mi cuerpo y genera sentido. Así, toda la primera parte de su

³⁵ Lévine et Touboul (2002: 85). La traducción es mía.

³⁶ En su tesis sobre la estructura del comportamiento, Merleau-Ponty (1942) estudia el cuerpo integrando los procesos fisiológicos a la unidad del sujeto concreto, cuyo comportamiento no debe comprenderse como una yuxtaposición de eventos neuro-psíquicos o de la conciencia, sino como una estructura. Unos años más tarde apuntará en su *Phénoménologie de la perception*: "L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accompli à chaque instant dans le mouvement de l'existence" (Merleau-Ponty, 1945: 118).

Phénoménologie está dedicada a la descripción del *cuerpo propio*: la conciencia del cuerpo se convierte en experiencia del cuerpo y expresa una comunicación interior con el mundo, las cosas y los otros. El cuerpo es, pues, el vehículo del ser en el mundo, el medio de comunicación con el mundo y es en él donde tienen lugar, en última instancia, todas las experiencias. Se trata entonces de un cuerpo que es aprehendido desde el interior pero sin estar totalmente inmerso en él ya que, de ser así, no podría surgir imagen alguna. Merleau-Ponty propone la existencia de un *esquema corporal*, una imagen del cuerpo que informa acerca de la posición y de la localización de *stimuli* locales. Así, el *ojo interior* permite tener una imagen de su propio cuerpo con una cierta perspectiva y permite, además, un cierto diseño del cuerpo, una unidad *intersensorial*. Como vemos, Merleau-Ponty considera que la unidad del cuerpo está dada desde el principio y que es a partir de este fondo homogéneo como se forman los diversos contenidos sensoriales³⁷.

Una segunda reflexión, particularmente interesante para nuestra investigación y en oposición a la psicología clásica que considera el cuerpo como objeto, es el cuerpo comprendido como modo de existencia: "[...] Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps"³⁸. De esta manera, Merleau-Ponty rechaza por un lado el materialismo, que convierte el cuerpo en un lugar pasivo de la percepción y, por otro, el intelectualismo, que considera que la percepción tiene su sede en el alma. El cuerpo propio es el lugar inmanente de la subjetividad en relación con el mundo: la subjetividad de Merleau-Ponty es una subjetividad corporal. Se trata de un sujeto orientado siempre hacia el mundo. Por ello, cada evento corporal aparece bajo un fondo significativo, ya que siempre es portador de sentido. El cuerpo es, pues, el lugar privilegiado en donde el sujeto y el objeto intercambian continuamente sus papeles³⁹, así como también el espacio de la

³⁷ *Ibidem*: 113.

³⁸ *Ibidem*: 186.

³⁹ *Ibidem*: 187-188. Merleau-Ponty compara el estatuto del cuerpo con el de la obra de arte: el significante y el sentido no están nunca separados: "C'est n'est pas à un objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'oeuvre d'art. [...] Un roman, un poème, un tableau, un morceau

experiencia fundamental a través de la cual nos relacionamos con el mundo.

Sartre, en cambio, sitúa toda su reflexión acerca del cuerpo en relación con *el otro*. El análisis del cuerpo debe entonces emprenderse a partir de la dimensión relacional y el cuerpo, en tanto que "ser para sí" —la esfera íntima o privada— se piensa como un momento que forma parte de una estructura más amplia, insertada en el tejido de sentido que la trasciende en dirección al mundo y al otro⁴⁰. Su pensamiento completa y amplía la reflexión de Husserl y Merleau-Ponty en cuanto que, para Sartre, incluso palpando mi cuerpo, no puedo acceder al conocimiento de lo que es, sino que en realidad estoy operando un movimiento que me permite descubrir no tanto mi cuerpo tal como es en sí mismo, sino tal como es para el otro. Por lo tanto, no puedo conocer *mi cuerpo* porque todo conocimiento implica, por definición, una posición de exterioridad que me es imposible adoptar sin situarme, al mismo tiempo, en las condiciones que permiten aprehender el cuerpo en su segunda dimensión (*el cuerpo para el otro*), es decir, que resultaría contradictorio ser simultáneamente espectador del cuerpo en el que estoy viviendo. Por otro lado, Sartre rechaza el dualismo de cuerpo y conciencia. En efecto, la conciencia es siempre *conciencia de algo*, es decir, que la trascendencia es la estructura constitutiva de la conciencia y por ende, que la conciencia nace *llevada por un ser* que no es ella misma⁴¹. Se trata de una conciencia encarnada que supera la cuestión *existo en mi cuerpo* y propone la alternativa *existo mi cuerpo*. Sin embargo, para nuestro propósito, es importante señalar el peso de la mirada del otro que revela mi cuerpo como cuerpo-objeto: atribuimos tanta realidad al *cuerpo para el otro* como al *cuerpo para*

de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale".

⁴⁰ Sartre (1966: 372-373). El capítulo II de la tercera parte de *L'Être et le Néant* está consagrado al cuerpo, abordado a través de cada una de sus dimensiones ontológicas, a saber: "el cuerpo en tanto que ser para sí" (*être pour soi*), "el cuerpo para el otro" (*le corps pour autrui*) y mi cuerpo para otro a través del "choque del encuentro con el otro".

⁴¹ *Ibidem*: 28.

nosotros. El otro nos ve como somos y el lenguaje juega un papel esencial en la constitución del *cuerpo para nosotros* que nos llega del otro, tema vecino a la estructuración de la imagen del cuerpo a través del lenguaje en la infancia⁴².

El estatuto del cuerpo en sí tiende a demostrar que, tal como consideran la psicología y la filosofía, el cuerpo supera su dimensión puramente física para adentrarse en ámbitos más complejos y de múltiples significados, un cuerpo en devenir, siempre en movimiento y jamás unívoco. Esta apertura resulta extremadamente fructífera en lo que respecta a la imagen del cuerpo en los textos literarios en general y dramáticos en particular, ya que el cuerpo en escena es generador de sentido e implica el doble estatuto de cuerpo objeto y cuerpo sujeto. Sin embargo, como acabamos de ver, estamos ante un cuerpo que no puede ser considerado como un objeto —como lo sería un objeto de utilería— sino como un sujeto encarnado, presente en un entorno y en un mundo. Percibimos el mundo a través del cuerpo, pero a través de un cuerpo que nunca percibimos íntegramente. Gracias a la percepción del otro, accedemos al cuerpo en tanto que *objeto percibido*. Por ello, la inserción del cuerpo en la escena, implica una doble percepción que debemos tener en cuenta a la hora de proponer una línea interpretativa: la mirada desde el cuerpo del otro —personaje— y de los otros —público espectador—, cuerpos implicados, en planos diferentes, en la percepción del drama.

Por último, el lenguaje en el proceso de la formación de la imagen del cuerpo —tesis en la que insisten Merleau-Ponty y Sartre— permite la realización de la "asimilación analógica del cuerpo del otro y de mi cuerpo"⁴³ en la que se funda la equivalencia simbólica. Pero este mundo de símbolos está siempre enraizado en

⁴² Como filósofo y dramaturgo, la presencia del cuerpo fue uno de los hilos conductores de su reflexión alrededor de la imagen, manifestada en su versión espectacular en el teatro. Ciertamente es que la escena no se erige como imagen al mismo título que un cuadro o un sueño, pero para Sartre también implica la imaginación y se inscribe en la problemática de la representación. El poder colectivo de la escena consiste en la encarnación concreta de lo imaginario y su recepción inmediata por un público de carne y hueso (Sartre, 1940).

⁴³ Sartre (1966: 421). La traducción es mía.

una cultura y, junto al eje psicológico y filosófico, la sociología aporta al tema del cuerpo y de su imagen unos datos esenciales, ya que revela diferentes aspectos culturales y sociales que pueden aparecer en el texto literario⁴⁴. Para el contexto del presente trabajo, mencionemos dos dimensiones estudiadas por la sociología y útiles para el análisis textual: el simbolismo corporal y la percepción social del cuerpo. En este sentido, el papel de la mirada —mucho más que los otros cuatro sentidos— es determinante en la *sociedad del espectáculo* en la que vivimos y de la que el teatro forma parte⁴⁵.

Para el sociólogo David Le Breton, nuestros sentidos se orientan hacia lo que hemos aprendido a interpretar y a descifrar, asimilando así los simbolismos esenciales de nuestra clase o nuestro grupo social. Este punto de vista completa lo ya adelantado sobre la percepción del mundo, a saber que, para la sociología, percibimos del mundo externo únicamente los rasgos provistos de significación⁴⁶. Dicho de otro modo, la percepción del mundo es tributaria del modo de socialización de nuestros sentidos. De la misma manera, los gestos y la ubicación general del cuerpo en el espacio dependen de los condicionantes sociales⁴⁷. La sociología

⁴⁴ Jérôme Meizoz (2004) expone la complejidad de las relaciones entre lo social y lo literario en *L'oeil du sociologue et la littérature*. No se trata pues de un simple reflejo que relaciona los contenidos de las obras con los determinismos económicos o con las clases sociales. La mirada sociológica interroga el proceso global de los textos, dotados de una unidad formal propia y cuyos códigos son propuestos a lectores que construyen su significación según su situación y sus categorías de lectura.

⁴⁵ Según Lucien Favre (1968), el mapa de nuestros sentidos sufrió modificaciones a lo largo del tiempo: el tacto, el gusto, el oído y el olfato se han convertido en sentidos menores en la sociedad occidental actual, mientras que para la sociedad medieval, por ejemplo, tenían un estatuto más importante que el de la vista, ya que la relación de proximidad con la naturaleza así lo imponía.

⁴⁶ Le Breton (1985: 74) insiste en la imposibilidad de decodificar ciertos *stimuli* que, al no ser percibidos, se sitúan en un ámbito que, sin generar la atención del sujeto, pueden ser productores de angustia, como todo aquello que escapa al conocimiento.

⁴⁷ El estudio fundador acerca del condicionamiento social y espacial del cuerpo ha sido el de Marcel Mauss (1935).

pone en relación diferentes ejes simbólicos de la vida social como, por ejemplo, el lenguaje y el cuerpo. Así, el lenguaje interpreta el mundo y le da sentido a partir de su sistema de signos, actúa en el entorno y lo convierte en un ámbito significante. Recordemos también que, de un sistema léxico a otro, las palabras no revisten el mismo significado, raíces o acepciones, por lo que cada uno propone, a partir del conjunto de signos que le es particular, una visión del mundo diferente.

Del mismo modo, el cuerpo parece funcionar de manera relativamente próxima a la de la lengua: ante un mismo estímulo, cada cuerpo, tributario de su cultura, reacciona de manera diferente, ya que hará referencia a un sistema que le es propio. Nos interesa particularmente el fenómeno gestual con que el individuo comparte sus sensaciones, dado que es un lenguaje connotado al que el teatro recurre permanentemente. En efecto, la reproducción de ciertos símbolos no se limita a una iniciativa personal, sino que su significado se extrae del registro simbólico del grupo: los gestos y las posturas corporales son producto de la interacción social.

Otro aspecto importante que aborda la sociología es el empleo del cuerpo como un instrumento de simulacro y de manipulación. Le Breton sostiene, a propósito de la relación del sujeto con su cuerpo, que se ha dejado de asignar a este último una identidad tangible y, lejos de considerarlo la encarnación del sujeto, es pensado como una conexión con el mundo, un nexo transitorio y manipulable. La identidad es, pues, un conjunto de partes que se pueden separar para construirse y el cuerpo es la pieza principal de la afirmación personal. En cierto sentido, "el cuerpo se convierte en un *alter ego*, dispuesto a todas las modificaciones y pantalla donde se proyecta una identidad provisional"⁴⁸.

En resumen, filosófica, psicológica y sociológicamente, estamos ante un complejo entramado que, lejos de representar una dualidad, está íntimamente ligado con el mundo por la experiencia de la vida, multiplicando así sus perspectivas de aprehensión. Las recientes investigaciones han apartado la noción de cuerpo como materia pasiva, sometida a la voluntad del sujeto. El cuerpo posee, por el contrario, sus propios mecanismos autónomos que se construyen a

⁴⁸ Le Breton (1999: 23). La traducción es mía.

través de la experiencia con el entorno⁴⁹. El cuerpo-sujeto es, por lo tanto, la contrapartida esencial del lenguaje y con éste establece una permanente circulación de sentido en la que ninguno de estos códigos, y aún menos en el género dramático, puede obviarse.

Por ello, si el cuerpo se revela como la manera de relacionarnos con el exterior y con nosotros mismos, generador de sentido y único bastión del *yo*, el estudio aquí propuesto acerca de la imagen del cuerpo en textos de teatro —género que posee, más que ninguno, una corporeidad implícita y explícita— queda suficientemente justificado.

1.2. DEL CUERPO A LA LETRA

Sería imposible —y probablemente inútil— presentar aquí la totalidad de estudios que plantean la relación entre cuerpo y literatura. Sin embargo, no deja de ser interesante reflexionar acerca de la manera como la investigación literaria ha asumido y desarrollado este tema. Este panorama tiene, pues, carácter ilustrativo y pretende dejar planteado el contexto crítico —un terreno de investigación en constante expansión— en el que se sitúa nuestro estudio⁵⁰.

En primer lugar, tenemos que dar cuenta de dos constataciones mayores. La primera atañe a la diversidad de enfoques a que el tema *cuerpo* da lugar. La segunda, como ya adelantamos en la introducción, es la relativa ausencia de estudios acerca del *cuerpo en los textos teatrales*. En efecto, como dijimos anteriormente, la crítica literaria ha preferido concentrarse en la narrativa y en la poesía,

⁴⁹ "Le corps fonctionne donc comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on ne le parle, un langage de la nature, où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois, parce que le moins consciemment contrôlé et contrôlable, et qui contamine et surdétermine de ses messages perçus et non aperçus toutes les expressions intentionnelles, à commencer par la parole" (Bourdieu, 1977: 51).

⁵⁰ La bibliografía del cuerpo en la literatura es, evidentemente, inabarcable. La selección de obras propuestas ha sido establecida teniendo en cuenta el grado de interés que podría revestir en relación con el tema del cuerpo en el teatro.

consideradas lógicamente como los géneros *textuales* por excelencia, —en oposición al género dramático—, de ahí que puedan hallarse en ellas rasgos comunes en el tratamiento del tema.

Para hablar del cuerpo en la narrativa conviene destacar, en primer lugar, lo que Anne Deneys-Tunney define, en el plano de la escritura, como una inadecuación fundamental entre la escritura y el cuerpo, dado que el cuerpo se inscribe de manera sincrónica en un espacio de tres dimensiones, mientras que la escritura se define como un sistema diacrónico de signos que dependen de la linealidad sucesiva de la lectura. Se entiende, pues, que el texto teatral, concebido en tres dimensiones, difiera de algunos ejes de análisis del tema del cuerpo tal como lo encaran la narrativa y la poesía.

En segundo lugar, e independientemente del período literario estudiado, observamos que el cuerpo constituye uno de los motores principales de la escritura. Tal como Michel Foucault demostró en su *Historia de la sexualidad*, nunca se dejó de hablar de sexo, es decir, del cuerpo, ni tampoco de escribir acerca de él. Por ello, el cuerpo nunca ha sido exterior al discurso o a la representación, sino que forma parte de ellos⁵¹.

En tercer lugar, los límites del cuerpo y de la escritura parecen entrelazarse. La escritura contiene el cuerpo de la letra e, inversamente, el cuerpo ya está marcado con el lenguaje de la definición y de la división de sexos, ya que se le asigna un género a la vez gramatical y sexual. Deneys-Tunney señala que en novelas dieciochescas francesas cuya voz narradora es femenina, el enunciado se encuentra marcado por el género, colocándolo en relación con el sexo y con el cuerpo. La escritura o el discurso que implican personajes femeninos dotados de palabra no pueden escapar del cuerpo, sino que, por el contrario, se encuentran contaminados por él. En este sentido, la investigadora habla de *cuerpo-discurso* o *discurso-cuerpo*, como si los términos fueran intercambiables. Sin embargo, en el período literario aludido, la aproximación de los cuerpos es un límite más allá del cual la narración no se aventura: la proximidad de los cuerpos, en efecto, marca el fin del discurso. En ese mismo contexto literario, desaparece incluso el cuerpo a cuerpo, y el deseo se formula a través de descripciones del cuerpo ausente.

⁵¹ Deneys-Tunney (1992: 7-8).

Dicha ausencia permite que la escritura se imponga como único cuerpo concreto: el texto, al que el lector tiene acceso⁵². Siguiendo la lógica de Deneys-Tunney me aventuro a decir que, en la narrativa, el texto actúa de intermediario entre el cuerpo en el discurso y el cuerpo del lector, mientras que en el género dramático, el cuerpo del personaje —lo que llamaremos más adelante *cuerpo dramático*— es el mediador entre el texto dramático y el espectador. En el primer caso, el cuerpo se expresa a través de la palabra; en el segundo, la palabra cobra cuerpo.

El psicoanálisis, por su parte, presenta otro eje de reflexión en torno al cuerpo en la literatura, por ejemplo, con respecto al papel que juega el cuerpo en el proceso de la creación literaria, es decir, el cuerpo del autor como lugar privilegiado de la génesis literaria⁵³. Pero lo que se ha impuesto con más fuerza es la consideración de la imagen del cuerpo como un tema que permite estudiar la obra literaria, revelando así perfiles que en un primer momento no son manifiestos. Uno de esos aspectos es la coherencia profunda de las estructuras inconscientes puestas de relieve gracias al estudio de la imagen del cuerpo. A nuestro entender, Robert Smadja es quien se ha volcado con más ahínco en el estudio de la imagen del cuerpo —como noción psicoanalítica— en la literatura, tanto en la narrativa como en la poesía⁵⁴. En cuatro estudios dedicados a Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas y Marguerite Yourcenar, Smadja articula una interpretación de la imagen del cuerpo desde una perspectiva psicoanalítica: "los personajes principales de estas obras, así como las costumbres y la civilización que encarnan, revelan delirios y enfermedades mentales que evocan una crisis espiritual y afectiva. La enfermedad psicosomática es el paradigma de la enfermedad de la cultura y de la civilización, cuyo humanismo y anti-humanismo deja adivinar frágiles progresos y temibles regresiones"⁵⁵. El cuerpo

⁵² *Ibidem*: 29-30.

⁵³ Ver las actas editadas por Jean Guillaumin (1980) sobre cuerpo y creación literaria.

⁵⁴ Smadja (1988) y (1998).

⁵⁵ Smadja (1998: 285-286). La traducción es mía.

enfermo se convierte así en una metáfora de la existencia humana librada a un entorno hostil⁵⁶.

Volviendo al ámbito español, el condicionamiento de superestructuras religiosas o políticas ha limitado fuertemente la presencia del cuerpo en la cultura. La primacía de lo *no-físico* se hace palpable ya en la exacerbada espiritualidad barroca, que impone la supresión del cuerpo como condición para lograr un estado de perfección y continúa, según Gonzalo Navajas, hasta el final de la dictadura franquista. Asistimos hoy, pues, al término de un largo proceso de aceptación del cuerpo, un organismo que se pretende

⁵⁶ Aguilar-Adan (1992: 62-63). Más allá de la corrupción del cuerpo físico en sí, condenado a la nada, la imagen del cuerpo doliente será aprovechada por la tradición para sugerir una reflexión sobre el funcionamiento del cuerpo social. De la misma manera, la noción de cuerpo político, cuya analogía con el cuerpo humano ayudaba a comprender los lazos de solidaridad que unían las distintas partes de la sociedad, conoció diversas evoluciones en la España del siglo XVII. Recordemos que el cuerpo político enfermo es una metáfora muy empleada por los procuradores de las cortes en el siglo XVII español, fundados en un pasaje del *De Anima*, en donde Aristóteles afirma que las monarquías son semejantes a cuerpos demasiado grandes cuyo corazón, alejado en demasía de los miembros, no logra insuflarles el espíritu vital necesario para la supervivencia.

Se trata pues de una representación antropomórfica de la estructura política y, como apunta Aguilar-Adan, los utilizadores de la metáfora *organicista* terminaron por establecer, en los años de crisis, una equivalencia incontestable que confundía el plano real y su representación simbólica. La imagen del Estado era así reducida a la de un cuerpo amenazado en su integridad física por la ruina y la muerte, a la vera opuesta de un modelo de comunidad moral, dotado de una voluntad colectiva superior. La metáfora del cuerpo enfermo no es la única imagen presente en la literatura política. En otros textos, el Rey es la cabeza, símbolo de cohesión del resto del organismo, principio de sentido y de vida espiritual del cuerpo místico. El cuerpo existe para alimentar la cabeza que, en contrapartida, le ofrece su protección y asegura su mantenimiento. En el discurso político del cuerpo, la utilización de la metáfora de la enfermedad es el instrumento de la concepción del poder fundada en la interdependencia de la cabeza y del cuerpo (Aguilar-Adan, 1992: 71).

desprovisto de ideología y cuya legítima presencia cultural es incontestable⁵⁷.

En el período que nos interesa, la narrativa peninsular propone una reflexión sobre el cuerpo en la que la historia cultural y política de España juega un papel determinante. En la novela contemporánea el cuerpo ocupa un lugar privilegiado muy bien definido por Navajas en el marco de la historia española de los últimos cuarenta años: "hemos pasado de la elisión del cuerpo y del deseo a la toma de poder corporal como única realidad"⁵⁸. Los personajes son descritos a menudo en momentos de crisis de identidad y situados en un ambiente urbano gris y caótico. La descripción y la percepción de sus cuerpos —la insistencia en la materialidad del cuerpo es una constante— son la contrapartida visible y palpable de un mundo de violencia, conflictos, desunión y soledad. Sin embargo, el cuerpo opone resistencia a la representación de un discurso único, de ahí las diferentes modalidades de aproximación, ya sea por medio del vocabulario médico, fisiológico, mitológico, humorístico, intertextual, etc., desde los géneros más diversos, que van de la autobiografía a la novela policial⁵⁹.

Por su parte, el cuerpo poético es una fuente inagotable de cuestionamientos formales y estilísticos, como si la expresión poética pasara inevitablemente por él. En la tradición poética española la referencia al cuerpo es permanente, tanto en la poesía culta como en la popular, con sus patrones clásicos o grotescos, como lo recuerda la poesía tradicional de un Garcilaso o un Quevedo⁶⁰. Sin embargo, y

⁵⁷ Navajas (2001: 137-139).

⁵⁸ *Ibidem*: 147. La traducción es mía.

⁵⁹ Los ejemplos son numerosísimos. Entre los más significativos señalemos el conjunto de la obra de Juan José Millás (Azcue, 2001), *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina, novelas como *De todo lo visible y lo invisible* y *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarria, sobre todo en el tratamiento del cuerpo femenino. Véase el volumen de Pérès y Alsina (2003) dedicado al cuerpo en la novela de los años 90.

⁶⁰ La vertiente de la tradición popular de la representación del cuerpo en la poesía española de los Siglos de Oro ha sido estudiada por García de Entrerría (1990) en un artículo que pone en evidencia la importancia de los predicadores y copleros en la formación de la imagen del cuerpo en las capas sociales inferiores. Véase igualmente el estudio de Jauralde

aquí se halla la gran diferencia con nuestro contexto, los autores del Siglo de Oro se refieren a un cuerpo metaforizado, es decir, nombrado a través de conceptos que eluden los términos de carnalidad y de anatomía corporal. Por el contrario, en la actualidad y en particular en la poesía, los temas derivados del cuerpo y de la conciencia del cuerpo parecen retener la inquietud de los poetas. El quehacer erótico del cuerpo, la explicitación de su geografía física y la miseria fisiológica son algunas facetas de un tema recurrente. Vale preguntarse la forma que toma la escritura dramática frente a un cuerpo que, sobre todo en los últimos veinticinco años, parece haber acaparado cuantitativa y cualitativamente las preocupaciones de la actividad literaria.

1.3. DE LA LETRA AL CUERPO: CONFLUENCIA DEL CUERPO Y EL TEATRO

La mirada, las manos, el cabello, las posturas del cuerpo... son signos con los que los narradores y poetas marcan la infinidad de relaciones que el individuo establece con su alrededor y consigo mismo, exponiendo al mismo tiempo un sinfín de posibilidades abiertas a las sensaciones y a la sensualidad. Indudablemente, la narrativa y la poesía pueden expresar sin límites, a través de la mirada del narrador o de la voz lírica, las diferentes tensiones del cuerpo, la coherencia o las rupturas entre su interioridad y su exterioridad o, dicho de otro modo, disponer del control total en la construcción de la imagen del personaje. Por su naturaleza, empero, el teatro guarda una relación completamente distinta con los cuerpos de sus personajes. En efecto, como señalamos al principio de estas páginas, en el texto dramático se excluye, aun en las acotaciones, la voz del autor. Esta especificidad condiciona, en mucho, la perspectiva y el método de análisis del cuerpo en la obra teatral.

Estamos, pues, ante un camino más complejo si cabe del que acabamos de describir: mientras que en la narrativa y en la poesía el cuerpo se hace letra, en el teatro el destino de la letra es volverse a

transformar en un cuerpo representado. El teatro renacentista acusa esta particularidad. En efecto, los dramaturgos del siglo XVI son conscientes de la fuerza mediática del cuerpo en escena, y se sirven de él para llegar a un público que identifica el de los personajes con el propio. Dos vertientes parecen perfilarse de esta representatividad corporal. La primera, tratada por Copello, emplea un lenguaje basado en el cuerpo y en las sensaciones corporales como medio de transmisión de un mensaje religioso. Tal es el caso de las farsas de Sánchez de Badajoz⁶¹. La materialidad del cuerpo puesto en escena posee varias funciones. Por un lado, el cuerpo hambriento y desarrapado del personaje principal de las farsas —el pastor— pretende reproducir la realidad del espectador para acercarle el mensaje evangélico, lejos del intelectualismo eclesiástico; por otro lado, la personificación de conceptos dogmáticos o abstractos permite una mejor comprensión de las querellas religiosas por parte de un público poco instruido. Así, las oposiciones entre Iglesia y Sinagoga eran señaladas a través de la antítesis de cuerpos y sus rasgos físicos entre una joven, bella y bien vestida Iglesia, al lado de una Sinagoga fea, vieja y vestida de negro. Pero quizá lo más significativo sea la actualización del cuerpo en escena del castigado por sus pecados, acción que tenía mucho éxito en el público e impresionaba vivamente a los espectadores. Seguramente, Sánchez de Badajoz intentaba atraer, por medio del ejemplo contundente, las almas perdidas del auditorio. La materialidad del cuerpo hacía referencia a sí misma y a las experiencias compartidas por los oyentes, en lo que podríamos llamar un discurso de *cuerpo a cuerpo*.

La segunda vertiente de la figura corporal en teatro sería la *metaforización* del cuerpo. En manos de un poeta como Lope de Vega, el cuerpo en escena adquiere una dimensión más amplia y polisémica. En efecto, las correspondencias semánticas permiten *decir* en escena lo que las conveniencias censuraban. En el caso concreto de *El maestro de danzar* (1594), el texto, los movimientos del cuerpo, los accesorios y la música alcanzan otra significación que se alía perfectamente con el argumento de la pieza, es decir, con el cuerpo erótico⁶². La metáfora aplicada a los cuerpos cumple la

⁶¹ Copello (1992).

⁶² Torres (1992).

función de ensanchar el horizonte significativo: el cuerpo danzante es la metáfora del cuerpo erótico, transferencia de significado que tiene lugar paulatinamente y que va del nivel léxico al discurso gestual con movimientos que refuerzan y enriquecen la metáfora sexual.

Nuestro teatro tradicional conoce, pues, el tratamiento concreto y metafórico del discurso del cuerpo en escena. Cada género dramático presenta, a su vez, una faceta diferente de la corporalidad y quizá hayan sido las formas breves las que han sabido explotar la presencia real del cuerpo en escena. En efecto, los entremeses, los pasos y los sainetes representan un muestrario de trajes y disfraces exóticos, pero también de anomalías físicas con las que el público del Siglo de Oro se deleitaba. Jácaras y bailes ilustran un ambiente de prostitutas y malhechores, en donde el cuerpo aparece en una situación de degradación, a menudo mostrada de manera directa, y que encuentra eco en la picaresca y en la poesía burlesca. Huerta Calvo establece una tipología del tratamiento del cuerpo a partir del entremés, forma que considera paradigmática, distinguiendo dos aspectos fundamentales en la representación del cuerpo: el cuerpo grotesco y el cuerpo obsceno⁶³. El primero ilustra los excesos en la comida y la bebida, las taras físicas, y está muy relacionado con la literatura carnavalesca. Se incluyen aquí los matrimonios desiguales —esposa joven y marido viejo—, haciendo hincapié en la impotencia del hombre. El segundo, que considera el cuerpo de la cintura hacia abajo, se declina según el género. Por lo general, el cuerpo femenino es el cuerpo deseante, encarnado por las prostitutas. El masculino, el cuerpo deseado, se manifiesta como un esplendor de virilidad y, a menudo, de violencia. El lenguaje y la gestualidad completan las referencias visuales: a un lenguaje erótico metaforizado, los comediantes agregaban gestos equívocos, de los que dan testimonio moralistas y predicadores de la época. La censura del texto, pues, no garantizaba la censura de los gestos.

Más próximo a nuestra sensibilidad, el lugar del cuerpo en el teatro español del primer tercio del siglo XX es depositario de esta rica tradición. Obras señeras como *Divinas palabras* —y en general los esperpentos de Valle Inclán— o *El Público*, contienen una

⁶³ Huerta Calvo (1990).

reflexión estética y dramática acerca de la función del cuerpo en escena y el papel de la palabra, aspectos que estudios como los del colectivo Roswita se han encargado, en parte, de desentrañar⁶⁴. Los principios teóricos del grupo, emparentados con los de este trabajo, se basan en el análisis textual de los diálogos y las acotaciones. A través de estos dos elementos, las investigadoras se abocan al análisis del lenguaje corporal, "acompañado de una reflexión sobre el cuerpo hablado, escrito, evocado en el discurso de los personajes"⁶⁵. El conjunto de los estudios carece —porque seguramente no era su intención— de una visión de generación o de sistematización de la representación del cuerpo en el texto teatral, que permita relacionar diferentes imágenes —social, política, cultural— y su expresión en un texto concebido para la escena y para un público inmerso y partícipe de las mismas representaciones. Sin embargo, como bien apunta Christilla Vasserot, la representación del cuerpo no se puede limitar a la representación metonímica de la sociedad, porque el cuestionamiento de los personajes en escena trasciende los límites cronológicos y espaciales de una sociedad dada⁶⁶. Mencionemos, en el marco de este panorama acerca de los estudios sobre el cuerpo en escena en el ámbito hispánico, algunos de los corolarios de los análisis dedicados a los autores españoles.

Además, debemos tener en cuenta dos paradigmas del tratamiento del cuerpo en el teatro español contemporáneo. Por un lado, los cuerpos del teatro esperpéntico de Valle Inclán, sobre todo en *Divinas palabras* y, por el otro, los de la propuesta lorquiana en *El público*. Estas dos obras son, a nuestro entender, los últimos vestigios de una renovación formal abortada por casi cuarenta años de franquismo que dejaron de lado toda posible apropiación y desarrollo de propuestas creativas en lo que respecta al lugar y la función del cuerpo en escena⁶⁷.

⁶⁴ Roswita es un equipo de investigadoras francesas formado en abril de 2000 y dirigido por Monique Martínez Thomas (Université de Toulouse-Le Mirail) que se dedica al estudio del teatro español e hispanoamericano actual.

⁶⁵ Martínez Thomas (2002: 8). La traducción es mía.

⁶⁶ Vasserot (2002: 10-11).

⁶⁷ Nos referimos sobre todo a la censura ejercida por la dictadura en los ámbitos de la creación y de la producción teatral, desde la escritura de

El cuerpo grotesco valleinclinanesco, temática desarrollada por Martínez Thomas, denuncia los valores de la sociedad que describe y en la que se inserta. Se trata de una imagen que hace referencia a una sociedad enferma, degenerada y decadente. Los cuerpos, ampliados por la estética absurda del esperpento, son metáforas de una estructura social incongruente. En efecto, para Martínez Thomas, la deformación caricatural proyecta la visión trágica de la condición humana y está ligada a la historia nacional de España⁶⁸.

Por su parte, Jean Alsina considera en *El público* el doble discurso lorquiano sobre el cuerpo, a saber, un cuerpo del que se habla y un cuerpo que habla. Sin embargo, a pesar de las constantes referencias sexuales, del discurso del deseo y del amor que dan primacía al cuerpo, el cuerpo de *El público* no muestra lo que dice. El entramado de significaciones que se establece a partir de los cuerpos de los personajes ha sido estudiado por la crítica, pero señalemos aquí dos aspectos que interesan en nuestro estudio. La tesis desarrollada por Alsina apunta, por un lado, a poner en evidencia los dispositivos que retrasan la exhibición del cuerpo erótico y, por otro, al cuerpo del espectador⁶⁹. El primer aspecto se construye a partir de la oposición visible/no visible, en donde adquiere importancia la *teoría del traje*⁷⁰. Lo esencial no se ve y los personajes, cuerpos visibles en escena, se despojan de una serie de

textos hasta los medios materiales para las escenificaciones innovadoras que correspondan a la propuesta del autor y del director de escena.

⁶⁸ "L'histoire espagnole est la matière première absurde sur laquelle opère le miroir déformant [...] Car, tout comme les corps, l'absurde, le non-sens de l'histoire, le tragique sont camouflés sous l'apparence de sens, de nécessité. Sous le miroir de l'esperpento, l'histoire déformée perd sa difformité puisque la réalité absurde se voit telle qu'elle est." (Martínez Thomas, 2002: 24).

⁶⁹ El análisis de Alsina (2001) se basa en el estudio del lenguaje lorquiano. En efecto, los diferentes niveles de lenguaje revelan a su vez diferentes niveles del cuerpo. Por ejemplo, las onomatopeyas y el lenguaje metafóricamente animal, sin sintaxis, evocarían la infancia del cuerpo, material y profundo, que contrasta con el lenguaje verbal convencional o poético, creando de esta manera una dinámica constante entre estos dos puntos opuestos.

⁷⁰ García Lorca (1995: 183).

máscaras debajo de las cuales aparecen otras y otras. Incluso el desnudo es otro traje que transmite un código preexistente y cultural. El espectador, por su parte, parece sentir el escándalo del cuerpo a través de las palabras que se dicen sobre él, la expresión intensa de su fisiología, del cuerpo espacial figurado por elementos del decorado, componentes que, según Alsina, tienden a actualizar en el espectador la percepción corporal.

En resumidas cuentas, el cuerpo tiene una nutrida trayectoria en el teatro español⁷¹. Los dramaturgos, conscientes del potencial del cuerpo en escena, emplean un amplio campo de significaciones textuales y de ramificaciones temáticas dirigidas a un espectador que debe interpretarlas para enriquecer el mensaje y la finalidad del espectáculo.

¿De qué manera se han conjugado los planteamientos innovadores de Valle-Inclán y de García Lorca en autores conocedores de la tradición dramática y comprometidos con el momento político y social que les ha tocado vivir? En el teatro contemporáneo occidental —que responde al movimiento de un siglo de investigaciones desde el punto de vista psíquico, filosófico y sociológico— *lo físico* deja de ser un accesorio de la palabra y, a menudo precediéndola, se erige en elemento teatral autónomo. Hacia finales de los años setenta, el teatro español experimentó un cambio abrupto que situó a los dramaturgos ante una doble necesidad. Por un lado, el deseo de recuperar *estéticamente* el tiempo perdido y ajustar sus propuestas a las del teatro occidental. Las puestas en escena extranjeras constituirán una fuente de aprendizaje para muchos autores actuales. Por otro, el anhelo de dar libre curso a la expresión

⁷¹ Mencionamos aquí *Divinas palabras*, pero no olvidemos la importancia que el cuerpo tiene también en *Martes de carnaval*, *Luces de Bohemia* y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. En el teatro imposible — *Así que pasen cinco años* — y en piezas más accesibles de García Lorca, como *Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín*, el planteamiento corporal resulta original tanto desde el punto de vista de la palabra como de la *espacialidad*. En parte, Francisco Nieva cultivará la vena esperpéntica valleinclanesca en el cuerpo de sus personajes. Antonio Buero Vallejo, persiguiendo otros objetivos, explota un cuerpo del personaje compartido con el público, como la ceguera de Julio en *Llegada de los dioses*.

de los problemas humanos —colectivos e individuales— que desde los años ochenta pudo ejercerse sin ataduras. En una sociedad de consumo y de bienestar en la que el físico ocupa un lugar privilegiado, la presencia del cuerpo en los textos revestirá formas y características que el análisis específico de las obras que proponemos en la tercera parte de este trabajo tratará de elucidar.

2. EL CUERPO DRAMÁTICO, ¿UNA POÉTICA TEATRAL?

Las ideas sobre el cuerpo experimentan en el siglo XX una evolución radical. Se trata, más bien, de la invención *teórica* del cuerpo, inaugurada por Freud que, como dejamos apuntado, indaga la expresión del inconsciente a través del cuerpo y la formación del sujeto por medio de la imagen del cuerpo⁷². Conciencia encarnada, puente que nos une al mundo exterior, el cuerpo se erige como un elemento complejo que participa como sujeto y objeto en la escritura teatral.

Nuestro propósito es estudiar el cuerpo considerándolo un componente fundamental del texto dramático, merecedor de una categoría de análisis propia, por las mismas razones que el espacio, el tiempo, el personaje y el público. Puente entre el texto y la representación, el cuerpo participa más que ningún otro elemento dramático en el aspecto verbal y no verbal del texto. Además, interviene en el hecho teatral como un sujeto concreto y simbólico. En mi opinión, el nexo *vivo* entre el texto y la representación se encuentra en la categoría *cuerpo* del texto dramático. A partir de él, el personaje, entidad virtual, adquiere consistencia, de la misma manera que el espacio y el tiempo dramáticos se redimensionan gracias a las coordenadas corporales de los personajes. Todos estos efectos están destinados a encontrar su punto culminante en la representación, en contacto con el público que asiste *en cuerpo presente*, con toda su humanidad y en resonancia con los cuerpos de la escena.

Sería fructífero, desde el punto de vista del análisis dramático, considerar el cuerpo como una parte del discurso teatral que une y

⁷² Courtine (2006: 7-11).

comunica el texto y la representación, relacionando así el discurso textual con su práctica escénica. Pienso, pues, que el texto teatral puede actualizarse no sólo a través de una novedosa —y a menudo costosa— puesta en escena, sino mediante las diferentes inflexiones del cuerpo dentro de las coordenadas dramáticas. Por ello, en mi opinión, el cuerpo es el denominador común de los fenómenos que componen el hecho teatral. Si, como dije antes, el destino del texto teatral es su representación, debemos constatar que el fundamento de toda representación es el personaje hecho cuerpo, materia que la sustenta y motor de la acción. No olvidemos la función catártica que Aristóteles adjudicaba al teatro: el público comparte un espacio y un tiempo comunes con el espectáculo, pero ante todo comparte la *corporeidad* del fenómeno. La comunicación directa y privilegiada del teatro radica en la implicación del cuerpo. El texto, en su esencia, contiene un ser animado que da forma al personaje y supone la participación viva del comediante que lo representa. La naturaleza misma del texto dramático permite que el cuerpo esté en la raíz de todos los actos que implican lo teatral: en los espectadores y los comediantes, pero también en las *lecturas infinitas*⁷³ de sus personajes, en contacto con el tiempo y el espacio. Es a este territorio doble y ambiguo, textual y físico, al que llamaremos *cuerpo dramático*.

Hasta ahora, la crítica no ha construido un modelo de análisis que dé cuenta del funcionamiento de los distintos ejes dramáticos —espacio, tiempo, personaje, público— conjugados con la dimensión del cuerpo. Es evidente que el estudio del cuerpo está íntimamente ligado al del personaje, por lo que considero necesario asentar una serie de presupuestos teóricos acerca del estatuto de personaje en los que nos basaremos para construir, a su vez, un modelo de análisis del *cuerpo dramático*.

2.1. PERSONAJE Y CUERPO DRAMÁTICO

Para Ubersfeld, la relación del personaje con el texto y la representación no reside en un principio de *sustancia* sino, más bien,

⁷³ Ubersfeld (1996: I/11-12).

en un *lugar*. En efecto, considerar el personaje como *lugar* permite la función de mediación y de receptáculo de estructuras diversas: en él confluyen una serie de funcionamientos relativamente independientes que obstaculizan la construcción previa de un discurso o de un metadiscurso organizado⁷⁴. Así, el estudio del personaje permite unificar la dispersión de signos simultáneos y diversos y es el ámbito por excelencia de convergencia y condensación de sentidos, ya que está constantemente en relación con otros conjuntos de signos —los ejes de espacio y de tiempo— y con otros personajes. Por ello, su funcionamiento resiste al discurso psicológico que se quiera construir acerca de él: en el paso del texto a la representación, la atribución previa de unas características psicológicas se revela como un obstáculo que lo aísla de los otros conjuntos semióticos e impide su verdadero funcionamiento⁷⁵. El estudio del cuerpo, en este sentido, brindaría al análisis del personaje unas coordenadas más precisas en cuanto a la relación que establece con el espacio y el tiempo inscritos en el texto, ampliando y poniendo de relieve la función *física* del personaje, dejando de lado una estéril explicación psicológica.

Al mismo tiempo, y en el polo opuesto de la concepción clásica —la máscara, el papel desempeñado por el actor— el personaje es percibido hoy por semiólogos como Pavis, De Toro, Ubersfeld y García Barrientos, entre otros, como un conjunto divisible y frágil. La unidad del personaje es siempre provisoria y constituida de unidades más pequeñas, en relación con el resto de los elementos semiológicos del drama. En consecuencia, el personaje, como objeto de análisis, lejos de pensarse como entidad unitaria y absoluta, debe ser considerado en su característica *relativa*, ya que cada rasgo está a menudo designado por oposición a otra marca de otro personaje. El cuerpo y el discurso sobre la corporeidad expresa dicha fragilidad. Esta parcelación del personaje pasa, muchas veces, por la expresión fragmentaria y metafórica de su cuerpo. Por lo tanto, estamos ante un conjunto complejo construido y en construcción permanente,

⁷⁴ *Ibidem*: 92.

⁷⁵ Anne Ubersfeld señala, a este propósito: "Le personnage de théâtre ne se confond avec aucun discours que l'on puisse construire sur lui" (*Ibidem*: 93).

características que, de una manera u otra, marcarán la imagen del cuerpo que se desprende de él.

Otro de los aspectos del análisis del personaje es la cuestión de la connotación. Un personaje puede, en sí, comportar elementos de su historia que no aparecen explícitamente en el texto. En efecto, existen en el lector o en el espectador una serie de construcciones que el personaje puede activar sin la más mínima referencia textual. Es cierto que es difícil distinguir en el texto entre los datos denotados y los connotados: la puesta en escena puede reforzar aspectos que en la lectura no se captan. El aspecto connotativo del cuerpo del personaje puede jugar un papel determinante. En efecto, el texto, a través del cuerpo, puede contener signos culturales propios de una época que el espectador o el lector deberá descifrar. Por ello, creo que es importante estudiar el cuerpo del personaje en ese entramado connotativo, a fin de determinar su funcionamiento en el sistema total de significaciones textuales y escénicas.

El discurso del personaje —lo que dice de sí mismo y lo que los otros dicen de él— es el rasgo más estudiado en el análisis dramático. A menudo se explora el contenido psicológico del personaje y su relación con los otros como si se tratara de una transposición de la realidad y no de una función dramática. Menos corriente es el estudio de las relaciones corporales entre los personajes inscritas en el texto, es decir, de cómo cada personaje percibe su cuerpo y el de los otros. Como señala Ubersfeld, más allá del puro análisis del contenido psicológico del discurso, lo que permite clarificar el conjunto de rasgos distintivos del personaje y sus relaciones con los otros es la situación de la palabra (*situation de parole*)⁷⁶. García Barrientos define esta relación como lo propiamente constitutivo del *personaje dramático*, es decir, la proyección del personaje en cada uno de los planos del modelo teórico que conforma el *drama*: la *fábula* y su escenificación. El personaje dramático será, pues, la interfaz entre el personaje ficticio de la fábula y su encarnación en la persona escénica, es decir, un actor representando un papel. Esta definición tiende a distinguirlo

⁷⁶ *Ibidem*: 105.

radicalmente del personaje narrativo⁷⁷. En efecto, aun si ambos personajes son ficticios y hechos de materia *verbal*, el personaje dramático es *representable* —pensado y escrito para ello— por lo que conlleva una serie de características propias.

Por otro lado, si bien es cierto que, como señala García Barrientos, en el personaje dramático la descripción es menos detallada y extensa, creo, por el contrario, que los *vacíos textuales*⁷⁸ no son completados únicamente por la presencia del actor en la representación, sino también por la presencia del cuerpo en los diálogos, en la acotaciones, en el espacio y en el tiempo dramáticos, como veremos más adelante. Por lo tanto, el cuerpo dramático es ante todo un cuerpo *ficticio* que, si bien tiene vocación de ser representado por un cuerpo de carne y hueso, ocupa de hecho un lugar *físico* dentro de la construcción literaria. En resumen, así como el personaje debe ser analizado dentro del conjunto semiótico del que forma parte, el cuerpo y todo lo referente a él merecen una especial atención como posible estructurador del discurso.

Por otra parte, no cabe duda que el personaje dramático es *virtual*, y se presenta como un conjunto textual que puede ser encarnado en la representación concreta bajo los rasgos y la forma del actor. De la misma manera entendemos el cuerpo del personaje: existe *carnalmente* en el texto, determina al personaje, lo pone en relación con los otros y con las coordenadas de espacio y de tiempo. Nuestro propósito no es reducir al cuerpo la función del personaje, sino al contrario, ampliar las posibilidades que ofrece el texto teatral a través de sus componentes y abrir la interpretación a otras direcciones. Estoy convencida, y esta es la hipótesis con la que trabajaré, de que el papel de *mediador* que adjudica Ubersfeld al personaje —mediador entre el texto y la representación, entre el escritor y el espectador, entre el sentido previo y el último⁷⁹— es

⁷⁷ Distinguimos pues: a) el personaje dramático, eminentemente textual, cuyas funciones están puestas en relación con los otros elementos dramáticos de espacio y tiempo escénicos y revelan su proyección hacia la escena; y b) la persona escénica, la encarnación del personaje de la fábula, por medio del cuerpo del actor.

⁷⁸ García Barrientos (2001: 155).

⁷⁹ Ubersfeld (1996: I/112).

asumido por el cuerpo del personaje, un *cuerpo dramático* virtual imprescindible en el texto y actualizado por la lectura y la representación.

A pesar de la importancia que, a mi entender, reviste el análisis del cuerpo dramático, la crítica especializada no se ha detenido a considerar sistemáticamente este aspecto. Constatamos, pues, la ausencia de categoría teórica que considere el cuerpo dramático como recurso teatral, artefacto e interfaz primordial entre el texto y la representación. Un estudio que emprenda su examen deberá desentrañar el mecanismo del cuerpo del personaje, trazar los ejes principales de su estructura, designar sus aspectos ocultos o disimulados, establecer las particularidades de la construcción corporal del personaje en relación con los otros personajes, con el espacio y el tiempo y, en última instancia, con el cuerpo del público/lector y su articulación con el mensaje de la obra.

En la tipología de análisis del personaje dramático propuesta por García Barrientos, el conjunto de atributos del personaje desemboca en la encarnación del artefacto por un actor que le dará vida escénica⁸⁰. El concepto de cuerpo como valor simbólico ya ha sido demostrado y su incorporación al análisis dramático no hace más que aumentar la potencialidad del personaje teatral. Mi propósito, en un primer momento, es hacer del concepto de *cuerpo dramático* una categoría de análisis solidaria de los demás componentes de la obra teatral. Entenderemos, pues, por *cuerpo dramático* la relación que se establece entre los atributos de la corporeidad del personaje en el texto y los otros elementos dramáticos de espacio, tiempo y público. En última instancia, me propongo demostrar que el texto dramático se dice y se piensa sobre un cuerpo —*el cuerpo dramático*— y que éste es el nexo entre el texto y la representación, el enigmático puente que une la fábula y su escenificación, es decir, participe fundamental del hecho teatral⁸¹.

⁸⁰ García Barrientos (2001: 153-191).

⁸¹ Un caso interesante plantea el cuerpo de la marioneta ¿podemos hablar todavía de "cuerpo del personaje"? ¿o se trata más bien de un personaje despojado de cuerpo? Patrice Pavis (1998: 280-281) hace referencia a la marioneta como una utopía con la que el autor pretende controlar todos los movimientos de su personaje, prescindiendo así de la tiranía del

2.2. GESTO Y CUERPO DRAMÁTICO

Así como el análisis del personaje dramático gira alrededor del texto teatral, el del gesto se asocia comúnmente con la práctica escénica. Insistimos en esta idea porque gesto, movimiento y expresión del cuerpo son conceptos que generalmente se ligán a la *puesta en escena* y al *espectáculo teatral*, es decir, con el aspecto real y directo del *aquí y ahora* de la representación. Por lo general, el gesto y el movimiento se estudian en relación con la práctica del actor y la formación del comediante. De ahí que la idea de *gesto* esté a menudo relacionada con el *cuerpo del actor*, pero contadas veces con el *cuerpo del personaje*⁸².

El gesto, tal como lo define Pavis, es el movimiento corporal del actor, casi siempre voluntario y controlado, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado o completamente autónomo⁸³. Íntimamente ligado al comediante, una parte de los teóricos del teatro —Ubersfeld, De Toro, Pavis— asigna al cuerpo la función icónica que responde a una cierta manera de representar la realidad, culturalmente codificada. El cuerpo del comediante es el icono del personaje que encarna, llegando muchas veces a crear, a través de la historia, una visión o una representación que el espectador espera. Señala De Toro, además, que cuando se rompe esta codificación establecida por una tradición icónica de algunos personajes, se produce la desorientación y el distanciamiento

actor. Si "todas las experiencias utópicas tienen en común una fascinación por la maquinaria, tanto escénica como gestual o vocal", me parece advertir que la marioneta es, en su particular contexto dramático, un *cuerpo sin carne*. La marioneta está regida por la voluntad de su creador y, por lo tanto, no creo que pueda ser asimilada a un *cuerpo humano*, ya que no posee lo que *constituye* un cuerpo, es decir, la emoción, la sensación y la relación con el alma.

⁸² Brozas Polo (2003: 56) estudia la inserción de la corporeidad del actor en tanto que elemento de la teoría teatral. Para la autora, el cuerpo —del actor— es el mediador de la comunicación teatral o, en términos que retoma de Pavis, el cuerpo tiene la capacidad de *hacer físicamente visibles* los indicios de su personaje. En mi opinión, el cuerpo en el texto ya es físicamente visible en la imaginación.

⁸³ Pavis (1998: 223-225).

del público. Los gestos, pues, obedecen a un código cultural y social bien establecido, aunque dejan un margen importante para la expresión y la interpretación individual del actor. Según la visión clásica, entonces, el *gesto* nace del texto —o del pretexto— que se exterioriza a través del cuerpo, medio idóneo para dar a conocer estados anímicos internos, a menudo sin tener que recurrir a las palabras. El gesto traduce la interioridad *hacia* la exterioridad, entre el ser de un personaje y su físico. A través de él podemos deducir los movimientos internos del personaje e inducir el entorno cultural en el que se desarrolla.

Paralelamente a esta postura, otra corriente —entre otros, Artaud y Grotowski— considera el gesto no como la exteriorización de un estado interno o la comunicación de un sentido previo, sino como productor de sentido. Los gestos del actor deben generar su propio código, lejos del desdoblamiento del lenguaje. Esta línea concierne sobre todo a las formas experimentales de interpretación o de improvisación, en donde el gesto es considerado fuente y finalidad del trabajo del actor⁸⁴.

Atendiendo ahora únicamente a la representación, el actor va a influenciar la naturaleza y la exactitud del texto al que da vida en el escenario: su físico trasciende la textualidad para convertirse en representación teatral⁸⁵. Es esta parte del trabajo corporal del actor la que se define como gesto y para el espectador, receptor final del movimiento, el gesto es esencialmente de índole visual. Históricamente ligada al nacimiento del teatro moderno a finales del siglo XIX, la reivindicación del cuerpo se inscribe, a partir de aquí, en un espacio real. Villeneuve sostiene incluso que, "simplificando mucho, el teatro había sido hasta aquí sobre todo texto y el actor,

⁸⁴ Actualmente, a mi entender, y más allá de una identificación con un teatro realista o vanguardista, estas tendencias que acabamos de describir son complementarias, visto el lugar que ocupan hoy el texto y el gesto en la reflexión y en la práctica teatral.

⁸⁵ Freddie Rokem (1993) propone un esquema de base de gestos y movimientos del cuerpo en relación con la función teatral o estética del cuerpo humano. Rokem reconoce, sin embargo, que el gesto es difícilmente analizable aislándolo de la dimensión textual del teatro, a pesar de sus propias dimensiones semánticas y sintácticas ampliamente perceptibles.

ante todo, una voz"⁸⁶. Del lugar que ocupará el gesto en el teatro occidental a partir de los años treinta, influenciado por el teatro oriental, dan testimonio los textos fundadores de Artaud y de Brecht⁸⁷. En efecto, para Artaud la realidad corporal es de primera importancia. El gesto que produce el cuerpo es "extérieur à toute langue parlée"⁸⁸ y está fijado en la materia corporal. La idea de Artaud correspondería a la dimensión *plástica* que, junto con la dramática y la simbólica, constituyen las tres direcciones que toma la significación del gesto⁸⁹. Así, el gesto sin significación hace referencia únicamente a él mismo, a su propia materialidad, se vuelve una manifestación autónoma y exige del espectador una atención más aguda, convirtiéndolo en intérprete privilegiado de un lenguaje sin palabras.

⁸⁶ Villeneuve (1993: 88). La traducción es mía.

⁸⁷ Consúltense el capítulo V, "La Chine et l'utopie du théâtre", de G. Banu (*Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981) así como también A. Artaud, "Sur le théâtre balinais" en *Le Théâtre et son double*, citado en bibliografía. Villeneuve (1993: 88) señala que aunque los dos maestros se hayan inspirado del mismo fenómeno, ambos sacan conclusiones diferentes: mientras Brecht tiende a una codificación social del lenguaje teatral (el gesto social), Artaud presenta el lenguaje teatral como un absoluto imposible de traducir.

⁸⁸ Artaud (1964: 87). El subrayado es del autor.

⁸⁹ Siguiendo la clasificación de Lecoq ("Le mime, art du mouvement", in *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 99), Villeneuve (1993: 89) propone el estudio de la función significativa del gesto según tres direcciones: dramática, simbólica y plástica. La función dramática corresponde a la función referencial, es decir, el gesto es un acompañamiento y una ilustración de la palabra, de la situación o del personaje cuyo sentido no es, en general, de difícil comprensión. En segundo término, la dimensión simbólica refuerza el texto y lo enriquece, conduciéndolo hacia el sentido metafórico. La función plástica es aquella en la que el gesto no tiene una dimensión representativa o referencial: el gesto se refiere a sí mismo. Estas tres dimensiones no se excluyen sino que, al contrario, están constantemente en interacción. Las tres generan, en contacto con otros elementos de la enunciación escénica, una doble ficcionalidad: una en relación con el texto, la otra con el discurso propio de la escena.

En el ámbito español, señalemos que a partir de 1947, encontramos las propuestas de Joan Brossa quien, a través de una serie de guiones escénicos basados en la interacción de elementos sensibles de la escena, incorpora la participación física de los intérpretes e incluso la del público. Sin embargo, el cuerpo seguía careciendo de discurso propio y se alineaba con el lenguaje poético o visual. Lo mismo sucedió, según Sánchez, con el primer teatro contemporáneo catalán: a pesar del trabajo centrado en el cuerpo y la innegable calidad visual, Albert Boadella concedió poco lugar al lenguaje del cuerpo. En efecto, el fundador de Els Joglars utilizó la materia corporal como soporte o superficie para la generación de imágenes. La incidencia de la práctica del mimo y las formulaciones de una dramaturgia corporal como la del Living Theatre tuvieron, en definitiva, poca incidencia en España⁹⁰.

El estudio y el análisis sistemático del universo gestual presentan varios desafíos. Detengámonos un momento en la siguiente reflexión de Patrice Pavis, para quien "una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es la de determinar a la vez la fuente productora y la descripción adecuada. La descripción obliga a formalizar algunas posiciones claves del gesto y, por tanto, a descomponerlo en momentos estáticos y reducirlo a algunas oposiciones (tensión / relajamiento, velocidad / lentitud, ritmo sincopado, fluido, etc.). Pero esta descripción, además de su dependencia respecto al metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, sigue siendo, como por otra parte cualquier descripción, exterior al objeto y no precisa en modo alguno su vínculo con la palabra o con el estilo de la representación: a menudo está mal integrada al proyecto significante global

⁹⁰ Para Sánchez (2004: 270), Albert Vidal es el *autor de un teatro corporal* más importante de los últimos treinta años: "La investigación de Vidal apuntaba al interior del cuerpo, donde se sumergía para encontrar tanto el comportamiento de sus personajes como las imágenes que servían para la construcción del espectáculo. Los suyos no eran discursos cerrados, como los de Boadella, ni cuidados apuntes, como las piezas de Brossa, sino fases de una investigación continua cuyo objeto era el hombre, con su cuerpo, su memoria y su identidad, llamado Albert Vidal, convertido en ejemplo de hombre urbano" (*ibídem*: 272).

(dramatúrgico y escénico)"⁹¹. En definitiva, para Pavis, el estudio del gesto y de la gestualidad tiene ante sí un largo camino. Para el crítico francés, la tipología de los gestos teatrales no es satisfactoria, ya que el gesto debe considerarse más allá de toda imitación, como "un jeroglífico que debe ser descifrado" (Grotowski) o como "un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras" (Artaud). Todo es significativo en un escenario y, por ello, la segmentación de los gestos es imposible de llevar a cabo: la ausencia de movimiento es gestualmente significativa. El cuerpo, para Pavis, debe de estudiarse según sus propias unidades o leyes⁹², más allá quizás —agregamos nosotros— del trabajo del actor en escena⁹³.

Un último aspecto que deseamos subrayar con respecto al gesto es la lectura de los movimientos corporales en escena a través de dos ejes espaciales, el horizontal y el vertical, que para Rokem aparecen invariablemente en asociación con elementos temáticos precisos o desarrollos narrativos. En efecto, es difícil analizar los gestos aislándolos de la dimensión textual del teatro, y sin embargo, la práctica gestual posee una dimensión independiente de la representación, con sus propias reglas. La función representativa del cuerpo, para Rokem, no siempre está presente de manera significativa a lo largo de la representación sino, por lo general, en momentos claves.

El eje horizontal describe el movimiento clásico del desplazamiento y de la marcha. El movimiento horizontal del individuo en escena, el movimiento repetitivo de sus pasos que se insertan en la coordenada espacio-temporal y, sobre todo, si están sincronizados con los de otro personaje, produce un efecto estético. Además, la repetición en el tiempo de un movimiento corporal dado, realizado por un grupo en escena, puede ser asociada con la esfera social, ya que expresa el movimiento coordinado de más de un individuo. Por otro lado, el movimiento horizontal acerca o aleja a los personajes situados en un mismo nivel espacial. La aproximación

⁹¹ Pavis (1998: 224).

⁹² Pavis (1998: 225).

⁹³ Por su parte, Ubersfeld (1996: II/173) dedica un importante capítulo al discurso del actor y al contenido y funciones del discurso gestual, asociando el análisis del discurso gestual al análisis lingüístico.

de los cuerpos de los personajes tiene tanto una función de tensión como de distensión dramática, íntimamente relacionada con el discurso del personaje.

En cuanto al eje vertical, recordemos que esta dimensión se asocia con las entradas en escena de seres venidos de otro mundo —ángeles, demonios, fantasmas— o con la penetración del otro mundo en el universo de ficción que se representa en escena. El gesto más extremo que puede realizarse sobre el eje vertical es el de la caída física. En términos de acción dramática, este movimiento puede asociarse al destino trágico del personaje. La noción de destino, para Rokem, está relacionada en el teatro realista contemporáneo con la *materialización* del eje vertical a través de la caída del cuerpo. En efecto, la idea de caída bienaventurada, según la teología cristiana, permitió al individuo la salvación gracias a la intervención de Jesús y del poder sobrenatural de su cuerpo. La caída del cuerpo en escena no es necesariamente trágica, sino que podría resultar un medio de redención. Puesto en relación con el eje horizontal, el vertical atenta contra la estabilidad del movimiento horizontal o de la inmovilidad del personaje⁹⁴.

En resumen, la cuestión de la inserción del cuerpo en la escena a través del gesto ha ocupado, desde los inicios del siglo XX, un lugar central en la investigación y la reflexión teatral y es, a menudo, el origen de las revoluciones escénicas. De las diferentes consideraciones acerca del gesto, retendremos aquellos conceptos que aplicaremos, directa o indirectamente, en nuestro análisis del cuerpo dramático. En primer lugar, que el gesto se imprime en la obra teatral de forma implícita o explícita y que no es privativo de la representación. En segundo término, que los gestos, de manera general, corresponden a una práctica cultural y social que el espectador o el lector son capaces de descifrar. El problema, como vimos, se halla en la manera de hablar del gesto, en su metalenguaje, y no en su significado. En tercer lugar, y en mi opinión, el gesto en el teatro no existe como unidad autónoma, ya que está forzosamente ligado a un cuerpo y que éste le da, con el sólo hecho de estar en escena, su marco de relaciones y significados. Finalmente consideraremos las tres direcciones significativas del gesto —

⁹⁴ Rokem (1993: 102-110).

dramática, simbólica y plástica— que aplicaremos en el estudio del cuerpo dramático cuando el gesto esté explícita o implícitamente indicado en el texto.

2.3. ESTUDIO DEL CUERPO EN UN TEXTO DRAMÁTICO

La riqueza del concepto *cuerpo* ha sido subrayada varias veces en este trabajo y puesta de manifiesto sobre todo a partir de las investigaciones filosóficas, psicológicas y sociológicas. Estamos ante un objeto de estudio múltiple, un *referente complejo*, del que la semiótica teatral todavía no ha dado cuenta como hizo, por ejemplo, con las coordenadas de espacio y de tiempo⁹⁵.

Pretender establecer el estatuto definitivo del cuerpo en el texto dramático sería presuntuoso. Tratándose de un objeto cuyo estudio conoce una constante evolución, encaramos el presente capítulo como una aproximación al examen del cuerpo en el texto. Exploraremos los aspectos más relevantes del cuerpo textual en relación con los otros componentes dramáticos, para establecer lazos

⁹⁵ Como apunta Krysinski (1982: 20), "la referencia al cuerpo del personaje, más allá del cuerpo del actor, exige un "*décodage*" o "lectura" diferente de la que nos ofrece la semiótica intuitiva de los signos producidos por las palabras y los gestos del actor en escena, de la interpretación inmediata por parte del espectador". En efecto, el cuerpo del personaje es algo más que un icono global del personaje que representa un actor, "ya que constituye un referente psicosomático lisible aplicando el código psicoanalítico, como energía impulsiva o carga, surgimiento del ello o estructura de un tópico". Krysinski postula una semiótica teatral del cuerpo: "el cuerpo es un signo de juntura (sic) que asume la pluralidad de los códigos característicos de los mensajes teatrales; él marca un sentido direccional al espacio escénico; él sostiene y condiciona la polifonía, pues la "espesura de signos" exige la presencia de los actores en la medida en que sus funciones dentro de la representación determinan la interrelación y la tensión estructuradora de los diferentes sistemas de signos comprometidos en el espectáculo" (*ibidem*: 26). Por mi parte, sin entrar en el tema ya tratado y profundizado por el citado investigador, consideraré la "espesura de signos" corporales con el fin de desentrañar sus significados y sistematizarla en el análisis del texto.

entre ellos y proponer reflexiones que ayuden a la interpretación del texto teatral, partiendo del principio que cada elemento del sistema es solidario con el resto de sus partes y que, si la distinción de la categoría de cuerpo dramático es clara, el resultado del análisis particular repercutirá en el sentido total de la obra.

Concretamente, al reflexionar, en el curso de la esta investigación, acerca del lugar del cuerpo en los textos teatrales españoles de finales del siglo XX, surgieron al paso interrogantes de diversa índole. Inmediatamente, se presentó la necesidad de encontrar una organización que diera cuenta de cuestiones tales como la formación de la imagen corporal del personaje a través de los signos lingüísticos, las situaciones que lo encarnan y desencarnan, la ingerencia del discurso sexual en la imagen corporal, los modelos y contra-modelos corporales vehiculados a través del lenguaje, las modalidades lingüísticas y gestuales del cuerpo inmerso en un contexto histórico, etc. Consciente de la necesidad de un esquema que sistematice el flujo de cuestiones que suscita la relación cuerpo y texto, la construcción de un diseño de análisis que superara el del personaje, por un lado, y el del gesto, por otro, se impuso como una necesidad metodológica. En efecto, creo que el funcionamiento del cuerpo dramático en el texto es un factor determinante del comportamiento del cuerpo en la escena. Así, la lectura del cuerpo deja de redundar en la palabra para convertirse en la realización más acabada del texto.

La diversidad de dichos enfoques, inherente a la multiplicidad de facetas y de signos que encierra el objeto de nuestro trabajo, puso en evidencia la exigencia de una articulación coherente que diera cuenta de los aspectos más importantes relativos al cuerpo del personaje en los textos teatrales, ya que estamos a la vez ante un signo lingüístico, no-verbal (gestos) y social (revelador de condicionamientos sociales). Por ello, se necesita un instrumento que asuma las formas no ligadas a la singularidad de la obra y que Gérard Genette llama una *poética*⁹⁶. Mi propósito es elaborar una guía que pueda aplicar a otras obras para definir el funcionamiento del cuerpo

⁹⁶ La poética se interesa por la abstracción y por las tipologías, mientras que la crítica es un diálogo con el texto, en su estatuto particular y cerrado.

en los textos del período literario elegido. Ni que decir tiene que el modelo que surja estará sujeto a cambios y ajustes, tanto de forma como de fondo, conforme la investigación y la reflexión en torno al cuerpo dramático vayan avanzando. Más allá de los objetivos que me he fijado en este trabajo, se podría aun considerar el modelo propuesto para ser aplicado de manera generalizada al examen de textos teatrales de cualquier período, es decir, una propuesta general de las formas que adopta el cuerpo dramático y su funcionamiento. Se trataría eminentemente de una pragmática teatral que busca trabajar con una hipotética *totalidad* literaria —los textos ilustran la teoría, pero no son necesarios para hacerla existir—, una poética abierta que excede la inmanencia de la obra y la trasciende.

2.3.1. *El color de agosto* de Paloma Pedrero ¿un modelo para armar?

El estudio particular de *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, puso de manifiesto la necesidad de establecer un esquema de análisis que ayudara a extraer los parámetros del funcionamiento del cuerpo dramático⁹⁷. En efecto, esta obra reúne características que me parecen emblemáticas, por un lado, de la época estudiada y, por otro, del tratamiento del cuerpo en el texto. Mi objetivo ha sido colocar el objeto específico al servicio de un propósito más general y, sirviéndome de los principios desarrollados por Gérard Genette, ubicar el análisis crítico de una obra particular en favor de la teoría. *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, sería un pretexto, una reserva

⁹⁷ La pieza en un acto *El color de agosto* fue escrita en 1987 y publicada en 1989, con *La noche dividida*, en la Biblioteca de Teatro Antonio Machado, en Madrid, con un prólogo de Ernesto Caballero. Estrenada en el Centro Cultural Galileo de Madrid en 1988, fue accésit del Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia) un año antes y traducida al inglés y al francés en 1994 y 1995 respectivamente. Desde su estreno en 1988 ha sido puesta en escena también en varias ocasiones por compañías latinoamericanas y francesas (López Mozo, 1997). Las citas provienen de la siguiente edición: Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 111-145.

de ejemplos o de ilustraciones, como explica Genette, procedimiento cuya eficacia metodológica ha quedado ampliamente demostrada en *Figures III* y en el *Nouveau discours du récit*⁹⁸. Recordemos que, para Genette, cada obra está compuesta por elementos universales (poética) que se manifiestan en ella como una síntesis particular y específica: analizarla es ir de lo particular a lo general. Consideremos además, como señala en su artículo *Critique et poétique*, que el análisis de la poética de una obra está en relación con la cuestión de la historia. Genette apunta hacia una historia de las formas, que posee la ventaja de plantearse un objeto propiamente literario —por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, la rima, la metáfora, etc.— y de poder trabajar no solamente en la sucesión de objetos individuales, sino sobre la cuestión misma de la transformación de esas formas⁹⁹.

El método de estudio que aplicaremos a esta obra —y a las obras que seguirán— debe permitir dar cuenta del cuerpo en el texto de teatro como objeto artístico, fruto de una práctica de escritura, y de la representación como *texto*, resultado de una compleja práctica escénica. En este sentido, la semiótica tiene la ventaja de presentarnos el texto como un conjunto de signos lingüísticos y la representación como otro conjunto de signos lingüísticos y no lingüísticos. Este procedimiento tiene sin embargo la desventaja de colocar todos los elementos en el mismo plano, sin tener en cuenta la jerarquía de los signos ni del universo en el que son producidos, es decir, los propios del emisor y del receptor. El examen de la totalidad de la obra y de sus elementos constitutivos debe considerarse como un procedimiento anterior al del cuerpo textual. La jerarquización se llevará a cabo a partir de las relaciones entre los signos lingüísticos y

⁹⁸ Genette (1972) y (1983).

⁹⁹ En el mismo artículo, Genette (1972: 13-20) analiza la utilización de la historia en la lectura de textos, en particular de la historia literaria. Rechaza, primeramente, las monografías cuya sucesión no juzga suficiente para constituir una historia literaria. De la misma manera, rechaza el proyecto de historia literaria como una "historia social" o "ideológica" que tiende a reducir los textos literarios a simples reflejos de la historia. Este aspecto dejaría de lado lo específicamente literario (las formas) y se desviaría del objeto mismo de la historia literaria (los textos).

no lingüísticos que incumban al cuerpo y la red de significaciones tejidas con el resto de los signos¹⁰⁰.

Fábula y modelo actancial

Como punto de partida comenzaremos por analizar las grandes estructuras que permiten la legibilidad del discurso. En efecto, las condiciones de enunciación del discurso, fácilmente distinguibles en la representación, deben ser construidas o reconstruidas por el lector. Primeramente estudiaremos la fábula y el esquema, es decir, la disposición del conflicto según una lectura diacrónica del texto.

En cuanto a la fábula¹⁰¹, *El color de agosto* pone en escena el enfrentamiento de dos mujeres pintoras, cuya relación se mantiene, durante toda la pieza, en la ambigüedad. La paronomasia *color-calor* plantea, desde el título, un ambiente artístico así como un espacio caldeado y agobiante. En efecto, las dos mujeres fueron amigas y compañeras de oficio, una de fuerte personalidad y extraordinario talento —Laura— y la otra —María— dependiente creativa y afectivamente de la primera. Tras ocho años de ausencia del país, Laura vuelve a España, pero no como artista: frustrada por el desamor de Juan, abandona su oficio de pintora y escultora y se gana

¹⁰⁰ *El color de agosto* ha sido objeto de varios estudios y comentarios. Jennifer Zachmann (1999) analiza los temas de la obra a partir de la teoría feminista y el empleo, en este contexto, del cuerpo femenino y su representación metonímica, mientras que Dominique Breton (2001) lo hace desde una compleja perspectiva en donde el cuerpo funciona como encrucijada a la vez temática, dramática y psicoanalítica. La interpretación de la obra descansa en la relación que se establece entre el arte y el psicoanálisis. El mito de Narciso desempeña un papel fundamental en la imagen del cuerpo y la búsqueda de identidad. La noción de juego teatral —que se desdobra en juego corporal— da cuenta de una serie de mecanismos entrelazados de significaciones simbólicas y psicoanalíticas. El cuerpo está estudiado, pues, como receptáculo y síntoma de las actividades psíquicas. Por mi parte, propongo un análisis que, sin dejar de lado esta perspectiva, hace hincapié en la relación del cuerpo con los componentes dramáticos de espacio, tiempo y personaje.

¹⁰¹ En el sentido brechtiano del término, llamaremos fábula a la sucesión diacrónica de los acontecimientos presentados en el texto, independientemente del orden de la presentación textual de dichos acontecimientos.

la vida como modelo. Durante ese tiempo, María se convierte en una artista exitosa y se casa con Juan. Enterada de su regreso, María, bajo una falsa identidad, requiere los servicios de Laura como modelo. La acción sitúa a ambas mujeres en un reencuentro provocado por María, en su estudio, para revelar la relación que la une a Juan. La pieza pone en escena este careo, un proceso en el que la relación de amor-odio gira en torno al arte, al talento y al amor del mismo hombre, así como también a los rencores de un pasado complejo que mezcla los sentimientos contradictorios del presente. Hacia el final de la obra, María revela su matrimonio con Juan, y Laura, a su vez, le muestra una reciente carta en la que Juan le da cita para verla. La obra se cierra con la salida triunfante de Laura, liberada, gracias a María, de la opresiva presencia de Juan en su vida.

En lo que respecta a la determinación del modelo actancial, es necesario proceder aquí al análisis de las diferentes secuencias, con el fin de determinar, posteriormente, la presencia del cuerpo en el texto según la función actancial de los personajes¹⁰². Dado que la fábula no da cuenta de las funciones actanciales, se impone primeramente establecer las secuencias que componen *El color de agosto*, es decir, dividir el texto en unidades significativas que permitirán luego determinar dichas funciones¹⁰³. Mi criterio, supeditado lógicamente a mi propia idea de sentido, se orienta hacia una división en donde el contenido del diálogo, los gestos y las articulaciones del discurso dan un nuevo impulso —un cambio— a la acción y/o a la función de los actantes. El texto se puede fragmentar, así, en diecisiete secuencias:

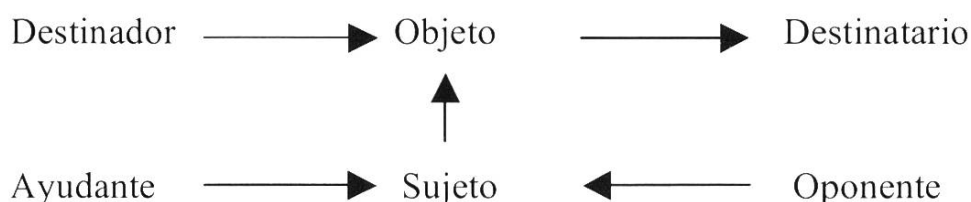
¹⁰² El establecimiento del modelo actancial tiene como objetivo mostrar que la acción dramática es un juego de fuerzas complejas y móviles, esencialmente conflictivo y dinámico. La determinación de funciones actanciales permite evitar una "*psicologización*" de los personajes que, en definitiva, no da cuenta del funcionamiento dramático.

¹⁰³ Entendemos por "secuencia" una serie orientada de funciones que ofrece al lector/espectador una cierta unidad. En rigor, estamos en presencia de *microsecuencias*, es decir, "fracciones del tiempo teatral en cuyo curso ocurre algo que puede ser delimitado conceptualmente" (Ubersfeld, 1996: I/174).

- Secuencia 1: María, en su estudio de pintura, se prepara para recibir una visita. Se desplaza rápidamente, enciende el televisor, pone un disco, pone el contestador. Apaga todo y se pone a pintar. Momento de desasosiego. Suena el timbre.
- Secuencia 2: Entra Laura. Conversación de circunstancia entre María y Laura. Laura observa el estudio. Toman una copa: María brinda por el encuentro, Laura por el triunfo profesional de María.
- Secuencia 3: Laura quiere saber el porqué de ese encuentro, María la interroga acerca de su pasado y asegura que quiere ayudarla para que no pase necesidad.
- Secuencia 4: Laura quiere posar, ya que ha venido a trabajar. Tensión: Laura exige sumas increíbles, María acepta, pero Laura rechaza enseguida toda proposición y amenaza con irse. María, derrotada, le suplica que se quede.
- Secuencia 5: En un gesto de reconciliación, se abrazan. Conversan acerca del triunfo comercial de María y muy brevemente de Juan, a quien Laura no ha podido olvidar. El resto de la secuencia gira en torno a las pinturas realizadas por María y la opinión que le merecen a Laura.
- Secuencia 6: Enfrentamiento verbal. María dice envidiar el talento de Laura, su secreta vitalidad. Laura critica el modo de vida de María, su triunfo vacío.
- Secuencia 7: María habla acerca del papel castrador de Laura: gracias a Juan, que provocó la huida de Laura, María pudo crecer artísticamente. Laura se resiste a hablar de Juan.
- Secuencia 8: Laura se echa a llorar. Reconciliación y diálogo tranquilo: María no es feliz con su marido; Laura habla de sus sentimientos hacia Juan y rechaza toda información que sobre él pueda darle María.
- Secuencia 9: María peina y maquilla a Laura. Ambas tejen una historia de novias, bailan primero con hombres imaginarios y luego juntas.
- Secuencia 10: María cuenta la representación de su matrimonio y habla de su relación actual: la rutina de su vida amorosa, que no la satisface.
- Secuencia 11: Cambio de tema: recuerdan su vida pasada en un internado de niñas y la admiración que María profesaba ya a Laura y a su arte. Vuelta al presente y al enfrentamiento entre el arte de éxito comercial de María y la producción inexistente de Laura. Laura desafía a María: dice que cuando bebe mucho, puede pintar.

- Secuencia 12: María le pasa la botella. Laura pide la tarta de chocolate que le había preparado María: María se la lanza a la cara. Laura comienza a pintarle las piernas a María. Se pintan el cuerpo una a la otra con las manos, diciéndose las verdades que nunca se dijeron. Se insultan y se pegan, hasta acabar abrazadas.
- Secuencia 13: Vuelven a hablar de Juan. María produjo la ruptura entre Laura y Juan. Según María, a Juan no le importaba Laura en lo más mínimo.
- Secuencia 14: Laura le escupe a la cara. María se derrumba. Laura se disculpa. María le vuelve a ofrecer su ayuda, pero Laura la rechaza nuevamente. Furiosa, María va a ducharse.
- Secuencia 15: Luego, mientras Laura se ducha, María vuelve a su actitud de querer ayudar a Laura y proyecta su traslado, pasarle dinero, cambiar su imagen, etc. Laura rechaza todo y dice descubrir que no está tan mal como pensaba. Quiere irse.
- Secuencia 16: María la atrapa, la amenaza, la amordaza y le hace escuchar el contestador: Juan es el marido de María.
- Secuencia 17: Paralizada al principio por la noticia, Laura agradece luego el gesto a María. Le tiende una reciente carta de Juan, en la que le daba cita para verla. María le incita a que lo vea, pero Laura declina el ofrecimiento y se va, dándole un último consejo para la composición del cuadro que María tenía proyectado.

Para aplicar a estas secuencias el modelo actancial de Greimas, recordemos previamente que, según este modelo, un actante no se identifica forzosamente con el personaje, ya que puede ser también una abstracción o un personaje colectivo y que un personaje puede asumir simultáneamente o sucesivamente funciones actanciales diferentes, incluso, como es el caso de Juan en la obra que nos ocupa, estar escénicamente ausente. El esquema completo de Greimas corresponde a las seis funciones en el relato:



La frase implícita en el modelo actancial es la siguiente: una fuerza (o un Destinador) quiere algo. Llevado por su acción, el Sujeto S busca un objeto O en provecho de un Destinario (concreto o abstracto). En esta búsqueda, el sujeto tiene ayudantes A y oponentes OP. Cualquier relato puede reducirse a este esquema de base que visualiza las principales fuerzas del drama y su papel en la acción¹⁰⁴. Es mucho más sencillo establecer este esquema —o esquemas transitorios— cuando la estructura del relato es muy evidente, como una historia simple con una estructura canónica.

Anne Ubersfeld adapta este modelo actancial al género dramático, sobre todo en lo que se refiere a las funciones del Oponente y del Ayudante. La investigadora propone, en la medida en que el conflicto se plantea en torno al Objeto, hacer coincidir en él las intenciones del Oponente y del Ayudante, como ilustra el siguiente esquema¹⁰⁵:



De las seis funciones clásicas de Greimas, la fábula de *El color de agosto* permite concentrarse en un funcionamiento tripartito. En efecto, de las seis funciones podemos aislar tres que dan cuenta de las relaciones y las acciones de los personajes. Ubersfeld hace hincapié en la estrecha relación que el Oponente o el Ayudante mantienen con el Objeto, con el Sujeto o con ambos¹⁰⁶. Las diversas relaciones que pueden establecerse entre estas funciones es un modelo actancial que la investigadora denomina *triángulo activo*. La flecha del deseo que orienta la acción del sujeto y fija la función del oponente puede manifestarse de formas diferentes, dependiendo de su relación con el sujeto o con el objeto.

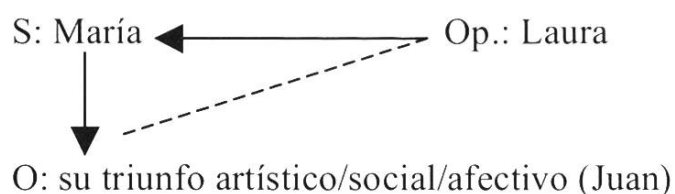
¹⁰⁴ Consúltense el artículo sobre el estatuto actancial en Greimas y Courtés (1982: 24).

¹⁰⁵ El establecimiento de este esquema dista de ser sencillo, dada la cantidad de cuestionamientos que plantea, como por ejemplo, cuando el Ayudante o el Oponente lo son alternativamente del Sujeto o del Objeto.

¹⁰⁶ Ubersfeld (1996: I/62-65).

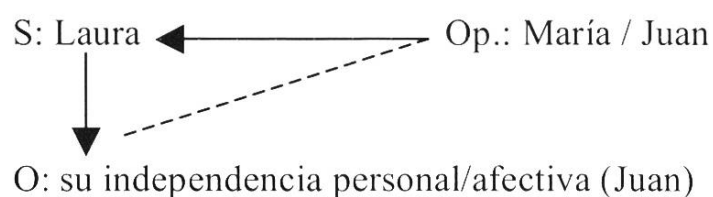
La fábula de *El color de agosto* se articula sobre un esquema triangular. En efecto, no serviría de mucho al análisis de las funciones actanciales de esta obra la designación de un Destinador y un Destinatario de la acción. Por el contrario, y de acuerdo con el contenido de las secuencias de la fábula, las figuras del Sujeto (S) y del Oponente (Op) aparecen claramente, así como también la del Objeto (O). Teniendo en cuenta la acción y el deseo que mueve a cada personaje, así como la relación que establece con el otro y con el objeto de su propio deseo, el modelo actancial de las tres primeras secuencias podría quedar configurado de la siguiente manera:

Modelo A:



En esas tres primeras secuencias, el Sujeto de la acción es María: se encuentra en su espacio, con sus obras, y es ella la que emprende claramente el diálogo con Laura. El móvil de su acción es la afirmación de su triunfo artístico, social y personal ante Laura, su *alter ego*. Por su parte, Laura, con su actitud reticente y cohibida, se erige en Oponente de María e, indirectamente, de su triunfo. En esta dinámica de oposición entre Laura y María, Laura toma la iniciativa de la acción a partir de la secuencia 4 hasta la 6: conatos de abandono del espacio, reproches que necesitan una justificación por parte de María..., los papeles se han invertido. El deseo de Laura se encuentra también en un plano más íntimo que a su vez se opone a la *exterioridad* del deseo de María. La nueva dinámica de relación entre los personajes se traduce en el siguiente esquema (secuencias 4 a 6):

Modelo B:



En el modelo actancial B, María y Juan asumen la función de Oponentes del Sujeto e, indirectamente, del Objeto, ya que las acciones de ambos tienden a crear una dependencia, como por ejemplo el ofrecimiento de trabajo y comodidades por parte de María, o la carta de Juan a Laura¹⁰⁷. La secuencia 7 retoma el modelo A y, a partir de la secuencia 8 hasta la 11 la oposición entre las dos protagonistas se neutraliza en una suerte de ausencia de conflicto, pasajes caracterizados por una relativa *narratividad* —relato del casamiento de María, su vida matrimonial, los recuerdos del internado de niñas. En la secuencia 12 se encuentra el clímax, la oposición total de los dos actantes, con fuerzas iguales. Se trata sin duda de la secuencia más significativa de la obra, en donde están perfectamente yuxtapuestos los modelos A y B. En efecto, la simultaneidad está dada, por un lado, en el enunciado de cada personaje: si bien el emisor es el Sujeto de la acción, el *sujeto* del enunciado es el Oponente. Por otro lado, el ritmo sostenido del intercambio verbal, acompañado de la velocidad de los gestos, no permite distinguir la dinámica Sujeto-Oponente. La simultaneidad se expresa verbalmente en los insultos de las últimas intervenciones de esta secuencia, en la que cada Sujeto retoma los términos de su Oponente, hasta convertirse en un único enunciado verbal y no-verbal, cuando los cuerpos mezclan sus colores:

MARÍA.—¡Puta!

LAURA.—¡Fingidora!

MARÍA.—¡Puta! ¡Zorra de mierda!

LAURA.—Puta. Guarra. Mentirosa.

MARÍA.—Fingidora. ¡Fingidora!

(*Se pegan, para acabar abrazándose desesperadamente. Sus colores se mezclan.*) (138)¹⁰⁸

Las secuencias 13 a 15 descomprimen la secuencia 12, en una alternancia de los modelos A y B. La secuencia 16 vuelve a retomar el modelo A y la obra se cierra con el modelo B.

¹⁰⁷ Este modelo no está contemplado por Ubersfeld pero sí por De Toro (1987: 171).

¹⁰⁸ El número mencionado entre paréntesis corresponde al número de página de la edición indicada.

En primer lugar, observamos que tanto María como Laura, son alternativamente Sujeto y Oponentes del Sujeto. Sin embargo, creo que la alternancia de los dos modelos actanciales debe ser comprendida en el marco de la complejidad de la situación de una y otra protagonista. En efecto, la alternancia no indica protagonismo y sumisión por turnos, sino al mismo tiempo y en ambos personajes a la vez. La escena de los cuerpos pintados representa, en el plano del sentido, la realidad de las dos funciones, Sujeto y Oponente a la vez.

Por otro lado, los dos modelos propuestos constituyen un triángulo afectivo o conflictivo, en el que el enfrentamiento del Sujeto con el Oponente se encuentra en el choque de deseos de ambos con respecto al Objeto, lo que ocurre a menudo en *El color de agosto*. Laura y María, en el plano afectivo, son alternativamente Sujeto y Oponente de un deseo común, evocado en el personaje de Juan, que funcionaría, en este caso, como Objeto¹⁰⁹. El desplazamiento de las funciones dramáticas del Sujeto en Oponente y viceversa genera en la acción secuencias de cambios rápidos, diálogos y gestos breves y concisos, ritmos producidos mediante el cuerpo, la expresión verbal y no-verbal.

Observemos, por último, que si bien la fábula de *El color de agosto* no aborda explícitamente el tema del cuerpo, se sirve de él como elemento expresivo visible, generador de tensiones y presente en el clímax, en donde se hace eco *vivo* de la simultaneidad del conflicto. En el plano individual, la independencia del cuerpo encarna la independencia afectiva, pero también, en el plano social, el cuerpo *a la moda* lo es de un cierto conformismo y de valores de la sociedad de consumo.

¹⁰⁹ No he retenido este modelo ya que me parece que el planteamiento de la obra va más allá de un simple *ménage à trois*. Esta dinámica entre los dos Sujetos alternados está presente como telón de fondo, pero no es decisiva para la acción; a mi entender, la problemática de la realización personal y de la independencia afectiva dan a la obra un alcance más significativo, acorde con las propuestas temáticas de la autora y con las inquietudes de la época.

El espacio

Detengámonos ahora en el aspecto espacial de la primera acotación. *El color de agosto* presenta un espacio detallado. En este caso, sobrepasa las indicaciones de distribución funcional del espacio y de los objetos, y aborda la manera en que la *espacialidad* es captada por el personaje:

Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes, esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob.

En el centro una fuente-ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose así en una sofisticada ducha.

También hay una nevera y un televisor. En el centro una Venus de escayola con una jaula en el vientre. Dentro de la jaula un pájaro vivo.

Entra MARÍA por la puerta del jardín. Es una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados. Viste únicamente una camiseta de tirantes a modo de minifalda que nos deja ver sus largas y bronceadas piernas. Su pelo está cortado a la última en mechones desparejos y coloreados. MARÍA es una pieza perfecta a juego con su estudio. Trae flores en la mano que coloca en un jarrón. Enciende la televisión. Pone música. Se acerca al contestador telefónico y pulsa la tecla. Entre todos los sonidos oímos la voz de un hombre que sale del aparato.

MARÍA ordena el estudio sin parecer percibir el ruido que la envuelve. (119-120)

La acción se desarrolla un espacio único. El estudio descrito desde las primeras líneas se va llenando de objetos que delimitan otros sectores: el centro del espacio escénico, con su fuente sofisticada y una Venus de escayola, al que hacen eco los bocetos expuestos y los cuadros de las paredes. Es importante señalar que el espacio amplio y luminoso, acristalado y lujoso, está *a tono* con el cuerpo de María. Las acciones que ejecuta, sola, en ese espacio son también un reflejo de una vida de logros y éxitos —las flores, la música, la voz del hombre— y de sus consecuencias —el aturdimiento y las carreras vanas. En este sentido, toda la puesta en escena del espacio

dramático está en relación con el contexto socio-económico de María, con su triunfo comercial, con la cultura de moda y sus hábitos aburguesados, rasgos que caracterizaron el consumo de la cultura en los años ochenta.

Los diálogos amplían, más tarde, esta primera descripción espacial. Además del espacio visible, es significativo el espacio contiguo invisible que representa la puerta que conduce al jardín. El contraste entre estos dos ámbitos teje unas redes de significaciones con la oposición de los personajes: María, el estudio, Laura, el jardín. Una, estructurada y expuesta, la otra, secreta y salvaje. El jardín, además, es asociado directamente con Laura y con los gatos que gustaba recoger de la calle (121). Otro elemento importante del espacio es la puerta de acceso al estudio: a lo largo de la obra esa puerta materializa la posibilidad de concluir la acción. Así, Laura amenaza varias veces con partir y María se interpone entre ella y la puerta, como lo ilustran estos ejemplos:

[LAURA] *mira a su alrededor buscando a alguien asustada y casi involuntariamente se dirige hacia la puerta de salida. Aparece MARÍA. [...] MARÍA se lanza hacia ella, cierra la puerta y la abraza.* (120)

LAURA.—[...] No voy a posar para ti. (*Se dirige a la puerta.*) (123)

LAURA.—Gracias, María, pero ya no me gusta. (*Abre la puerta.*) (123)

(LAURA *va a salir. Repentinamente se vuelve. Se miran un momento y se abrazan con cariño.*) (124)

(MARÍA *se levanta como un rayo y se pone delante de la puerta.*) [...]

MARÍA.—No te vas.

LAURA.—¿Quieres hacer el favor de dejarme salir?

MARÍA.—No.

LAURA.—No seas ridícula...

MARÍA.—No me vas a humillar nunca más... (*Echa la llave.*)
Ya no puedes salir. (141-142)

El espacio propio de María se encuentra en su estudio, mientras que el de Laura se sitúa forzosamente fuera de escena. El jardín parecería ser el espacio de un pasado común, un rasgo que María guardó de Laura —la mención a los gatos, paradigmas de independencia—, pero que no aparece de manera patente sino sugerido por el diálogo y en menudas ocasiones. El pasaje entre el pasado y el presente podría estar representado por la entrada de María por la puerta del jardín:

Entra MARÍA por la puerta del jardín. (119)

MARÍA.—Aparte de éstos, tengo dos gatos en el jardín.

LAURA.—¿Gatos? ¿En el jardín?

MARÍA.—Sí, tengo un jardín ahí atrás. (121)

El espacio se presenta también como un vacío físico interior, manifestado en el léxico de la obra y en el *atrezzo*. En la secuencia 12 se nombra y se proyecta el espacio del útero y del vientre:

LAURA.—¿Esto es un útero?

MARÍA.—Sí.

LAURA.—Hay fuego adentro. Y un fósil, algo vivo... Quizá un caracol que busca la salida...

MARÍA.—Sí.

LAURA.—Pero la salida está tapada por un enorme monolito.
(125)

MARÍA.—(*Señala la Venus.*) Será esa Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer. (126)

LAURA.—El infierno. El infierno en el vientre vacío [...]

MARÍA.—(*Pintando grandes franjas negras en el cuerpo de LAURA.*) ¡La cárcel! Las rejas donde se esconde la frustración. El fracaso. (137-138)

Obsérvese, asimismo, que la salida final de Laura es una acción —abandono de un espacio opresivo— que está corroborada por la liberación simbólica de las imágenes de los pájaros:

LAURA.—[...] La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca. El pájaro mirando hacia arriba con el pico abierto. [...]
(LAURA *sale*. MARÍA *se acerca lentamente al pájaro. Abre la jaula. El pájaro vuela.*) (145)

Como vemos, el espacio amplio y cómodo que propone la escena inicial va evolucionando hacia otros espacios más secretos e íntimos. Para el espectador, la connotación social del espacio se transforma en connotación individual, volviéndose paulatinamente un espacio vacío, moralmente pobre, reflejo de la vacuidad interior del personaje que lo habita. La transformación, que también generará un cambio de contenido, se produce conforme avanza la confrontación de los personajes: lo que al principio eran obras de arte son, al final, artículos de consumo y el estudio de la artista, un lugar estéril para la creación.

El espacio de *El color de agosto* está habitado, además, por una serie de objetos que cumplen diferentes funciones dentro de la escena. Un primer grupo lo constituyen aquellos cuyo fin es esencialmente utilitario, como las copas, la botella, las cartas, el maquillaje, el sofá o los sillones, no especificados en las acotaciones pero supuestos por la acción, y los apuntados en el texto como la nevera, el televisor, que sirven también para situar el cuadro espacio-temporal concreto; en segundo lugar están los objetos que sirven para caracterizar el estudio de una artista plástica, tales como los paneles, cuadros, caballetes, esculturas. En este grupo se hallan los objetos que pueden intervenir activamente en la red estética que propone la autora, tales como la fuente, la Venus, los lienzos y el espejo. Así, la fuente-ducha en el centro de la escena puede ser puesta en relación con la actividad creativa de ambas mujeres:

MARÍA.—Mójate en la fuente... Ven... (120)

LAURA.—Qué fuentecita más ridícula... [...] (*Mojándose.*)
¡Qué calor...! (*Bebe.*) (128)

LAURA.—(*La salpica.*) Pero tenemos agua. ¡Agua, agua!
¡Agua, vamos alegría...!

(*Ambas se echan agua. MARÍA la abraza con cierta angustia.*) (135)

MARÍA.—Te fuiste y te llevaste las ideas y el agua. Me dejaste vacía. (138)

La fuente sugiere así la inspiración artística (la "fuentecita ridícula" de María), un agua que vivifica y purifica los cuerpos, la fuente de ideas. A pesar de la presencia del agua de la fuente y del amplio espacio del atelier, el contenido de los diálogos y la acción de los personajes denotan lo contrario: el agobio, el calor —mencionado repetidas veces— remiten al límite entre el ser y el parecer, el deseo y la realidad:

LAURA.—Este ambiente me ahoga.

[...]

LAURA.—Esto es un miserable montaje. (123)

De la misma manera, la Venus de escayola con una jaula y un pájaro vivo, ubicados en medio de la escena, puede leerse como una metáfora del deseo de maternidad de María, otra *creación* frustrada. La figura cobra todo su sentido en los diálogos, cuando Laura propone la imagen de una mano artificial abriendo la jaula:

LAURA.—Yo que tú pondría una mano de plástico, o una mano de hierro. Eso es, un garfio de pirata. (126)

Hacia el inicio de la obra, los lienzos pintados con la imagen de Laura funcionan como anunciadores sutiles de una relación conflictiva y, en parte, como planteo del personaje-objeto. Así, las pinturas adquieren un significado más profundo en el interior de la escena. Por otro lado, la reacción primera de Laura se hace en relación con esas imágenes de sí misma:

MARÍA.—[...] Laura con manzana. Laura con Osa Mayor, Laura triste. Laura sentada. Laura con cubo de basura. Laura vieja. Laura mira a María... (119)

LAURA *mira el estudio y al ver sus retratos se queda petrificada. Después de un largo momento reacciona [...].* (120)

Por último, el espejo permite el paso de la reflexión sobre la propia imagen al mundo que une realmente a las dos mujeres, que es el mundo de la creación:

MARÍA.—Es difícil empezar después de tantos años.
[...]

LAURA.—Anda, mírame bien.

MARÍA.—Te miro.

LAURA.—Yo también te miro. ¿Tienes un espejo?

MARÍA.—Ese.

LAURA.—Vamos. (*Se sitúan frente al espejo.*)

MARÍA.—Siempre tuviste más tetas que yo [...] Ni tampoco [tuve] tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas, ni tus manos, ni tu voz...

LAURA.—Tuviste las tuyas. Las mías era imposible.

MARÍA.—No tuve nada.

LAURA.—¿Nada?

MARÍA.—Tu talento nunca. (127)

LAURA.—Mira, mira, se te está corriendo la pintura de la cara con las lágrimas. ¡Qué imagen más hermosa! Ven, mírate en el espejo. (MARÍA *llora delante del espejo.*) Ahora tu rostro es el paraíso terrenal. (139)

Fuente, lienzos, espejo... Todos estos objetos se hallan dentro de la red de significaciones tejidas por la dramaturga, que hace circular el sentido desde el *cuerpo* inanimado de los objetos al *cuerpo* de las protagonistas. Cada uno de ellos sirve para producir y renovar la relación entre los dos personajes. Además, en los tres casos citados, los personajes no reciben el objeto de manera pasiva, sino que actúan con él, produciendo un sentido: el agua de la fuente-ducha restablece la relación física entre los personajes, los lienzos aluden, a través de los retratos, a un pasado común conflictivo y el espejo, más que un reflejo de imágenes, revela una visión diferente del cuerpo y de sí mismas.

Señalemos un último aspecto de la relación entre el espacio y el cuerpo, quizá la más patente: los desplazamientos y movimientos del cuerpo en la escena según las acotaciones y los diálogos. En *El color de agosto*, los personajes ocupan la totalidad del espacio escénico. Así, al inicio de la obra, María aparece desde el fondo de la escena, realiza varios gestos encadenados que figuran el estado de desasosiego en el que se encuentra, materializado primeramente por la cacofonía que crea en el ambiente —coloca flores en un jarrón, enciende la televisión, pone música y el contestador telefónico— y que se extiende, luego, en la relación con los objetos —se acerca al cuerpo de la Venus, saca los lienzos del cuerpo de Laura, se pasea nerviosa, etc. Toda esta exhuberancia de movimientos se detiene de golpe: el silencio y la desaparición, aunque breve, de su propio cuerpo preparan la llegada del personaje principal, Laura. La entrada de esta última contrasta con la seguridad de movimientos de María: la relación que establece Laura con el espacio que la rodea es tímida y luego francamente desconfiada. Su desplazamiento se concentra en la huida, primero, y más tarde en el abandono intencional del espacio, acciones que acarrearán una tensión dramática suplementaria.

Los gestos entre las dos protagonistas están marcados, principalmente, por la relación de un cuerpo con el otro: abrazos, llantos en brazos una de la otra, pero también objetos que se arrojan mutuamente, como por ejemplo los papeles —una dirección anotada, la carta de Juan— y más contundentes como la tarta de chocolate que María lanza a la cara de Laura. Se trata de gestos que acompañan a la palabra, pero que, en este último ejemplo, funcionan como preludio del enfrentamiento cuerpo a cuerpo con los colores, en donde lo físico y lo verbal se complementan a la perfección para crear un cuadro expresivo único.

Si nos detenemos en el desplazamiento que realizan los cuerpos, podemos diferenciar dos ejes, el horizontal y el vertical. En cuanto al horizontal, son desplazamientos que generan la expresividad en escena. Así, el enfrentamiento de las dos mujeres se produce en el mismo plano, válido también para la escena de las novias. El eje vertical, cuyo movimiento principal es la caída o el alejamiento indica un cambio en la narración o una ruptura¹¹⁰. Dos momentos nos

¹¹⁰ Rokem (1993: 104-105).

parecen fundamentales: los conatos de abandono de la escena por parte de Laura y el abandono final, por un lado, y por el otro las acotaciones "MARÍA *se derrumba*" (139) y "*Cae de rodillas*" (141), que revelan, físicamente, el sometimiento afectivo y moral del personaje.

El tiempo

Así como la fábula y el espacio pueden proyectarse en un cuerpo dramático, la coordenada de tiempo reviste una importancia capital, ya que, junto con el espacio, constituye el marco ineludible de la historia en la que se insertan los cuerpos —el Madrid de finales de los ochenta. En *El color de agosto*, el tiempo está figurado por diferentes medios que trataremos de enumerar. El título de la pieza, de entrada, propone un tiempo preciso: el mes de agosto. Desde el inicio de la obra, el aspecto temporal aparece en los elementos espaciales como los lienzos de Laura —que remiten a un pasado más glorioso— o, más tarde, en el espejo —que funciona como una *máquina del tiempo* que transporta a las dos protagonistas al tiempo de la niñez. Atendiendo a la relación tiempo de la ficción-tiempo de la representación, podemos observar que ambos coinciden: el tiempo del principio y del final de la pieza es idéntico al del público. Sin embargo, el lector-espectador debe reconstruir un tiempo fuera de escena, indicado justamente por objetos como, en este caso, los lienzos con la figura de Laura, pero principalmente por el contenido de los diálogos y de las acotaciones. No estamos, pues, ante un tiempo que se desarrolla de manera lineal, sino ante un presente continuo cuya acción está supeditada al pasado, determinada por éste, del que parece no poder librarse:

LAURA.—Toda la vida menos ocho años.

MARÍA.—Sí, es mucho ocho años, ¿no?

LAURA.—Sí.

MARÍA.—Pero no has cambiado.

LAURA.—No mientas. He cambiado. Tú también. Mucho.
Estás más alta. (MARÍA *ríe*.) Más estirada.

MARÍA.—Sí, es mucho ocho años, ¿no? (122)

LAURA.—Es sorprendente. En ocho años ha cambiado totalmente tu visión del mundo.

MARÍA.—¿Nos hemos distanciado? (125)

MARÍA.—Es difícil empezar después de tantos años. (127)

LAURA.—[...] María, hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. [...] Sigo soñando con ese hijo de la gran puta todas las noches [...]. (130)

LAURA.—[...] Te pintaré el cuerpo como cuando éramos pequeñas. (137)

Observemos, sin embargo, que la resolución del conflicto de *El color de agosto* está marcada por verbos en futuro. En efecto, las últimas réplicas de Laura indican el advenimiento de un nuevo orden en la acción: su discurso es dependiente de un pasado traumático y un presente que trata de esquivar —el presente que le ofrece María. El futuro marca el final de la obra y sugiere la proyección del personaje en un fuera de tiempo escénico:

LAURA.—¿Me dejarás verlo esta vez?

MARÍA.—Claro. Tienes que ir esta misma noche.

LAURA.—Pero querrá acostarse conmigo...

MARÍA.—Hazlo.

LAURA.—Y yo no contaré: uno dos, tres cuatro cinco... No contaré, María.

[...]

LAURA.—Nunca, cariño. Nunca tomaré nada que sea parte tuya [...] (144)

Entre ambos tiempos —el pasado omnipresente, el futuro que se dibuja hacia el final— hay dos secuencias que aíslan a los personajes del presente opresivo: la del tiempo carnavalesco de la escena de las novias, fuera de todo orden social y de la historia, incluso de la fábula, y la de los cuerpos pintados. Ambas secuencias constituyen los únicos momentos *presentes* de la acción. Los cuerpos, en los dos casos, tienen un indudable protagonismo, ya que suplantán, a través de la danza y de los colores, el lenguaje hablado.

Por último, señalemos los indicadores del paso del tiempo, generalmente asociados al aspecto físico de los personajes, tanto en acotaciones como en diálogos, mediante figuras antitéticas:

[MARÍA] *es una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados [...]* LAURA *está envejecida y menos bella.* (119-120)

LAURA.—[...] Sí, estás como muerta. Joven, muy joven y bonita, pero... la fama y el dinero te han hecho demasiado perfecta.

MARÍA.—Tú estás vieja. (127)

MARÍA.—[...] Sigues teniendo ojos de duende.

LAURA.—Pero ahora están rodeados de arrugas... [...] ¿Y por qué tú no te mereces arrugas?

MARÍA.—[...] No me has visto bien. Cuando me río, o lloro, o digo la verdad, se ve el truco. Las arrugas son como los fantasmas, están deseando salir de sus escondites. (132)

Los signos temporales de *El color de agosto* se declinan, pues, de diferentes maneras, ya sea con referencia a la fábula —la construcción del argumento a partir de hechos pasados determinantes—, ya sea en el empleo de las formas verbales —el futuro indica la posibilidad de reconstrucción del presente mediante la liberación del pasado— o simplemente en las caracterizaciones físicas de los personajes, descripciones que, lejos de ser gratuitas, dan a entender la relación del personaje con el entorno y el presente.

El cuerpo, por su parte, está implicado en todas las facetas temporales: el paso del tiempo —aquí sinónimo de *vida*— se proyecta más en el cuerpo de Laura y menos en el de María, que se ha conservado más joven. El reflejo en el espejo remite también al pasado —la niñez— pero sobre todo sugiere el cuerpo como un lugar invadido por el pasado. Así, Laura confiesa "sigo soñando con ese hijo de puta todas las noches..." (130). La liberación del pasado se lleva a cabo en el cuerpo de Laura, es decir, la superación de su dependencia física y afectiva, señalada en el discurso con el empleo de verbos en futuro.

Los personajes

Abordemos ahora un aspecto central para el estudio del cuerpo dramático: el análisis del personaje. Como dijimos más arriba, la

investigación del cuerpo dramático descansa, en parte, en el análisis del personaje y en la interacción que éste establece con el gesto, la palabra y el entorno espacio-temporal en el que se desarrolla. Ahora bien, en *El color de agosto*, propongo examinar los personajes relacionados entre sí, ya que el estudio de un personaje aislado conduce a resultados provisionales. Partamos, primeramente, de los rasgos comunes que poseen ambas protagonistas. La fábula plantea el enfrentamiento de dos personajes femeninos que ejercieron el mismo oficio, compartieron el mismo pasado —desde la niñez— y el mismo hombre —Juan, el personaje ausente. Este universo referencial en común pertenece al pasado: el presente propone, al contrario, unos personajes que se construyen en oposición uno del otro.

En efecto, la oposición se organiza en tres dominios temáticos: el económico, el social y el personal. En cuanto al aspecto económico, la oposición es flagrante y tanto las acotaciones como los diálogos van en este sentido. La lista de términos opuestos se impone desde los primeros momentos de la obra: el personaje de María está encuadrado por la "nave de lujo" (119), el "whisky de lujo" (124), las obras valoradas en varios millones, las diferentes propiedades, mientras que el de Laura por "un vestuario pobre" (120), un trabajo miserable, vive en una pensión... En un primer momento, la relación de fuerzas parece estar del lado de María, "en su terreno y con todas las armas puestas" (124).

Íntimamente asociado al ámbito económico, el social se organiza en términos de éxito y frustración. Otra vez, del lado de María, el reconocimiento social en el sentido lato:

MARÍA.—[...] Me reconoció enseguida, claro, y me dijo asombrada: "Pero usted es María Dehesa [...]" (121)

LAURA.—[...] Te he visto en las galerías y en las revistas. Conozco tus premios y tu estudio [...]. (122)

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... (124)

En oposición, la producción de Laura es inexistente, y coincide con su frustración:

LAURA.—[...] Hace cuatro años que no pinto [...].

LAURA.—Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo... (130)

MARÍA.—Me gustan más los tuyos. Esos cuadros invisibles que inundan las galerías. (136)

Otro aspecto que puede asociarse al social, es la apariencia física. Como señalamos más arriba, la oposición juventud-vejez consolida las otras oposiciones. Así, María "tiene treinta y cinco años muy bien llevados" (119), mientras que Laura "está envejecida y menos bella, [...] su piel está maltratada. Quizá sólo sus ojos son más hermosos" (120), detalle, este último, que no se debe pasar por alto y que hallará todo su significado hacia el final de la obra. Por otro lado, estos pormenores físicos parecen dirigirse más a los actores y al director de escena que al público, para quien resultaría difícil darse cuenta visualmente de estos cambios¹¹¹.

Por último, la oposición más significativa revela una dinámica contraria a los dos aspectos anteriores. Los términos de la oposición son más difíciles de definir, pero los diálogos y los gestos establecen la verdadera jerarquía de fuerzas entre los dos personajes: Laura, aparentemente desfavorecida —desde el punto de vista material— es el personaje que determina la acción. En efecto, su presencia es imprescindible y las tensiones se resuelven, a menudo, a su favor por un conato de evasión. Como ya quedó ilustrado en los modelos

¹¹¹ Como la generación que la precedió —Alonso de Santos, Fermín Cabal— la autora otorga una especial atención al espectáculo visual de su texto. Las precisas indicaciones escénicas —iluminación, colores, ambiente, actitudes, gestos— pueden vincularse con la experiencia personal de Paloma Pedrero como actriz.

actanciales, la preponderancia secuencial de uno u otro personaje es alternada, pero por estar contruidos por valores opuestos, adquieren un significado trascendente y establecen una jerarquía de orden moral: María es el paradigma del éxito, del comercio, de la simulación, la conveniencia, mientras que Laura representaría la búsqueda personal, lo marginal, el talento, la pasión. Por ello, la relación de estos personajes con el de Juan, personaje ausente, cataliza e ilustra las características y funciones de cada uno. Así, el "Juan" de María es un ser banal que representa una estabilidad afectiva y social. El de Laura, un apasionado, un amante excepcional, la inestabilidad misma, sin palabra ni compromiso. Los cuerpos de los personajes en relación con el cuerpo invisible de Juan funcionan de manera diferente y son, en mi opinión, el verdadero lugar del conflicto.

Por ello, así como "el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados"¹¹², el tipo de relación establecida entre el discurso relativo al cuerpo, al espacio y al tiempo de la fábula en los que se mueven los personajes se encuentran también recíprocamente condicionados unos por otros. Es importante, pues, una vez examinadas las unidades dramáticas, establecer la presencia del cuerpo en el texto teatral y cotejar los resultados con los diferentes elementos dramáticos, con el fin de fijar la función del cuerpo en la articulación total de la obra.

El cuerpo en los diálogos y acotaciones

El diálogo y las acotaciones son los referentes obligados para transcribir el cuerpo en escena, ya que nos brindan las diferentes modalidades de su presencia. En *El color de agosto* hay, por un lado, cuerpos visibles —el de María y el de Laura— puestos de relieve por los discursos tanto de una como de la otra con respecto a sus propios cuerpos y al cuerpo de la otra. Las acotaciones escénicas, además, indican gestos corporales precisos y dinámicos que afianzan la visibilidad de los personajes en el espacio dramático, aunque por un breve espacio de tiempo, al inicio de la obra, Laura sea un cuerpo latente, es decir, que su presencia se hace efectiva un poco más tarde.

¹¹² Lotman (1982: 297).

Se alude a ella a través de las pinturas de su cuerpo, que anuncian su aparición inminente, pero también las características del personaje y el tipo de relación que establece con el personaje que lo describe:

MARÍA.—[...] Laura con manzana. Laura con Osa Mayor, Laura triste. Laura sentada. Laura con cubo de basura. Laura vieja. Laura mira a María... (119)

Por medio de esas pinturas se proyectan los deseos y los miedos de María, construyendo una imagen determinada de Laura, tanto física como psíquica, destinada al espectador/lector.

Por otra parte, Juan es un cuerpo invisible. En efecto, su *no-presencia* corporal es más que real, ya que por un lado determina el discurso de ambos personajes con referencia a sus propios cuerpos y, por el otro, trasciende la corporeidad convirtiéndose en una metáfora del deseo:

LAURA.—Sigo soñando con ese hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con la fuerza de hombre no enamorado... (130)

[...]

LAURA.—[...] Mi cuerpo era un puro beso en su cuerpo. Todo mi cuerpo un punto débil en sus manos. Sólo su roce suave me bastaba para sentirlo todo. (131)

[...]

LAURA.—[...] Quiero meterme entera por su boca y acariciarle por dentro. El último viaje hacia la muerte. Pero no, no le voy a arrancar el corazón... (131)

[...]

LAURA.—Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruafff! ¡El pene roto! ¡Juan muerto! (131)

Las palabras que nombran el cuerpo corroboran su presencia en escena. En efecto, vista la función que cumple en el triángulo actancial, el personaje de Juan tiene más importancia que un personaje *visible*. De ahí que debamos atender no sólo a la presencia efectiva de los personajes en escena, sino a la de los cuerpos a través

del lenguaje. Observemos, por ejemplo, la precisión en las acotaciones de las diferentes partes del cuerpo: *boca, vientre, piernas, pelo, mano, voz, respiración profunda, ojos, corazón, cara, labios, cabeza, rodillas*. Los diálogos, por su parte, contienen los siguientes términos relativos al cuerpo, a su imagen o su apariencia¹¹³: *guapa, delgada, sudando, manos, tiemblas, modelo, foto, alta, estirada, vestida, desnuda, útero, mano muerta, cabeza, pene, bizca, mano de mujer, dedos, tetas, cara, pelo, piernas, voz, vieja, viva, manca, uñas, ojos, lunar en el pecho, vagina, labios, palma de la mano, sexo, sangre, lágrima, semen, beso, cuerpo, corazón, tripas, arrugas, violar, penetrar, cólicos nefríticos, vientre, pechos, pezones, ombligo, espalda, culo, orgasmos, frígida, entrañas, rostro, ropa, vestidos, brazos, trozos de cuerpo roto...* El recuento de términos relativos al cuerpo permite darse cuenta del discurso del que es objeto. En nuestro caso, lejos de sugerir un universo metafórico, los vocablos que acabamos de indicar pertenecen a un discurso realista, concreto y hasta diría crudo.

Otro aspecto del cuerpo del personaje es la caracterización física determinada por la autora mediante atributos proporcionados por el texto. En *El color de agosto*, la descripción corporal de los personajes es bastante precisa, lo que indica la importancia del cuadro visual que la dramaturga quiere representar. Figuran, en efecto, elementos esenciales para la constitución del personaje de María: una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados, guapa, vestida de una camisa-minifalda, largas y bronceadas piernas, es alta, peinada a la última moda. El cuerpo de Laura es descrito con la misma intención: vestuario pobre y piel maltratada, ojos hermosos... El contraste semántico es evidente y la relación de las informaciones libradas por el texto suponen dos personajes radicalmente distintos, a pesar de los numerosos puntos en común que enumera la fábula —el mismo lenguaje, las mismas referencias, un pasado en común, el mismo hombre amado.

La imagen del cuerpo de María y el espacio escénico forman un todo, mientras que Laura no se halla cómoda en él. La tensión entre los personajes, pienso, está potenciada por este aspecto de identificación del espacio con el personaje y la imposibilidad de

¹¹³ Van en subrayado las palabras que aparecen más de una vez.

compartirlo con el antagonista. La presencia plástica del cuerpo crea relaciones con el espacio que lo rodea: el cuerpo de Laura, prefigurado en los lienzos, se va apropiando del espacio desde el principio de la obra, primero tímidamente, hasta dominar la escena con su presencia física y moral. La oposición entre cuerpo *artístico* y cuerpo *real*, descuidado, envejecido —los diálogos abundarán en referencias— hace eco a la oposición, e incluso diría la lucha, del cuerpo de Laura y el espacio total en el que se desarrolla la obra.

Además, en *El color de agosto*, obsérvese que existe un grado de relativa determinación física de los cuerpos, lo que reduce, a la hora de la puesta en escena, la posibilidad de encarnación. El cuerpo de María es, como vimos, más complejo que el de Laura. Esta diferenciación, me parece, no es gratuita. El cuerpo de María, al igual que el espacio que la rodea, constituye un icono fácilmente identificable por el público y el lector. La imagen del cuerpo del personaje responde así a una representación cultural y social precisa, directa, sin ambages. La intención de la autora es inequívoca: "María es una pieza perfecta a juego con su estudio" (119), lo que permite entrever una cierta cosificación del personaje que el diálogo corrobora más tarde, sobre todo con referencias al dinero, a las propiedades y al aspecto material que rodea y sostiene el mundo de María.

El cuerpo de Laura, sin ser indeterminado, posee un grado de complejidad menor. La caracterización es más sutil —¿más poética?— y reposa en elementos menos visibles pero más sugestivos como la belleza de los ojos. De su vestuario pobre y de las circunstancias difíciles por las que atraviesa se deduce, pues, que es menos guapa que María —cuya belleza es reflejo de su triunfo— pero que posee lo que María no tiene y que el dinero no puede comprar:

MARÍA.—Siempre tuviste más tetas que yo. La primera vez que te vi en la ducha pensé: yo nunca tendré esas tetas.

[...]

MARÍA.—Y nunca las tuve. Tan redonditas y con los pezones tan claros. Ni tampoco tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas, ni tus manos, ni tu voz...

[...]

MARÍA.—Tu talento nunca.

[...]

MARÍA.—[El talento es] Una luz... Es como un antojo. Se viene al mundo con él pegado a la piel. (127)

El talento reside en el propio cuerpo. Diría casi que lo corporal contiene, por un lado, lo innato —el talento— y, por el otro, una jerarquización moral. El cuerpo avejentado de Laura, un cuerpo que se autodestruye en su pasión y fuera de tono con el espacio que la rodea, posee el atributo moral de la autenticidad, mientras que María, fachada vacía a la moda, completa el cuadro con la impresión de artificialidad de su vida y de su arte. En este sentido, el cuerpo invisible de Juan funciona como un receptáculo ambivalente que obedece al deseo y a la realidad de los dos personajes, a la vez ideal, para Laura, y banal, para María, como lo ilustran estas réplicas:

LAURA.—Sigo soñando [...] con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado. (130)

LAURA.—[...] Mi cuerpo era un puro beso en su cuerpo. Todo mi cuerpo era un punto débil en sus manos. (131)

MARÍA.—[Mi marido] no es lo que parecía. Pero nadie somos lo que parecemos mientras nos estamos seduciendo. Ahora, a veces, es un poco bruto.

[...]

MARÍA.—La convivencia mata al deseo, lo fulmina. (134)

MARÍA.—Mi marido tiene accesos de mal humor y cólicos nefríticos. Cuando orina piedrecitas me las enseña y las guarda en la cómoda como si fueran pepitas de oro. Exige comer a las tres en punto y no se puede perder un solo partido de fútbol. [...] Padece insomnio y me hace cantarle nanas para dormir. (135)

La caracterización del cuerpo de los personajes se manifiesta también a través de los diálogos y de las acotaciones. En el caso de

María, las réplicas de Laura confirman y extienden la acotación ("estás más alta, más estirada", 122; "estás joven, muy joven y bonita", 127), mientras que las de María acentúan el aspecto más dejado de Laura ("tú estás vieja", 127; "tienes que comprarte ropa, vas vestida como un adefesio y la imagen es la imagen", 140).

En *El color de agosto*, el empleo de estas técnicas denota la intención de la autora con respecto a la imagen física de su obra. Tanto las caracterizaciones directas, por medio de las acotaciones, como las indirectas, a través de los diálogos, ponen en evidencia, en María, que no se trata de un personaje individualizado, sino un estereotipo social, una mimesis de los clichés y del esnobismo que son propios del ambiente en el que se desenvuelve el personaje, para asegurar el desciframiento inmediato por parte del público. La descripción física de Laura es menos directa: se trata de un cuerpo que va construyéndose poco a poco, incluso por intermedio del cuerpo de Juan, verdadero protagonista de su discurso.

Conviene interrogarse aquí acerca del sentido, desde el punto de vista del cuerpo de los personajes, de dos escenas que salen del curso temporal de la obra: la de las novias (132-133) y la de los cuerpos pintados (137-139). Como dijimos más arriba, la escena de las novias puede interpretarse como un episodio carnavalesco, fuera del tiempo, destinado a evadir los personajes de un entorno opresivo y al mismo tiempo subvertir los valores imperantes. Es importante señalar que esta escena precede al relato del casamiento de María, retomado en términos similares: fue una "representación" y "María Dehesa la primera actriz". La institución del matrimonio es primeramente subvertida, *carnavalizada*, bajo el alegre signo del escándalo, y luego interpretada como un logro más en la carrera de María y un triste juego social. En efecto, en la representación del casamiento por la Iglesia de las dos mujeres, vestidas de blanco, hallamos tres elementos carnavalescos: el maquillaje, el disfraz —las sábanas blancas— y la danza. El hilo del discurso se interrumpe y ambos personajes mantienen un diálogo divertido y desenfadado, una suerte de escena imposible de la que son, a su vez, actrices y autoras. El recurso del teatro en el teatro cumple aquí una función distanciadora: se trata, me parece, de dejar libre curso a otras posibilidades de relación, pero sobre todo, de subvertir la realidad —la realidad social y moral— que, de diferentes maneras, oprime a los

personajes. La danza, primero con hombres imaginarios y luego entre ellas, libera los cuerpos hasta entonces retenidos por las reglas sociales. Sin embargo, la verdadera frontera prohibida está presente en el sugestivo "carmín rojo de sus bocas" y en el beso abortado:

MARÍA.—Y las dos levantan sus velos, se miran y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (132)

MARÍA.—Las novias se quitan los trajes de novias... (*Quita las sábanas.*) Y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (*Se acerca lentamente hacia la boca de LAURA.*) (133)

Nótese igualmente que la escena reposa en la verbalización del cuerpo. El distanciamiento del gesto y la palabra se hace notorio, ya que los personajes reproducen los gestos de un relato en la tercera persona, pero en el que el gesto corresponde a la primera. De los dos planos —el gesto y la palabra— la palabra precede al gesto y revela un desfase de éste con respecto a aquélla, traduciendo una suerte de malestar o de deseo frustrado. En definitiva, los cuerpos carnavalescos presentes en los diálogos no se reflejan espontáneamente en los gestos, sino que permanecen discretos y a la sombra de las palabras.

La segunda escena distanciada del curso temporal es la de los cuerpos pintados, único pasaje donde el cuerpo se asocia a la expresión metafórica. Las referencias corporales en *El color de agosto* no dan lugar a una sustitución de conceptos, salvo en este pasaje clave en el que el cuerpo sustituye al lienzo, las manos a los pinceles y el color al sentimiento. Los temas pintados en los cuerpos —la esterilidad, la frustración, la insatisfacción, el fracaso— son metaforizados física y lingüísticamente. La serie color-cuerpo-metáfora queda configurada de esta manera:

rojo	vientre estéril	infierno
negro	cuerpo	fracaso y cárcel
amarillo, ocre y negro	pechos	sol y nubarrones
	ombligo	basura
rosa y verde	espalda	gritos
	culo	pájaro (¿sexo masculino?)
malvas y morados	(sexo)	frías

Estamos, pues, ante correspondencias metafóricas *en presencia*. El cuerpo, una vez más, se dice por el gesto y se nombra en palabras, adquiriendo un seguro protagonismo. En mi opinión, el cuerpo se convierte en el continente de la expresión hablada, en un receptáculo vivo y cambiante donde tienen lugar, en *El color de agosto*, la frustración, el egoísmo y la dependencia. La serie de color-cuerpo-significado, sin encerrarse en una interpretación única, ofrece una lectura de un alcance más amplio. Por ejemplo, el rojo del vientre podría hablar no sólo del vientre estéril, sino también de la frustración sexual o de la violencia de la que ese cuerpo es objeto. Las rejas negras pintadas en el cuerpo sugieren tanto el impedimento de la fuerza creadora como la dependencia del ser amado, que lo convierte en prisionero de sí mismo. Los ocres y negros de los pechos pueden hablar a la vez de la maternidad no realizada y el anuncio del ineluctable deterioro físico que el tiempo provocará en el cuerpo. Señalemos por último la presencia de colores alegres, como el rosa y el verde, que podrían traducir el goce del cuerpo, ya que se asocian con los amantes convierten el cuerpo en objeto del deseo. A su vez, esta imagen se contrapone con los malvas y morados, que indican la tristeza de un cuerpo sexualmente no satisfecho.

En definitiva, considerar el *cuerpo del personaje* es ir más allá de las técnicas gestuales interpretativas aplicadas por el comediante. Se trata, a mi entender, de un componente en constante tensión entre la palabra textual y la representación virtual. En este sentido, podríamos decir que la auténtica actualización del texto tiene lugar en el *cuerpo del personaje*, ya que el cuerpo es el común denominador del personaje, del comediante, del público y del lector.

2.3.2. Balance

Del análisis particular de *El color de agosto* retendré, como puntos de reflexión de partida, tres núcleos de lectura del cuerpo: su presencia en la fábula, en el espacio y en la palabra.

El cuerpo en la fábula alude a la presencia del cuerpo en el tema de la obra. En *El color de agosto*, la fábula no trata explícitamente el tema del cuerpo pero expresa su mensaje —la frustración y la búsqueda de la identidad— a través del discurso del cuerpo. No cabe duda que, en esta obra, el protagonismo del cuerpo articula la acción —con sus movimientos, sus caídas, sus luchas— y la importancia del papel que desempeña está dada por el equilibrio entre la construcción del cuerpo en el discurso y en el espacio.

La disposición coordinada de los cuerpos en escena, así como los episodios de danza, lleva a interrogarnos acerca de la estética del cuerpo en la fábula. En el ejemplo estudiado, la estética tiene una función integradora de los niveles espacial (disposición escénica, objetos, decorados), dinámico (desplazamientos, danzas, enfrentamientos) y discursivo o semántico (la implicación del cuerpo en el texto dramático). El cuerpo del personaje, más allá del cuerpo encarnado por la actriz, reposa estéticamente en la expresión de los lienzos pintados, en la cadencia de sus movimientos y en la combinación de colores y palabras que lo convierten en una metáfora viviente.

Por otro lado, la ambientación y la inserción histórica de la fábula juegan, sin duda, un papel decisivo con respecto al cuerpo como *lugar de reflexión*. La pieza de Paloma Pedrero constituye un ejemplo elocuente. En efecto, el cuadro temporal de *El color de agosto* es el propio universo temporal de la autora, hacia finales de los años ochenta. Un dato esencial para la inserción de la obra en el contexto social y cultural de la época está proporcionado por el prólogo, "Palabras para ti", dirigido al lector. Aunque posterior a la composición de la obra, el Prólogo permite captar el estado de espíritu que animaba —y sigue animando— a no pocos autores dramáticos de los primeros años de la democracia española:

Estamos en la España de 1989, acabamos de renacernos europeos, el partido del poder se dice socialista, se habla de cultura hasta en los burdeles, se gastan millones y millones en túnicas y luces, pero cuando la sala se apaga sólo unos pocos despiertan a la magia del escenario y, muchas veces, al rato se duermen de aburrimiento.

En los teatros comerciales los ancianos pudientes se aferran a que nada cambie en el mundo [...].

En los teatros públicos se evoca a los grandes y a los muertos entre oro y tecnología. Allí van por barato, por cultura, por prosperidad y por mala conciencia, otra gente inquieta, tampoco mucha, pero más variada y colorida [...].

Y en las cuevas del teatro alternativo van los cómicos jóvenes y sus amigos a buscar la pureza, que de pureza viven no de pesetas [...] (115-116).

Pedrero describe, desde su perspectiva de autora, un fenómeno bien conocido por la crítica literaria: el desplazamiento de lo *humanístico* hacia una cultura *light*, muchas veces venida de otros horizontes, sin planteamientos que incomoden al público sino, al contrario, que lo afiancen en la sociedad de consumo y bienestar que acaba de estrenar. Por ello, creo que los tres dominios de la relación entre los personajes de *El color de agosto* son propios, aunque no exclusivos, de la década de los ochenta: el bienestar, el triunfo y la individualidad, encarnados por María en su belleza, un personaje a la moda, cuyo logro profesional —es decir, económico— se deja ver en el espacio que posee pero, ante todo, en su apariencia física. Consignado en el texto, el físico da testimonio de la importancia de su representación en el conjunto de la obra: se trata de un estereotipo cuyos signos —ropa, cabello, físico, apariencia— responde a las características de un grupo social —la clase media alta que conoce un repunte de bienestar en esta década. Su contrapunto, Laura, asume las características opuestas en diferentes ámbitos: la precariedad financiera, un físico avejentado, mal cuidado, pero en el que vive la llama del talento¹¹⁴. Desde el punto de vista de la representación cultural del cuerpo, este contraste lo encontramos en el *cuerpo para*

¹¹⁴ Se puede fácilmente establecer un paralelismo entre los dos personajes y los dos teatros —el rico y el pobre, el comercial y el artístico— que apunta Pedrero en su prólogo.

sí, desocializado, encarnado por Laura, y el *cuerpo para significar*, cuyos signos de apariencia hacen referencia a un grupo social o a un medio profesional determinado, como María. Este personaje reúne las características que van ligadas, directa o indirectamente, al culto del físico, tales como la moda y la juventud, el confort y el bienestar económico —a través de logros materiales y profesionales. La otra cara de la moneda, el repliegue sobre sí mismo, la búsqueda *hacia dentro* que caracteriza el personaje de Laura, se encuentra en la expresión física de valores opuestos, que van de la higiene corporal —exceso de bebida, de tabaco, vida sexual desordenada— a la apariencia física inversa —mal vestida, avejentada. Sin embargo, como indicamos más arriba, aspectos tan significativos como los ojos y el talento artístico en este contexto tan visual, sirven sólo para justificar el descuido corporal¹¹⁵.

En este sentido, la mirada del otro sobre la apariencia física traduce el juicio social: "Tienes que comprarte ropa, vas vestida como un adefesio y la imagen es la imagen" (140). La apariencia corporal es la modalidad de inserción social: se trata de *producirse* en sociedad, por medio de una serie de artificios y, en este caso, el artista o el creador —contrariando su función social de voz disonante y no conformista— *debe* acatar esta forma de ser en sociedad, ya que es la sociedad quien dicta la norma.

Por otro lado, paralelamente a la euforia de la flamante sociedad de consumo, encontramos en el argumento planteamientos y preocupaciones de la España de los años ochenta. En este sentido, la historia de Laura puede leerse como una alegoría de la historia reciente del país: la liberación de un pasado traumático, el regreso del exilio, nuevas expectativas después de décadas de silencio y de ausencias, la tentación de la vuelta al pasado y finalmente la superación de ese pasado y la búsqueda constante de identidad, invitación hacia la apertura que Paloma Pedrero parece proponer en el final de su obra. Es innegable que, por el planteamiento del argumento y las características de los personajes, *El color de agosto*

¹¹⁵ Brohm evoca algunos discursos "corporeistas" (cf. Maisonneuve, 1976) y las normas que lo establecen: el cuerpo es negado en su aspecto social en favor de un ser interior casi místico. Por ello, se relegan las apariencias al dominio de lo inútil y no esencial (Pagès-Delon, 1989: 15).

recrea e interpreta las preocupaciones de una sociedad que la autora pone cuestión, afirmándose estéticamente, por las razones que hemos visto más arriba, gracias al manejo del cuerpo en el texto y en el espacio.

En resumidas cuentas, la representación del cuerpo del personaje en el texto dramático debe ser puesta en relación con su contexto histórico, para poder interpretar sus simbolismos sociales y sus códigos culturales. Se trata, pues, de descifrar el cuerpo tanto en las dimensiones que lo determinan físicamente como en las diversas situaciones que lo actualizan.

La relación más patente, en *El color de agosto*, es quizás la entablada entre el cuerpo y el espacio. El lazo entre uno y otro se crea inmediatamente en la primera acotación: "María es una pieza perfecta a juego con su estudio" (119). El personaje forma parte del espacio, hace juego con él, se integra como un objeto de un todo coherente, un cuerpo-espectáculo contemplado por el espectador como parte integrante del espacio escénico total. Así, el cuerpo-volumen de María ocupa un ámbito semejante a sí mismo. Dicho de otro modo, la escena es una prolongación de su cuerpo. Lo son, igualmente, los objetos cuya función es reforzar la presencia física de los personajes. Los cuadros y las esculturas —volúmenes inanimados, quietos, figurados— resultan el entorno ideal y necesario del enfrentamiento de los dos personajes.

La inserción del cuerpo en el espacio se realiza fundamentalmente mediante el movimiento. En *El color de agosto* no se trata de un gesto autónomo, independiente de la palabra, sino de un medio de expresión del contenido interior "reacción, emoción"¹¹⁶. En este sentido, los movimientos más significativos son, a mi entender, los desplazamientos en escena que se organizan a partir de dos ejes: el horizontal y el vertical. Ambos ejes se perciben simultáneamente, pero conviene aquí descomponerlos, para tratar de comprender el funcionamiento del cuerpo en el espacio¹¹⁷.

Por un lado, en el eje horizontal, destaquemos la escena de la danza (132-133). El movimiento corporal que acompaña las secuencias 9 y 10 produce un efecto estético —el baile simultáneo de

¹¹⁶ Pavis (1998: 223).

¹¹⁷ Rokem (1993: 105).

las dos protagonistas con un hombre imaginario— e insertado en la esfera *social*, ya que María narra su ceremonia de casamiento y la importancia social que revistió para ella. La aproximación de los cuerpos de las dos mujeres marca el fin de ese momento de gracia —o momento de simulación inherente a los actos sociales— y genera una tensión íntimamente ligada al cuerpo:

[...] *En una vuelta se quedan frente a frente. Dan las gracias a los padrinos y empiezan a bailar juntas.*

[...]

MARÍA.—Las novias se quitan los trajes de novias... (*Quita las sábanas.*) Y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (*Se acerca lentamente hacia la boca de LAURA.*)

LAURA.—(*Separándose.*) María ¿tú te casaste vestida de novia? (133)

La horizontalidad está asimismo presente en el encuentro de las dos mujeres, al inicio de la obra, mediante una serie de movimientos de aproximación y de rechazo:

MARÍA.—(*Agarrándole las manos.*) ¿Por qué tiembles?

LAURA.—(*Se suelta.*) No tiemblo.

MARÍA.—(*La abraza.*) Qué alegría... (121)

LAURA.—Has disimulado muy bien. Enhorabuena. Adiós.

MARÍA.—No seas cruel.

LAURA.—¿Qué quieres de mí?

MARÍA.—(*Después de un momento.*) Nada.

(*LAURA va a salir. Repentinamente se vuelve. Se miran un momento y se abrazan con cariño.*) (124)

El movimiento de un personaje hacia el otro pone en evidencia la necesidad de comprensión y de comunicación, la búsqueda de una cierta complicidad. La mayor parte de estos desplazamientos los emprende María hacia Laura, lo que confirma la posición dominante de esta última: se trata del personaje que controla el espacio y el espacio corporal del otro a través de su cuerpo.

Junto con el eje horizontal, el vertical confiere al movimiento de los personajes un alcance trascendente¹¹⁸. En *El color de agosto* asistimos a dos *caídas* de María que, sin ser totalmente trágicas, recubren una dimensión de salvación o de esperanza que se concretiza, al final de la obra, con el gesto que abre la jaula y libera el pájaro. La primera, poco después de la secuencia de los cuerpos pintados ("LAURA *le escupe la cara*. MARÍA *se derrumba*", 139), marca un cambio radical en la relación de los personajes. La segunda ("MARÍA *cae de rodillas*", p. 141) señala el principio de una transformación que, como dijimos, tendrá su gesto culminante en la apertura de la jaula.

Por último, el movimiento vertical confiere un nuevo dinamismo a la escena, rompiendo la estabilidad propia ligada a los movimientos horizontales o a la inmovilidad del personaje. En *El color de agosto* encontramos gestos como sentarse o levantarse que tienen la función de iniciar otra secuencia temática o marcar un punto de tensión, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

[MARÍA] *Se sienta frente al televisor. Inmediatamente se aparta y decide pintar.* (120)

MARÍA.—Pero siéntate... (LAURA *no se sienta.*) Dime algo. (120)

LAURA.—(*Se levanta.*) ¿Cómo quieres que pose para ti? ¿Vestida o desnuda? (122)

MARÍA.—¿Le olvidaste?

LAURA.—¿A quién? (*Se levanta y mira los cuadros.*) (125)

(MARÍA *se levanta como un rayo y se pone delante de la puerta.*) (141)

Las rupturas que suponen estos pasajes son evidentes y acompañan corporalmente los cambios de temas, las intervenciones físicas y las contradicciones del discurso.

¹¹⁸ *Ibidem*: 104-105.

El cuerpo, tal como aparece en el texto, modifica la naturaleza del espacio que lo acoge. Así, se puede observar cómo la situación de partida del espacio dramático —idea de armonía entre éste y el personaje— se modifica radicalmente con la entrada de Laura, y llega a una situación final de espacio viciado e irrespirable. Los ejes dinámicos confieren al espacio un valor suplementario, completando el significado y la intención de la obra. En efecto, existe, por un lado, la dificultad comunicativa que se apoya en los gestos verticales de ruptura señalados anteriormente; por el otro, el movimiento del cuerpo impone una jerarquía que se va afianzando en el encadenamiento de gestos decisivos, como la caída de María, los conatos de salida de Laura, los movimientos de separación o rechazo entre los personajes, etc. En definitiva, el cuerpo textual se impone a través de sus implicaciones espaciales que, lejos de ser una simple duplicación de la palabra, interviene en la construcción y en el significado de la obra.

El tercer aspecto es la presencia el cuerpo en la palabra, es decir, el campo semántico del cuerpo en diálogos y acotaciones. En *El color de agosto*, el vocabulario referente al cuerpo es bastante elocuente tanto en las acotaciones como en los diálogos. *Ventre, piernas, pelos, manos*, desde las primeras líneas, son términos que se repetirán con fuerza en los diálogos, como ha sido ilustrado en ejemplos precedentes. Las expresiones relativas al cuerpo tienden a encarnarlo, a hacerlo presente —o más presente todavía— en escena, ya sea por la evocación física del pasado —escena frente al espejo en la que hablan del pasado común evocando las diferencias corporales externas— o por la evocación visceral del cuerpo de Juan. En efecto, nótese que la relación amorosa es descrita en términos viscerales y sexuales, tales como *corazón, tripas, sangre, lágrima, semen, pene*, ya que el afecto termina irremediablemente en "lo de siempre [...] Lo de siempre se llama sexo" (130). La percepción del cuerpo de Juan por parte de María se concentra en una región diferente, no ya el cuerpo-deseo sino la fragilidad del cuerpo y su rutina, como los "accesos de mal humor y cólicos nefríticos" (134), el insomnio, la fidelidad. El vocabulario de María no incluye términos físicos relativos a su marido —salvo el de *guapo*— sino, en un sentido más amplio, los relativos al afecto y que parecen relegar a un segundo plano el aspecto físico.

La percepción y la verbalización del cuerpo del otro establecen lazos jerárquicos entre los personajes en escena. En *El color de agosto*, la relación de fuerzas se invierte rápidamente. En efecto, si bien la apariencia del cuerpo, potenciado por el espacio que lo rodea ("estás guapa, se nota que te ha tratado bien la vida", 124) parece en un primer momento favorecer a María, el cuerpo de Laura se impone como la prolongación de su talento ("MARÍA.—Nunca tendré esas tetas [...] ni tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas", 127). La misma correspondencia la hallamos en la relación que guarda Juan con cada una de ellas, ya que María es la estabilidad, la apariencia y la rutina —lo social— mientras que Laura representa la inestabilidad, el talento y el deseo, es decir, la esfera de lo individual y lo pasional.

En relación con el contexto artístico de la obra, el lenguaje metonímico hace hincapié en términos relativos a la *mano*. La escena de los cuerpos que se pintan con las manos —y no con pinceles, de la misma manera que se pintan el cuerpo y no sobre un lienzo— es el punto culminante de un lenguaje que, antes y después, repite dicho término con el valor de creación y fuerza de inspiración:

LAURA.—Esa mano está muerta. (125)

MARÍA.—(*Señala la Venus.*) Será esa Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer. (126)

MARÍA.—Estás manca y me necesitas. (128)

MARÍA.—Teníamos un tesoro agarrado con dos manos. Una era tuya y otra mía. Ya lo has visto, sin mí no eras nada. Yo... yo era tu mano. [...] Yo quería ser tu mano. (139)

Dejando de lado la escena de los cuerpos pintados, cuyo contenido metafórico he comentado más arriba, los personajes se distinguen por el empleo de términos relativos al cuerpo. Así, el campo semántico de María se reduce al empleo descriptivo del cuerpo ("Estás delgada"; "guapa"; "sudando"; "estás vieja"; "nunca tendré tu cara", etc.), mientras que el de Laura recurre a la metáfora, como por

ejemplo, en el pasaje ya citado relativo a su relación con Juan, pero que creo conveniente volver a citarlo en este contexto:

LAURA.—[...] Mi cuerpo era un puro beso en su cuerpo.
Todo mi cuerpo un punto débil en sus manos. Sólo
su roce suave me bastaba para sentirlo todo. (131)

[...]

LAURA.—[...] Quiero meterme entera por su boca y
acariciarle por dentro. El último viaje hacia la
muerte. Pero no, no le voy a arrancar el corazón...
(131)

[...]

LAURA.—Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el
hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruafff! ¡El pene
roto! ¡Juan muerto! (131)

Por lo tanto, desde el punto de vista del lenguaje sobre el cuerpo en el texto, podemos constatar que, retóricamente, los usos difieren según los personajes y, de manera general, interviene en la construcción del cuerpo sujeto y objeto. En efecto, el discurso metafórico de Laura sobre el cuerpo de Juan recae en el discurso sobre su propio cuerpo, que podemos definir así como la encarnación del deseo. Como se dio a entender en las réplicas de la página 127, Laura está vieja pero viva, en cambio María está "nostálgica como un muerto". En contraste, María funciona, como su lenguaje, de contrapeso práctico y aséptico de la misma historia de amor:

MARÍA.—[...] Yo hago que me gusta, pero mientras él me
penetra yo cuento: uno, dos, tres, cuatro, cinco,
seis... Antes llegaba hasta ciento quince, ahora a
veintiuno. (134)

En resumen, el cuerpo es un catalizador en el que se manifiestan la frustración, por un lado, y la búsqueda de la identidad, por el otro. La frustración artística de María se expresa en la relación rutinaria de su cuerpo con el de Juan, mientras que Laura construye en sí misma un *cuerpo de deseo* en relación con el mismo hombre. Estos parámetros —rutina contra deseo, riqueza contra pobreza, externo contra interno, inteligencia contra vísceras— corresponden, de manera bastante

convencional, a una oposición en donde el segundo término caracteriza la posesión de talento artístico. En segundo lugar, hacia el final de la obra, la búsqueda de identidad de Laura se afirma en la independencia física y afectiva de Juan. A través del cuerpo, su lenguaje y su relación con los elementos del drama, *El color de agosto* plantea y juzga las conflictivas preocupaciones de una década —el sexo y el deseo, el ser y el parecer y el verdadero lugar de la creación— vertidas en el marco de un enfrentamiento entre arte auténtico y comercial.

2.4. DE LA PRÁCTICA A LA TEORÍA: PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

El análisis de *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, ha permitido plantear el potencial de significaciones que puede contener la presencia del cuerpo en el texto. A partir de esta constatación, la propuesta de una sistematización, obligadamente de carácter provisorio, se revela pertinente. Teniendo en cuenta los tres elementos en torno a los cuales he organizado el estudio del cuerpo en el texto —el cuerpo en la fábula, en el espacio y en la palabra— trataré de formular las posibilidades teóricas de cada uno de ellos. No pretendo asentar una tipología definitiva, sino proponer un modelo estructurado, flexible y funcional para el estudio del cuerpo como un componente dramático con miras a la actualización y la interpretación de la obra.

El estudio del cuerpo en *El color de agosto* aporta datos que completan el análisis del personaje. Por ello, me he basado en algunas de las categorías relativas al personaje desarrolladas por García Barrientos¹¹⁹ y las he adaptado a las necesidades de nuestra investigación, obteniendo los resultados que consigno a continuación. A partir de los casos particulares encontrados en *El color de agosto*, he ampliado la nómina de la tipología considerando las posibilidades de gradación o de manifestación de los distintos

¹¹⁹ Consideramos algunos de los elementos que componen el *perfil técnico* del personaje, sobre todo los grados de (re)presentación y de caracterización, los cambios y las técnicas de caracterización (García Barrientos, 2001: 153-191).

fenómenos apuntados. Asimismo, las lecturas de textos dramáticos y algunos estudios realizados en el marco de la investigación teatral¹²⁰, fueron alimentando la configuración de cada categoría, clasificación que, para una mejor comprensión, ilustro en algunos casos con ejemplos de obras contemporáneas conocidas.

2.4.1. Cuerpo y fábula

El cuerpo en el texto y en el contexto de escritura

Por *cuerpo en el contexto de la escritura* me refiero a la relación que se establece entre las características del cuerpo o el tratamiento de la imagen del cuerpo propia de una época, una cultura y/o una sociedad —el contexto en el momento de la escritura— y la imagen del cuerpo propuesta en la fábula. Esta correspondencia, que puede parecer obvia, merece ser considerada con detenimiento. En efecto, no pienso que se trate de una mera equivalencia de causa a efecto. Dicha relación es el resultado de la voluntad creadora del autor, al mismo título que la composición del espacio y del tiempo dramáticos (ambientación espacio-temporal). El contexto histórico de los autores que analizaremos abarca los últimos treinta años, esto es, desde mediados de los setenta hasta los primeros del dos mil, período en el que los acontecimientos sociales y políticos que conoció España marcaron profundamente el quehacer de los dramaturgos¹²¹.

En grados de mayor o menor identificación, es decir, la correspondencia entre los atributos relativos al cuerpo en la obra —rasgos del discurso, gestos y actitudes presentes en el texto, etc.— y los del contexto histórico de la escritura, tendríamos tres clases de implicaciones:

a) *Identificación completa*: es la correspondencia de la imagen del cuerpo en la fábula con la del momento histórico de la escritura —aparición, actitudes, movimientos, lenguaje corporal y gestual propio de los últimos veinticinco años. Así, por ejemplo, en *Bajarse*

¹²⁰ Cordone (2003, 2004 y 2007).

¹²¹ Véase la segunda parte de este trabajo, dedicada enteramente a los aspectos políticos, culturales, formales y temáticos de la actividad teatral del período aludido.

al moro, de José Alonso de Santos, en donde la representación del cuerpo de los personajes corresponde a la de la década de los ochenta;

b) *Identificación parcial*: es la correspondencia de algunos elementos en la representación del cuerpo en la fábula con los del momento histórico de la escritura. La parcialidad de la identificación podría provocar un efecto de *extrañeza* en la ambientación de la obra o incluso ser un recurso de actualización de un argumento clásico, del que no estaría exenta la búsqueda de cierta comicidad. En *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala, los personajes están a medio camino entre la tragedia griega en la que se inspira y el contexto del espectador contemporáneo, que reconoce actitudes y discursos del cuerpo actuales. En general, en obras ambientadas en una época anterior al tiempo de la composición, la actualización interviene también a través del tratamiento del cuerpo del personaje, que adopta actitudes *contemporáneas* en un ambiente alejado del tiempo actual;

c) *Ausencia de identificación*: es la carencia de una correspondencia clara entre la imagen del cuerpo en la fábula y el contexto histórico de la escritura. Se trata de una corporeidad que, acompañando los parámetros de espacio y tiempo dramáticos, pretende distanciarse, por sus gestos, actitudes y discursos, del espectador actual. La ausencia de identificación podría revestir dos formas:

- el drama histórico enteramente ambientado en el pasado, a la manera de *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo;
- la omisión de referencias claras al cuerpo y/o a un contexto histórico en la fábula. Se trata muchas veces de obras breves que desarrollan un planteamiento metateatral sobre el espacio escénico, como *Ahí está* y *Espejismos*, de José Sanchis Sinisterra.

Como vemos, esta categoría está íntimamente ligada al concepto de tiempo dramático. Tratándose de una escala de gradaciones, cabe considerar la posibilidad de encontrar en una obra diferentes grados de identificación, según los personajes, sus funciones y las coordenadas espacio-temporales en las que se insertan.

El cuerpo en el tema

En la obra, el cuerpo puede resultar el soporte de temáticas tales como la libertad, la frustración o la violencia. Consideraremos la incidencia del cuerpo en el tema según tres variantes:

a) *Referencia temática directa*: la obra trata del cuerpo o está íntimamente relacionada con él, como en *Siempre busqué el amor*, de Lidia Falcón, cuyo argumento gira alrededor de la violencia de género;

b) *Referencia temática indirecta*: el cuerpo es el vehículo de expresión —retórica, semántica, gestual— de un tema. En *El color de agosto*, el cuerpo es la materia a través de la cual se expresa la frustración y la búsqueda de la identidad; en *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca trata de la libertad de elección a través del cuerpo de Adela y sus hermanas;

c) *Referencia temática ausente*: cuando no existe ninguna referencia argumental que pueda asociarse con el cuerpo, como podría ser el caso de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, en donde el catalizador de frustraciones y esperanzas es, justamente, la escalera de una casa de vecinos. Observemos que, en dicha obra, Buero coloca en el centro de la escena —centro físico y argumental— un lugar de paso al que asocia características propias de los seres vivientes, como las de ver y oír, envejecer y remozar. El cuerpo de los personajes, podríamos decir, se ha desplazado hacia un decorado que, igual que en *El tragaluz*, actúa como testigo mudo e inmóvil.

El valor estético del cuerpo en el argumento

Entendemos por valor estético del cuerpo el empleo explícito, en el texto, del material corporal —expresiones, movimientos, gestos, desplazamientos, actitudes— con el claro propósito de generar un efecto visual que esté en relación con el argumento de la obra. Obviamente, esta categoría encontrará la expresión definitiva en el escenario, ya que concierne al aspecto espectacular de la representación teatral. La puesta en escena puede potenciar, por supuesto, las propiedades estéticas e incluso crear efectos significativos en secuencias que el autor no previó. Me concentraré

únicamente en los elementos textuales que, con miras a producir un efecto estético, traducen la intención del autor¹²².

De más está decir que resulta imposible definir el *grado cero* de la intención estética. Con esta clasificación deseo propiciar una reflexión que permita relacionar el discurso estético del cuerpo con el argumento. De los distintos *grados* podrá inferirse la implicación estética del cuerpo en la obra y sopesar el lugar de lo físico en la trama:

a) *Alto* será el valor estético de uno o varios cuerpos cuyos movimientos o desplazamientos realcen el aspecto visual de la representación y sostengan el argumento. En *El color de agosto*, las novias que danzan y los cuerpos pintados son gestos que se aproximan a la *performance*. Esta disposición estética está perfectamente ligada a la trama y amplía su sentido;

b) *Mediano* será cuando el efecto estético explícito esté parcialmente relacionado con el argumento. La fábula, en estos casos, podría prescindir de estos cuadros sin que de ello resulte un deterioro de sentido. Recordemos las secuencias de danza o de canciones en las obras del teatro áureo español: aunque las letras de las canciones estén ligadas al tema, obedecen más a una necesidad de distracción y de cambio de ritmo del espectáculo que a un verdadero imperativo estético;

c) *Bajo* será la carencia de efectos estéticos explícitos en el texto. El cuerpo del personaje funciona así como un soporte de sus palabras y sin intención de apoyar movimientos o juegos escénicos espectaculares que ilustren la fábula en el cuerpo.

Por una cuestión de economía en el análisis, en los textos propuestos en la tercera parte me detendré en aquellos aspectos estéticos significativos que aporten un nuevo dato o amplíen el alcance de la trama.

Los cambios del cuerpo y su función en el argumento

En *El color de agosto*, Pedrero sugiere una modificación perceptible de apariencia en el cuerpo de Laura entre las pinturas que la

¹²² Subrayo que no se trata aquí de definir el lugar del cuerpo en el interior de una *estética* dramática, sino de estimar el grado de manifestación estética y la manera en que ésta se inserta en el argumento.

representan y la imagen que ofrece el físico del personaje, una manera de unir el pasado y el presente en el argumento. Esta observación me ha llevado a reflexionar acerca de la función de los cambios físicos de los personajes en el interior del argumento. Tengamos en cuenta que el teatro áureo recurre al cambio de género en la comedia de enredo —generalmente la mujer se disfraza de hombre— o a transformaciones de naturaleza, propia de los dramas moralizantes —como en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Desde esta perspectiva, podríamos considerar dos grados posibles de cambios físicos y sus respectivas funciones en el interior del argumento:

a) *Cambio total*: se trata de una mudanza radical en la apariencia física de un personaje, tal como el cambio de género o de naturaleza. Mientras que el primero es empleado, por lo general, como recurso cómico debido a los malentendidos que produce, el segundo reviste un carácter más profundo. El teatro de Francisco Nieva abunda en este tipo de transformaciones e insiste en el pasaje de lo humano a lo animal¹²³. El tercer cambio radical que conviene tener en cuenta para analizar las obras de los últimos veinticinco años, quizá el más importante, es la mudanza física de la vida a la muerte. En escena, la muerte afecta no sólo al personaje que la sufre, sino a la acción de los demás. Sin embargo, la función que el cuerpo muerto puede revestir en escena dependerá de la dinámica del argumento. La muerte inscribe, desde luego, un cambio radical en la fábula, una ruptura que será, en mi opinión, más contundente si la muerte del personaje tiene lugar en escena.

b) *Cambio parcial*: es la mudanza de la apariencia física de una parte del cuerpo, sugerida por objetos concretos —la presencia de un bastón— o por un miembro vendado o encubierto. En el

¹²³ Los ejemplos son numerosos. Mencionemos algunos títulos como *Te quiero, zorra*, *Caperucita* y *el Otro* en donde la animalidad supone las irresistibles pulsiones del cuerpo. Apuntemos de paso que, si lo confrontamos con el ejemplo de Tirso, las funciones de los cambios de apariencia corporal son radicalmente opuestas. Mientras Nieva explota este recurso para significar la fuerza del instinto dentro de una sociedad represiva, el espectro del Comendador reviste la función de mensajero de la justicia divina. En él, los atributos físicos han desaparecido, ya que se trata de la característica más relevante del más allá.

segundo acto de *Caperucita y el Otro*, de Francisco Nieva, la protagonista no tiene la pierna derecha y se desplaza en silla de ruedas. Dichos cambios físicos responden generalmente a una función metonímica. La herida en un brazo recalca *físicamente* un impedimento para actuar, al igual que, en una pierna, alude a la imposibilidad de cambio, de movimiento o de autonomía¹²⁴. Considero igualmente en esta categoría los cuerpos violentados, que llamaremos cuerpos *quebrados*, cuya particularidad es la singular articulación del lenguaje que revisten los personajes¹²⁵. En efecto, el daño físico no es a menudo *visible* a los ojos del espectador¹²⁶, sino aludido en el diálogo. Mencionemos, finalmente, los cambios parciales en la apariencia física para significar el paso del tiempo, como en *Historia de una escalera*¹²⁷.

Cabría considerar aquí algunas funciones del vestuario como indicadoras de un *cambio físico*. En este contexto, creo que el cambio de apariencia producida por la adopción de una cierta vestimenta durante la obra puede ser valorada como *cambio físico* en la medida en que interfiera profundamente en el personaje. El vestuario, explica Pavis, "no sólo es ornamento y embalaje exterior, sino también una relación con el cuerpo; puede servir tanto al cuerpo en su capacidad de adaptarse al gesto, al desplazamiento, a la actitud del actor, como para *comprimir* este cuerpo, sometiéndolo a la

¹²⁴ Por la pertinencia del recurso, no podemos dejar de mencionar el siguiente pasaje de *Tristana*: "La pierna de palo que le pusieron a los dos meses de arrancada la de carne y hueso, era de lo más perfecto en su clase; mas no podía la inválida acostumbrarse a andar con ella, ayudada sólo de un bastón. Prefería las muletas, aunque éstas le alzarán los hombros, destruyendo la gallardía de su cuello y de su busto" (Benito Pérez Galdós, *Tristana*, ed. de Sadi Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pág. 260).

¹²⁵ Véase, a este propósito, mi análisis de *Pared*, de Itziar Pascual (Cordone, 2006).

¹²⁶ En Lope de Vega, la marca de la violación aparece inscrita en la disposición de los cabellos: Laurencia *sale desmelenada* (*Fuente Ovejuna*); Elvira, *sale sueltos los cabellos* (*El mejor alcalde, el rey*).

¹²⁷ Obsérvese que, en este ejemplo, la mudanza física de los personajes — envejecimiento — no corre pareja a la transformación de la escalera, que tiende a rejuvenecer.

gravedad de los materiales y de las formas, encorsetándolo en formas tan rígidas como la retórica o el alejandrino"¹²⁸. Teniendo en cuenta estas premisas, atenderé, pues, a la eventual incidencia del cambio de vestuario en el cuerpo del personaje y la función específica que desempeña en la fábula.

2.4.2. Cuerpo y espacio

Presencia de los cuerpos

En su examen sobre el funcionamiento del personaje, García Barrientos hace hincapié en la relación espacio-personaje y propone las distinciones visible/invisible y presente/ausente¹²⁹. Retomaré parte de esta clasificación, pero atendiendo a la especificidad física. Se trata aquí de definir el valor significativo de la presencia o de la ausencia del cuerpo y su relación con el contenido del discurso, el movimiento u otros elementos escénicos. Distinguiremos, entonces, tres tipos de presencia corporal:

a) *Visibles*: son los cuerpos que aparecen en escena. Su grado de visibilidad puede variar con respecto al valor jerárquico que se establece entre los personajes, a su situación espacio-temporal y al discurso empleado. Cada cuerpo, como vimos en *El color de agosto*, puede revestir un valor dramático diferente. Así, el cuerpo de Laura está en armonía con su discurso y con el manejo de un espacio que evoluciona conforme pasa la acción, mientras que el de María permanece fijo en un espacio agobiante. El gesto, los desplazamientos y la palabra pueden servir de lentes que aumentan la corporeidad del personaje. Volviendo a nuestro ejemplo, tanto los diálogos de Laura acerca del cuerpo, como sus desplazamientos y la proximidad con la estatua de escayola, son elementos que le confieren una corporeidad más visible —apuntada en el texto y, en consecuencia, en la escena— distinguiéndola de su antagonista.

b) *Latentes*: son los cuerpos cuya presencia en escena es inminente. La eventual presencia física puede manifestarse en el discurso de otros personajes o a través de las disposiciones

¹²⁸ Pavis (1998: 507).

¹²⁹ García Barrientos (2001: 162).

espaciales o escenográficas. Laura es, al inicio de *El color de agosto*, un cuerpo latente. Su presencia se anuncia por medio de objetos — lienzos y pinturas— y María actúa refiriéndose gestualmente a una presencia que se hará, en poco tiempo, efectiva. Un ejemplo singular de esta corporalidad latente creo encontrarlo en *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo. Las palabras de Telémaco preparan la llegada de su padre —que ya está en escena— y tanto personajes como espectadores presencian el paso del cuerpo latente al cuerpo presente: "Ulises se ha erguido; ya no es un anciano vencido por los años, sino un hombre maduro y corpulento"¹³⁰. Desde el punto de vista corporal, el Ulises bueriano es un caso complejo que podría encontrar una línea interpretativa siguiendo el hilo de su visibilidad: el argumento se sostiene sobre sus veinte años de ausencia física. La espera improbable en torno a su persona lo convierte, a su vez, en un personaje ausente. Las visibilidades ausente y latente conviven, determinando diálogos y desplazamientos escénicos. La cita de más arriba describe físicamente el paso a la visibilidad y el cambio corporal que conlleva.

c) *Invisibles*: son los cuerpos que no se muestran en escena. Se trata de una presencia verbal, no física. Nos acercamos aquí al modo narrativo o verbal de la representación, ya que la corporeidad de un personaje *invisible* se construye mediante los diálogos. Este grado puede resultar revelador si se determina la función de la ausencia física, es decir, a qué se alude cuando se evoca el cuerpo ausente o invisible y cuál es la relación con los cuerpos presentes. En *El color de agosto*, Juan es primeramente un nombre pronunciado y una voz grabada que va tomando forma cuando se alude a su estatuto —amante— y más tarde, en el discurso de Laura, adquiere volumen y se proyecta como un cuerpo-receptáculo del deseo. Para María, Juan proyecta una imagen física frágil y banal. Otro ejemplo elocuente es Pepe el Romano. Su fuerza dramática reside, creo, en la visibilidad de su *corporeidad* que le infunden los discursos de las mujeres. El cuerpo del hombre equivale a la vida para Adela y sus hermanas. Nótese además que, en la resolución de la obra —con el alejamiento definitivo del hombre— los cuerpos ya no tienen sentido: Adela se suicida y las otras mujeres son condenadas al

¹³⁰ Buero Vallejo (2005: 189).

encierro. La corporeidad del hombre condiciona la de los personajes adyacentes: el cuerpo de Pepe el Romano es visible para las mujeres, que lo agigantan con sus discursos, pero materialmente invisible para el espectador.

Por otro lado, si retomamos el ejemplo que ofrece García Barrientos¹³¹ —a propósito del marido muerto de Bernarda Alba— obsérvese que se trata mucho más que de una alusión. El cuerpo ausente es, ante todo, un muerto que abre la obra ("Ya tengo el doble de las campanas metido entre las sienes"¹³²), dato importante si tomamos en cuenta que la pieza se cierra con la muerte de Adela. Además, a través de la Criada, el discurso se organiza alrededor del muerto pero con un tono vindicativo: el cuerpo vivo y pobre vale más que el muerto y rico, dando también a entender, en el acento de revancha, el abuso sexual del que la Criada era víctima ("Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas [...] ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!"¹³³). Otro cuerpo invisible, pero bien *visible* en los gestos de Adela, es el cuerpo *pecador* de la hija de la Librada y el de su hijo muerto, que funcionan como un anuncio del desenlace trágico. Por ello, los cuerpos ausentes, a través de los términos con que se los alude, deben ser puestos en relación con el significado desempeñado en el contexto de los cuerpos presentes, tales como el abuso de poder del patrón, en el caso de la Criada, o la reacción de Bernarda ("carbón ardiendo en el sitio de su pecado"¹³⁴) y de la sociedad, en el caso de la Librada. Sexo y muerte, en *La casa de Bernarda Alba*, son dos referencias ineludibles vehiculadas por los cuerpos invisibles.

Integración del cuerpo en el espacio escénico

El estudio de *El color de agosto* permitió observar la relación entre la representación del cuerpo y su integración en el espacio y los objetos. El personaje de María, aludiendo evidentemente a su *físico*, es "una pieza perfecta a juego con su estudio" (119). El cuerpo de

¹³¹ García Barrientos (2001: 162).

¹³² García Lorca (1993: 118).

¹³³ *Ibidem*: 123.

¹³⁴ *Ibidem*: 173.

Laura, por el contrario, y a pesar de las múltiples referencias a su cuerpo presentes en el espacio, no alcanza a identificarse con el espacio que la rodea. En su discurso, como hemos visto, el entorno le resulta hostil. Los dos personajes, en primera instancia, parecidos — dos mujeres, artistas, jóvenes y guapas— se distinguen por la calidad de la relación que establecen con el espacio. Consideraremos, pues, atendiendo a la adaptación de los cuerpos al espacio, dos posturas esenciales:

a) *Integración espacial continua*: cuando el cuerpo del personaje se amolda armoniosamente en el espacio que lo rodea y, a través del movimiento y/o del lenguaje, se identifica con él. Por ejemplo Dione, la esclava intrigante de *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo, se integra perfectamente en el espacio caracterizado por la ruina y la incuria: su actitud física refleja la falta de escrúpulos y la sed de poder que caracterizan el palacio de Ítaca.

b) *Integración espacial discontinua*: cuando el cuerpo del personaje, mediante el movimiento y/o el lenguaje, está en ruptura con el espacio que lo rodea. El pasaje del equilibrio al desequilibrio de la relación del cuerpo con el espacio puede producirse abrupta o progresivamente: pensemos en las diferencias de reacción y de actitud física del Segismundo calderoniano la primera vez que despierta en la corte y en la integración que se opera en el espacio hacia el final de la obra. Este cambio —del equilibrio a la ruptura o viceversa— revela el grado de transformación interna del personaje, con frecuencia reflejado en la actitud corporal.

Ni que decir tiene que estas dos maneras de relacionarse con el espacio pueden encontrarse, alternadamente, en un mismo personaje. El interés de esta identificación reside en definir por medio de qué elementos dramáticos —presentes en el texto— los cuerpos *aceptan* su lugar físico o *crean una tensión* con el ambiente que los rodea.

El cuerpo en movimiento

Los desplazamientos y los gestos de los personajes en escena aparecen generalmente especificados en los diálogos y en las acotaciones. Recordemos, sin embargo, que en el teatro áureo, las acotaciones son escasas y se limitan a marcar la entrada y la salida de los personajes. Esta práctica se encuentra también en los textos

recientes, como en algunas piezas breves de Sanchis Sinisterra¹³⁵, en donde el movimiento del cuerpo puede deducirse de la evolución del diálogo, el sentido y el ritmo de las réplicas. Por ello, convengamos en que el movimiento o, mejor, la manera de *ser volumen* en el escenario a través del texto, no está forzosamente ligado a una descripción del autor, sino que puede estar presente implícitamente en el sentido general del texto. Además, con miras a la flexibilidad del modelo de análisis, emplearé la denominación *movimiento* en un sentido amplio que incluye el desplazamiento y el gesto.

Independientemente de la modalidad que adopta el texto para traducir el movimiento del cuerpo —que dependerá, en mucho, de la concepción estética de la obra— distinguiremos dos variantes fundamentales del movimiento corporal:

a) *Cuerpo estático*: cuando el cuerpo del personaje no ejecuta un movimiento particular asignado explícita o implícitamente en el texto. Puede tratarse de una actitud cargada de sentido o, la mayoría de las veces, de un repliegue o pasividad lógica de los personajes que no intervienen directamente en la acción o lo hacen mediante un discurso que no requiere gestos o movimientos precisos. Consideraré, pues, el cuerpo estático no como una ausencia de movimiento, sino como una postura que puede resultar transitoria y que está en función de la trama, el espacio y el movimiento desplegado por los otros personajes.

b) *Cuerpo dinámico*: cuando el cuerpo del personaje ejecuta movimientos y gestos implícita o explícitamente inscritos en el texto. Este apartado recubre en parte la expresión estética del cuerpo en la fábula en lo que concierne a la danza o a los movimientos coordinados, pero tendremos en cuenta aquí el desplazamiento espacial. En este sentido, consideraremos dos ejes de desplazamiento: el horizontal, generador de relación y asociado al desarrollo de la acción, y el vertical, creador de tensión y ligado a la ruptura de la secuencia. En lo que respecta a los gestos, aplicaré las tres funciones definidas por Villeneuve —dramática, simbólica y

¹³⁵ Véase sobre todo en *Pervertimiento y otros Gestos para nada* (Sanchis Sinisterra, 1991).

plástica— deteniéndome en aquellos aspectos mímicos significativos¹³⁶.

Es evidente que el cuerpo dinámico y el estático, a la manera de una antítesis, aumenta su efecto cuando se presentan en una misma unidad espacio-temporal. No se trata, entonces, de estudiar meticulosamente todos los desplazamientos del personaje, sino de detectar aquellos movimientos cuyo significado pueda ser puesto en relación con el contenido de la secuencia, de la acción o de la obra. En *El color de agosto*, el ejemplo de María es significativo en cuanto a que los cambios de ritmo de sus movimientos en escena se muestran extremadamente dinámicos al inicio pero luego, con la presencia de Laura, se van reduciendo e incluso adquieren verticalidad a medida que su antagonista toma posesión del espacio y gana en libertad expresiva. De la misma manera, ligado íntimamente al personaje, el Extranjero de *La tejedora de sueños*, ejecuta movimientos restringidos y discretos en espacios marginales; cuando Ulises asume su identidad, sus desplazamientos y sus gestos traducen corporalmente el dominio del lugar, reposicionándose con respecto al espacio, a los personajes y a su propio cuerpo.

2.4.3. Cuerpo y palabra

La presencia del cuerpo en la palabra es quizá el aspecto más ponderable del análisis. En efecto, en *El color de agosto* se pudo constatar la existencia de términos en acotaciones y diálogos que, directa o indirectamente, se refieren al cuerpo. Ahora bien, aunque partamos de la idea de que una obra de teatro contiene una corporeidad implícita —ya que se trata de un texto destinado a ser representado— debemos reconocer que su expresión verbal puede revestir modalidades e intensidades diferentes, o incluso estar prácticamente ausente. Es necesario, por lo tanto, definir cuantitativa y cualitativamente el campo semántico de lo físico, así como las particularidades de la materia *verbal*, con el propósito de desentrañar su función particular dentro del texto. Consideraremos la presencia

¹³⁶ Rokem (1993) y Villeneuve (1993). Véase igualmente el capítulo "Gesto y cuerpo dramático" de la primera parte de este trabajo.

de los términos corporales con respecto a las diferentes partes que componen el texto teatral —acotaciones y diálogos— al grado de complejidad asignado al cuerpo a través de la palabra y, por último, al grado de alusión verbal.

Caracterización de los cuerpos

Según las partes que componen el texto teatral, distinguiremos dos tipos de caracterizaciones:

a) *Directa*: cuando los atributos físicos figuran en las acotaciones. Este recurso puede sugerir una cierta preocupación por la precisión del texto *visual*. En *El color de agosto*, los atributos corporales forman parte de la problemática de la obra —el triunfo, la belleza, la vejez— y son indispensables para la percepción global de la obra. Sirva también de ejemplo, en *La tejedora de sueños*, la caracterización de Penélope, cuyos rasgos físicos están puestos directamente en relación con su carácter¹³⁷.

b) *Indirecta*: cuando los atributos físicos se deducen del contenido de los diálogos. En la lectura, el cuerpo del personaje se va construyendo a medida que avanza la obra. Dado que este tipo de caracterización corre por cuenta de los personajes, los rasgos apuntados pueden ser el resultado de una percepción particular atribuida por el autor a uno de ellos. Por ello, es posible que la caracterización indirecta sea menos *visual* que la establecida de forma directa y que haga referencia a rasgos físicos más sutiles —la belleza de los ojos, la suavidad de las manos, etc. Observemos, además, que la caracterización indirecta puede llegar a tener un impacto más fuerte en la formación de la imagen del cuerpo del personaje en el espectador/lector. En *El color de agosto*, si tuviésemos que definir un rasgo físico de Laura, probablemente señalaríamos la profundidad de su mirada. En la construcción corporal del personaje, la palabra es, tal vez, un instrumento más eficaz que el físico del actor.

¹³⁷ Apunta Buero Vallejo (2005: 113) en la acotación: "La reina ya no es joven, pero aún es bella; su macizo y armonioso cuerpo se yergue lleno de majestad, y en la contradictoria expresión habitual de su rostro riñen permanente batalla el sonriente orgullo y la tímida ansiedad".

Grados de complejidad del cuerpo

El cuerpo del personaje, según los atributos asignados, puede revestir diversos grados de complejidad. Distinguiremos dos vertientes: primeramente, la cantidad de atributos que caracterizan el cuerpo del personaje en el texto y que determinan, en el momento de la representación, las posibilidades de encarnación. En segundo lugar, la explicitud textual de los atributos corporales.

En cuanto a los atributos que determinan el cuerpo de un personaje, distinguimos:

a) *Atributos determinantes*: el cuerpo del personaje posee atributos precisos que determinan su encarnación (género, denominación, complexión física, señas particulares). En *El color de agosto*, el personaje de María entra claramente en esta categoría y responde, a mi entender, a un imperativo de orden cultural.

b) *Atributos contingentes*: los cuerpos de los personajes no poseen características particulares de género ni de complexión física. Por lo general, los personajes sin atributos físicos particulares carecen de nombre propio. En algunas obras breves de José Sanchis Sinisterra, los personajes están designados con dos variables, X e Y, lo que indica una relación menor del cuerpo del personaje con el contexto cultural y tiende a centrar la atención en el contenido de la palabra.

En segundo lugar, con respecto a la explicitud de los atributos en el texto, encontramos:

a) *Atributos explícitos*: cuando las características corporales de un personaje figuran en el texto dramático (diálogos y/o acotaciones). No tomaremos en cuenta este punto en nuestro análisis, ya que coincide con la caracterización directa de los cuerpos.

b) *Atributos implícitos*: cuando las características físicas no están consignadas en el texto dramático pero se pueden deducir, por un lado, a través de una característica social, cultural o de carácter. Las acotaciones en el teatro de Francisco Nieva son un buen ejemplo de los atributos físicos implícitos de sus personajes¹³⁸. Por otro lado,

¹³⁸ En *La señora tártara* el autor señala: "[Mirtila] es una acusada imagen de severidad y malhumor". En *La puñalá*, de Antonio Onetti (2004: 332), hallamos la siguiente caracterización implícita: [el Malacara es] "un chorizo mal encarao, como su propio nombre lo indica. De espaldas

un rasgo físico puede inducirse mediante un elemento escénico. La presencia de un bastón en escena puede sugerir una dificultad en el andar. Pero este atributo se presta a la ambigüedad, ya que una parte de la caracterización del personaje queda en la sombra: el bastón puede ayudar a la marcha, pero también es símbolo de autoridad, como el bastón de Bernarda Alba. Por ello, los cuerpos de los personajes supuestamente disminuidos —enfermos, discapacitados, inmóviles— pueden ser generadores de tensión. La relación del cuerpo con los objetos merece, pues, una singular atención.

Retórica corporal

El estudio de la obra de Paloma Pedrero puso de manifiesto la existencia de un rico campo semántico corporal, tanto en las acotaciones como en los diálogos. Asimismo, pudo establecerse la importancia que desempeña el conjunto de palabras relacionadas con lo *físico* en la construcción del cuerpo a través del texto. Distinguiré dos grandes tendencias en la determinación de lexemas que comparten el concepto de *cuerpo*, según los términos empleados y el grado de alusión:

a) La *designación denotativa*: cuando se hace referencia al cuerpo mediante términos denotativos que aluden a la realidad física. En *El color de agosto*, María maneja una gama de términos denotativos con respecto al cuerpo, que traduce igualmente su actitud física y mental en la realidad que la rodea.

b) La *designación connotativa*: cuando se hace referencia al cuerpo mediante términos connotativos. En *El color de agosto*, la escena de los cuerpos pintados recurre a este tipo de lenguaje, especialmente a través de las metáforas en presencia —verbal y física. El discurso de Laura sobre el cuerpo, en general, recurre a términos de significados más abiertos y relacionados con una realidad que sugieren, en cierta medida, su desarraigo físico y sentimental.

Las dos designaciones poseen, por supuesto, grados intermedios que varían según la situación del discurso de los personajes. El

a la justicia y la fortuna se busca la vida como puede, principalmente a costa de los turistas. Anda mucho, roba cuanto encuentra en su camino y duerme donde le coge la noche".

argumento y el espacio pueden condicionar fuertemente la connotación verbal. Por ello, conviene considerar ésta y las demás categorías precedentes como una guía que permite pasar revista a una gran cantidad de inserciones corporales en el texto, con el propósito de extraer las más significativas y sopesar su importancia en el funcionamiento del proyecto dramático particular del que forma parte.

2.4.4. Cuerpo y significado

Las características técnicas del cuerpo permiten pensar en la existencia, en el texto dramático, de una disposición *física* subyacente que, en contacto con el argumento o la coordinada espacio-temporal, participa en el propósito de la obra¹³⁹. Por ello, una vez efectuado el conocimiento técnico del objeto, se impone dar el salto interpretativo —ejercicio eminentemente personal— articulando la forma con el contenido. Adaptando a la materia corporal la idea de Lotman sobre los personajes, se podría afirmar que el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y *el tipo de cuerpo representado* se hallan recíprocamente condicionados¹⁴⁰. No olvidemos, además, que la percepción del cuerpo es el resultado de una construcción psíquica y social. Por ello, la interpretación estará sujeta al mundo referencial y cultural del comentarista que tenderá a ampliar o a restringir el sentido según su propia visión.

En los puntos del análisis citados más arriba he anticipado, con la ejemplificación, una posible significación del tema. En efecto, los aspectos constitutivos del cuerpo dramático son susceptibles de semantización. En su relación con la fábula, el espacio o la palabra, las connotaciones corporales apuntalan el personaje, descubriendo en su *volumen* los valores simbólicos, ideológicos, estéticos o sociales que contiene y completan su perfil.

¹³⁹ "En arte —señala Lotman (1982: 161)— todo lo estructuralmente significativo se semantiza". Una vez más, me apoyo en las conclusiones del estudio del personaje realizado por García Barrientos (2001), de una gran viabilidad y pertinencia interpretativas.

¹⁴⁰ Lotman (1982: 297).

De manera esquemática, distinguiré dos modelos de cuerpos dramáticos, según el grado de *semantización* que, de más está decir, la aplicación a una obra en particular deberá profundizar y matizar:

a) *Cuerpo dramático desarticulado o neutro*: cuando la representación del cuerpo del personaje no establece relaciones importantes o significativas con las demás coordenadas dramáticas. El cuerpo es un soporte que no reviste un significado en sí o que no amplía en él otros aspectos de la construcción o el contenido de la obra. En el teatro áureo, en cierta medida, el cuerpo del personaje es un instrumento de la palabra, valor fundamental de la comedia¹⁴¹. Insisto, sin embargo, en que se trata de una estimación del grado de significación, ya que el texto teatral lleva implícito el tratamiento del cuerpo.

b) *Cuerpo dramático articulado o semantizado*: cuando la representación del cuerpo se relaciona con las coordenadas dramáticas, ampliando el sentido de los contenidos. En *El color de agosto*, el cuerpo no solo ocupa un lugar importante en el discurso de las protagonistas, sino que se hace ostensible en la presencia de objetos, la disposición escénica y los movimientos de los cuerpos que se pintan. Así, el de María, en *El color de agosto*, tiene una connotación de frustración y rigidez que se desprende de su discurso y de su relación con el espacio, mientras que el de Laura reviste una carga de pasión ligada al recorrido de sus movimientos y al desbordamiento de su lenguaje corporal. Además, la correspondencia entre la imagen del cuerpo en el momento de la escritura y la transmitida por la obra pone en evidencia indicadores de índole cultural, ideológica o social. En *El color de agosto*, los valores físicos de juventud y belleza revelan una cierta vacuidad del personaje, mientras que detrás del cuerpo sufrido y avejentado de Laura se adivina la vida y la exaltación. Si bien el cuerpo ofrecido como objeto agradable refleja el canon de belleza imperante, no por

¹⁴¹ Los cuerpos de las comedias del Siglo de Oro están fuertemente condicionados por su clase social y por la moral imperante. Como lo demuestra Milagros Torres (1992), el lenguaje corporal está a menudo codificado. Véase, por ejemplo, el pasaje de la caída de Diana, en *El perro del hortelano*, en el que la dama tropieza y cae ante el galán sin alcurnia para dar a entender su desliz moral.

ello podemos dejar de lado la crítica que encierra la obra al contrastarlo con otros principios vitales menos en boga en la sociedad de la época.

En términos generales, la articulación del cuerpo en el texto forma parte de la postura estética del autor con respecto a la creación dramática. Las obras de corte realista, como las de Buero Vallejo, establecen una relación articulada que obedece más bien al imperativo de verosimilitud. En la vera opuesta, persiguiendo otro efecto, en muchas microescenas de Sanchis Sinisterra, construidas a partir de una reflexión metateatral, el cuerpo se desprende de su carnalidad implícita y pasa a ser cuerpo de personaje, es decir, un cuerpo esencialmente diferente del cuerpo del espectador o del lector. Así, en *El Otro*, los personajes se sitúan en un espacio auto-referencial, es decir, el escenario de la representación, pero sus cuerpos, "que hablan y se mueven y que oyen" no tienen la misma naturaleza que los espectadores. El cuerpo del personaje pertenece a la construcción mental de un autor —*El Otro*— y como tal, destinado a perdurar en el tiempo. La obra de Francisco Nieva, por otro lado, asume una corporeidad carnavalesca en total interacción con el espacio y la fábula. Liberados del imperativo de verosimilitud, los cuerpos pueden evocar radicalmente significados más conflictivos, como la ruptura del individuo con la sociedad o el medio que lo rodea.

SEGUNDA PARTE

PÚBLICO, CUERPO Y CREACIÓN TEATRAL

*"L'écriture du théâtre est production de l'immédiat par
l'immédiat qui n'attend pas le suffrage de la postérité. Mais
écrire pour des hommes du présent suppose de les entendre,
d'écouter leur question, leur demande.
Tout texte de théâtre est réponse à une demande du spectateur
présent: on peut donc dire, sans se tromper, que le récepteur
est présent dès le niveau de l'écriture".*

ANNE ÜBERSFELD

*"Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le
raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui
l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on
s'adresse: il y a toujours du monde à côté".*

GÉRARD GENETTE

1. EL PÚBLICO DE LA DEMOCRACIA

En una reseña sobre de la puesta en escena de *El color de agosto*, el dramaturgo Jerónimo López Mozo comentaba: "Paloma Pedrero [...] va sacando a la luz las contradicciones, debilidades y rencores de los individuos. Sus personajes son criaturas desnudas *en las que no es extraño que buena parte del público se reconozca*"¹⁴². La recepción de la obra teatral ha condicionado desde siempre la creación dramática. El fenómeno teatral cuenta, pues, con un componente fundamental, cuya presencia resulta imprescindible: el público. Receptor final en la cadena de significación, es a menudo difícil distinguir las implicaciones del espectador como individuo y del público como receptor colectivo. En principio, Pavis atribuye al primero un conjunto de códigos ideológicos y psicológicos provenientes de grupos diversos, "mientras que la platea constituye a veces una entidad, *un cuerpo que reacciona en bloque*"¹⁴³. Esta imagen *física* del público es elocuente y corresponde al propósito de este trabajo.

Cuando hablamos de público hacemos referencia al grupo fuertemente determinado social y culturalmente que acoge una obra en una época particular y que condiciona el proceso creador. Por ello, creo conveniente exponer las principales líneas que se han ido forjando en los últimos veinticinco años en la constitución y en la percepción del público por parte de la crítica y de los autores¹⁴⁴.

¹⁴² López Mozo (1997: 44). El subrayado es mío.

¹⁴³ Pavis (1998: 180). El subrayado es mío.

¹⁴⁴ Los supuestos teóricos acerca de la función del espectador han sido ampliamente descritos por Ubersfeld (1996: II/253-272).

¿Cuál es el perfil del público al que van dirigidas las creaciones dramáticas de los últimos veinticinco años? Las observaciones de los párrafos siguientes dan a entender que no existe un público único y homogéneo, sino que se trata de un organismo cambiante, múltiple y social en donde confluyen el imaginario del autor, los fenómenos de moda y la política cultural.

Si, como apunta Ubersfeld en el epígrafe de estas líneas, "le récepteur est présent dès le niveau de l'écriture", ¿que influencia tienen, tratándose del cuerpo, los valores y las representaciones del receptor —lector y espectador— en la escritura, en la concepción estética y en el mensaje de la obra teatral? He elegido adentrarme en este ámbito de la historia a través de las principales modalidades de producción del espectáculo español —teatro comercial, público y alternativo— incluyendo el punto de vista de algunos autores. En efecto, el espectador está en el centro de las preocupaciones del autor y uno de los debates del teatro español de la democracia sigue siendo el lugar y la recepción de la imagen, temática que abordaremos en la medida en que la imagen del cuerpo resulte la más connotada de la escena, por la naturaleza de los interrogantes y de las expectativas que plantea.

La segunda parte de esta investigación se articula, entonces, en un primer capítulo que expone los principales hechos políticos y sociales que han formado y condicionado al público español de teatro, su relación con el proceso creativo y el papel desempeñado por la imagen en el contexto cultural. Luego, se trazan las líneas más importantes del panorama de la escritura dramática y las circunstancias generacionales que determinaron los diferentes tipos de creación, tanto para definir los desafíos comunes de una época como para apoyar, en la tercera parte de este trabajo, las respuestas individuales y diferenciadas que, con respecto al cuerpo, fueron surgiendo durante dos décadas y media de escritura teatral.

El público desempeña un papel capital en el proceso creativo: la posibilidad o la imposibilidad de estreno de una obra puede marcar la relación del autor con el público, que de interlocutor real puede convertirse en un ente receptor virtual, sin conexiones concretas con un grupo social. El gran desafío de los años democráticos —y muchas veces la clave del éxito— fue encontrar la fórmula dramática que *conectara con el público*. Por ello, es importante, paralelamente

a la apreciación de las nuevas tendencias creativas y técnicas que tienen lugar en las últimas dos décadas, trazar la evolución del público que las contempla¹⁴⁵.

Durante los años que siguieron a la muerte de Franco, la escena teatral se encontró ante una realidad social y política que arrastraba todavía varias décadas de inmovilismo cultural¹⁴⁶. De hecho, la censura teatral terminó en 1977, aunque una cierta permisividad se dejó ver en algunos temas, sobre todos en los relativos al sexo y a la exposición del cuerpo en escena. El fenómeno del *destape* acaparó los escenarios de finales de los años setenta, pero sobre todo se hizo patente en el ámbito del cine¹⁴⁷. Aunque se manifestó primeramente en los montajes del teatro independiente, muy pronto el teatro comercial aprovechó la vena desenfadada de esta corriente para mejorar sus ingresos. Sin embargo, la nueva etapa que se abre en la creación teatral a partir de la muerte del dictador contiene tanta euforia como una buena dosis de aprensión. No olvidemos que si bien la temática del sexo gozó de una cierta libertad a finales de la década del setenta, no fue así con los temas políticos: cualquier trabajo escénico podía ser motivo de multa o de cárcel, como ocurrió con el espectáculo *La torna* de Els Joglars en 1977¹⁴⁸.

¹⁴⁵ El Estado Español ha llevado a cabo varias encuestas sobre los usos culturales de la población. Una de ellas, realizada entre octubre y diciembre de 1990, da cuenta de los hábitos del público en un momento que César Oliva (2004: 195) considera clave y que nos parece muy pertinente: pasada la euforia cultural tras el triunfo socialista y antes del descenso que siguió a la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

¹⁴⁶ Véase, para el teatro en la Transición, Ragué-Arias (1996: 17-22) y Oliva (2004: 25-35). El estudio de César Oliva analiza sobre todo el estado de la escena nacional, sus estrenos, las profesiones ligadas a la escena y la política teatral adoptada por el PSOE y el PP.

¹⁴⁷ La censura de teatro fue levantada posteriormente a la cinematográfica. En teatro, el fenómeno del abandono de la censura se conoció con el alegre apelativo de "la rebelión de las tetas".

¹⁴⁸ Para ilustrar el ambiente político del teatro de finales de los setenta, recordemos brevemente los hechos: en septiembre de 1977, la Junta de Ordenación de Obras Teatrales de la Dirección General de Teatro y Espectáculos autorizó para todos los públicos el texto de *La torna*. En noviembre, cuarenta y ocho horas después de la representación de *La torna* en Reus, la policía se presentó en casa de Albert Boadella con la

Para los escritores, en un ambiente de incertidumbres, se trataba, por un lado, de hacer uso de las libertades recuperadas, explorando y experimentando formas dramáticas novedosas y contenidos que superaran la mera distracción. Por el otro, había que atraer al público, hacerlo partícipe de ese cambio pero sin espantarlo con fórmulas demasiado complejas. El resultado de este compromiso es, para Gabriele y Leonard, un "curioso fenómeno de renovación y de supervivencia artística"¹⁴⁹. La renovación provino de la confluencia de estéticas que coincidieron a finales de los setenta, marcando el auge teatral de la escena española. Los autores *nuevos* colaboraban regularmente con el teatro independiente y, junto a las proposiciones novedosas, subsistía un teatro comercial convencional cuyas temáticas e intenciones de programación comenzaron poco a poco a ampliarse, haciendo difícil, como veremos, una clasificación a partir de la programación y del público al que se apuntaba. Así, señala Oliva que "por influencia de la efervescencia teatral del momento, se ha querido distinguir el teatro comercial del otro [el vanguardista] como el que quería simplemente hacer negocio frente al que combatía a la dictadura"¹⁵⁰. En efecto, muchos autores *nuevos* o los que resistieron a la dictadura, como Antonio Buero Vallejo, fueron comerciales en su momento, sin detrimento de la calidad de sus producciones. Recordemos que fue recién en el siglo XX cuando el teatro comercial se diferenció del de *vanguardia*, con una connotación peyorativa del primero, olvidando quizá que el teatro fue desde siempre una empresa privada¹⁵¹. El apoyo del Estado al

orden de prohibición de la obra por la autoridad militar y con una citación para presentarse ante el juzgado militar. Boadella fue procesado, detenido y encarcelado en la cárcel Modelo de Barcelona. Se inicia así una huelga de profesionales del espectáculo en todo el estado español. Los demás miembros de la compañía fueron también procesados, quedando en libertad provisional (www.elsjoglars.com). Véase igualmente Barea (1978).

¹⁴⁹ Gabriele y Leonard (1996a: 7).

¹⁵⁰ Oliva (2004: 54). Con respecto a la política teatral de la Transición, consúltese Fernández Torres (1978).

¹⁵¹ Además de los textos de Buero Vallejo, el teatro privado puso en escena, durante la dictadura franquista, obras que entraban apenas dentro de los límites de la censura y que abordaban temas relativos a la Guerra Civil,

teatro público produjo, en el panorama de la escena española, un cambio de paradigma que generó un tercer tipo de espacio escénico, las salas alternativas, herederas ideológicas del teatro independiente.

Los balances de la política teatral española coinciden en que si bien las intenciones de propulsar el desarrollo del teatro fueron entusiastas y las medidas tomadas rápidamente —construcción o modernización de teatros en las provincias, ayudas estatales a la producción, apoyos a los autores y a la creación teatral, etc.— las decisiones carecieron de la coherencia y de la prudencia que permitieran el desarrollo del teatro a largo plazo y un afianzamiento en profundidad. Para la investigadora y dramaturga María-José Ragué-Arias, el balance que va de 1975 a 1996 resulta positivo, pero otros aspectos como la formación del público no fueron instrumentados por ninguno de los partidos en el poder de manera sustancial. En efecto, el gusto de una parte del público arrastra, en los primeros años de la democracia, el lastre de la recepción alienada del franquismo; además, los jóvenes no han recibido ninguna educación favorable a las artes escénicas y ello se traduce en una falta de interés, como público, en el teatro¹⁵². La misma constatación resulta de la investigación del crítico César Oliva hacia el año 2001: si bien existe una diversificación de públicos, la clase burguesa que componía la mayor parte del público teatral tiende a separarse de los teatros cuando éstos ofrecen títulos muy distintos a los esperados. El nuevo público que asiste a los espectáculos es más joven, pero menos asiduo¹⁵³. En efecto, aunque en términos generales, el teatro español a principios del siglo XXI ya ha experimentado un notable

como *La casa de las chivas* (1968) de Jaime Salom o *Los buenos días perdidos* (1972) de Antonio Gala.

¹⁵² Ragué-Arias (1996: 113). La función educativa del teatro y la necesaria formación del público en espectador inteligente serán asumidas por los proyectos de las salas alternativas. Oliva señala que el Espai Moma, de Valencia, creado en 1998, representa un caso tardío pero ejemplar de una sala de proporciones idóneas para acoger espectáculos hechos a escala humana, con excelentes adelantos técnicos, una programación animada por una Asociación de Espectadores y programas didácticos propuestos que giran en torno a la enseñanza (Oliva, 2004: 194).

¹⁵³ Oliva (2004: 196).

aumento de espectadores, este dato no significa aún la mejora en sus niveles de producción ni en la salud de la vida teatral¹⁵⁴.

Con los cambios políticos y sociales que tuvieron lugar en España a partir de los años ochenta, el papel del dramaturgo se enfrentó a nuevos desafíos, entre los cuales la conexión con el público fue el más arriesgado. Entramos aquí en la sutil correspondencia entre escritura y recepción teatral, planteamiento que genera varios interrogantes: ¿en qué medida el receptor ha condicionado la creación teatral de los últimos veinticinco años? ¿Qué cabida ha tenido en la escritura teatral el nuevo lugar del cuerpo en la sociedad? ¿Cuál ha sido la relación entre el teatro basado en la imagen y el cuerpo en las nuevas tendencias teatrales? Las diferentes realidades escénicas que poblaron los escenarios españoles generaron distintos públicos¹⁵⁵. Por ello, considero que es imprescindible distinguir, en este apartado dedicado a la recepción teatral, las tendencias que se decantan desde finales de los setenta según el marco de producción teatral. Este objetivo tiene un doble propósito. En primer lugar, ofrecer un panorama del entretendido escénico español y de sus complejidades, de las expectativas y del gusto del público cuyo veredicto incide a menudo en la creación. En segundo término, poder conectar los textos que analizaremos en la tercera parte de este trabajo dentro de un contexto que dé cuenta de la realidad teatral en la que han sido escritos, a fin de valorar con más fidelidad las correspondencias textuales existentes entre el

¹⁵⁴ En 1996 Hormigón (1996: 23) denunciaba en estos términos la deficiente organización teatral: "La carencia de un proyecto político-cultural globalizador impide la realización de proyectos consecuentes y con vocación de permanencia. [...] Buena parte de la responsabilidad corresponde a la ausencia de programas mínimamente coherentes en este campo de las diferentes formaciones políticas, pero también sin duda, a la actitud de numerosas gentes del mundo teatral que torpedean cualquier iniciativa en aras de un individualismo miope, que pretende salvar "lo suyo" a costa de lo que sea. El resultado es que todos pierden... perdemos".

¹⁵⁵ Me centraré en las tres manifestaciones socialmente más representativas de la gestión teatral, dejando de lado las formas de teatro vocacional como el teatro universitario, los teatros de empresa, el teatro infantil y juvenil y el teatro de ciegos.

cuerpo y las preocupaciones estéticas y éticas que se desprenden de las obras.

1.1. EL TEATRO COMERCIAL O LAS PRIORIDADES DEL RENDIMIENTO

El teatro español de los setenta encontró, en el espíritu de oposición, un empuje que revitalizó el sector de la escena bastante venido a menos durante los últimos años de la dictadura¹⁵⁶. Los éxitos de taquilla se debieron, en parte, a la asimilación de temáticas que adoptó el teatro profesional provenientes del independiente. Hacia principios de los setenta, grupos independientes como Tábano, Los Goliardos y Els Joglars conocieron los escenarios comerciales del Teatro de la Comedia, el Teatro Goya y el Teatro de Cataluña, respectivamente¹⁵⁷. La incidencia del teatro independiente en el comercial creó una situación de excitación que fue muy beneficiosa para la escena de aquel momento. Esta nueva orientación progresista de los teatros comerciales albergaba la esperanza de imponerse con un tipo de dramaturgia que conectara con la nueva mentalidad del público¹⁵⁸.

¹⁵⁶ El teatro comercial es el que contaba, en época de la dictadura franquista, con más público y era apoyado por el régimen. Exceptuando el teatro de Buero Vallejo, pocos autores de la generación realista gozaron de estrenos en teatros comerciales. En efecto, muchos de ellos eligieron distintos grados de silencio para superar la censura franquista y volcarse en un teatro sin compromiso ideológico, con un argumento atrayente, personajes bien delineados y una trama resuelta con oficio. Véase igualmente el comentario de García Pintado (1978: 45-48).

¹⁵⁷ Estos grupos de teatro independiente comienzan a funcionar en los años sesenta: Els Joglars en 1962, Los Goliardos en 1964, Tábano en 1968. Tábano se presentó con *Castañuela 70* en el Romea de Barcelona y luego en el Teatro de la Comedia, en Madrid. Para Pérez de Olaguer (1970a: 67), este espectáculo fue, en la cartelera comercial, como una ráfaga de aire puro, "una diversión escénica al servicio de una idea política" que, luego de unos incidentes en el terreno del público, no volvió a subir el telón.

¹⁵⁸ El Teatro Alfil, en Madrid, y el Villarroel, en Barcelona, fueron lugares capitales en la afirmación del teatro independiente durante la Transición.

Para poder apreciar el valor positivo de esta influencia, recordemos que en la cartelera comercial española de principios de los setenta primaban unas cuantas obras de poca sustancia. Las crónicas de Gonzalo Pérez de Olaguer sobre el teatro catalán acusan bien esta tendencia de lo *que pedía el público* y la necesidad de un cambio que debía provenir del empresario. Las siguientes líneas ilustran el perfil del público de teatro comercial durante los primeros años de los setenta y la responsabilidad imputada a los programadores privados:

[...] Vamos por un momento a partir de que sí, de que efectivamente el público quiere un teatro de corte alegre o cuanto menos que huya de una compleja densidad —he repetido más de una vez que esto no pasa de ser un tópico más de los muchos que la sociedad española lleva inventándose para uso y conveniencia de algunos—. Pero lo que no puedo admitir es que no exista fuera del vodevil [...] un teatro que divierta con dignidad y hasta que ilustre divirtiendo. [...] El argumento [de los empresarios] de que deben defender un negocio y de que es el propio público el que exige aquel indigno teatro, podría ser, bajo su punto de vista, admisible, si hubieran probado con la misma perseverancia ese otro teatro al que me estoy refiriendo. [...] Y ahí está el enervante círculo vicioso: ¿el público pide ese teatro y las empresas se lo dan, o los empresarios dan ese teatro y el público ya sólo quiere ese? Es un problema de concepto de lo que es el teatro y de su relación con el espectador. [Estamos seguros] de que hay otro teatro válido que bien preparado y promocionado puede atraer sin duda a ese público que según unos Empresarios sólo admite un "teatro divertido". Lo que es evidente es que la ruptura del círculo vicioso debe ser hecha por el Empresario¹⁵⁹.

Los espectáculos dignos de interés terminaban siendo sacados de cartelera, por falta de público. Pérez de Olaguer insiste, en esta época, en la "irritante mediocridad de nuestras carteleras"

¹⁵⁹ Pérez de Olaguer (1970: 77). Además, subrayemos que el slogan del vodevil *Las chicas*, obra montada por Alejandro Ulloa en 1970, rezaba: "una obra con poca ropa y mucha gracia", propio del espectáculo de revista tolerado de la época.

—Barcelona— y lamenta el claro desinterés de la colectividad por un teatro catalán de nivel¹⁶⁰.

Los años de la Transición conocieron una apertura de nuevos espacios de creación y una programación más arriesgada que se diferenció del teatro convencional visto hasta entonces. Durante esa década de significativos cambios políticos y sociales, las empresas de compañías teatrales —bajo la égida de uno o dos de los intérpretes, como sucedió a lo largo de la historia del teatro— incorporan la figura del director de escena. Esta novedad da una idea de la importancia que tendrá, durante los años setenta y bien'entrados los ochenta, la puesta en escena, en detrimento del texto: en las carteleras, el nombre del director de escena reemplazó al del dramaturgo.

Así y todo, hacia 1975 el género que contaba con el apoyo del público seguía siendo la revista musical que, junto con el *frívolo*, se mantuvieron como dos referencias para el éxito de taquilla. En efecto, este tipo de teatro no se detiene con los cambios políticos y sociales que intervienen a mediados de los años setenta sino que continúa durante la Transición y los años de democracia en autores como Juan José Alonso Millán, "el último bastión de la comedia convencional"¹⁶¹. En efecto, sus comedias, construidas con mucho oficio, van dirigidas a un público de la burguesía madrileña. Consciente de las limitaciones que fijaba la censura, en 1972 Alonso Millán confesaba haberse dado cuenta de que, a pesar de sus ideales en materia dramática, "el teatro era un fenómeno que tenía menos de literario que de comercial. Me enteré —prosigue— que había unos empresarios, una taquilla y que el público tenía que ir. Este género funcionaba de esa manera"¹⁶². La vena cómica resultó la fórmula del éxito de público de las comedias de Alonso Millán, corroborado con

¹⁶⁰ Pérez de Olaguer (1970b: 83). Seis años más tarde, Maqua y Fernández Torres (1976: 24) dan testimonio de la morosidad de los escenarios madrileños: "El Teatro parece, más bien encontrarse de la mano de Dios, de unos cuantos capitalistas privados y —por supuesto— desalmados [...] La financiación privada del teatro corre —en su mayor parte— a cargo de un capital artesanal: el riesgo y el escaso montante de sus beneficios alejan del Teatro al gran capital financiero".

¹⁶¹ Oliva (1986: 331).

¹⁶² Gómez Escorial (1972: 12).

numerosísimas puestas en escena y permanencia en la cartelera. Sin embargo, el dramaturgo lamentaba no poder tocar temas españoles, y aseguraba que al público le interesaría más ver un teatro de temas de actualidad y trascendente que planteamientos poco concretos: "Estoy plenamente convencido que el público español quiere ver reflejados en su cine y en su teatro las cosas que pasan, todas; no solamente una parte de ellas"¹⁶³.

Estos primeros años de la Transición se caracterizan, pues, por la ausencia de iniciativas imaginativas que estén a la altura de algunas de las libertades recobradas y que renueven un teatro anquilosado. A mediados de los años setenta estamos, como ya dijimos, ante un público conservador que interpreta el mensaje teatral de una sola manera, es decir, un lenguaje apto que conviene a la mayoría. Se trata de un teatro de consumo que, reconocen los críticos, es el único medio de estrenar, ya que cualquier otro teatro sería inmediatamente censurado. El atrevimiento formal y la virulencia crítica resultaban ser impracticables por los mismos motivos de censura. Por ello, la empresa privada, hasta el advenimiento de la democracia y el auge de los teatros públicos, dominó el ámbito teatral: su única ley era la taquilla y las condiciones de trabajo generalmente penosas¹⁶⁴. El marco esencialmente económico en el que se movía la creación teatral requería que cualquier mejora se sustentara con un aumento de precios de las localidades, es decir, que afirmaba la procedencia de la capa burguesa que podía acudir a las funciones¹⁶⁵.

Sin embargo, las empresas no pudieron seguir el tren de los gastos requeridos por las producciones cada vez más onerosas que se iban imponiendo en una escena teatral dominada por la euforia de la libertad civil. En efecto, como veremos en el próximo apartado,

¹⁶³ *Ibidem*: 13.

¹⁶⁴ En febrero de 1975 los actores llevaron a cabo una huelga en la que reclamaban mejoras laborales, que lograron en el mes de mayo del mismo año. El evento está bien documentado en *Primer Acto* 178 (1975) y en números sucesivos.

¹⁶⁵ La participación de todas las capas sociales en el hecho teatral ha sido la preocupación del crítico y director José Monleón cuyos esfuerzos nunca cejaron en favor de la verdadera democratización del espectáculo. Véase Monleón (1985). Dicho artículo fue primeramente publicado en *Diario* 16.

cuando el Estado tomó las riendas de la producción de espectáculos con su generosa distribución de subvenciones, las empresas privadas no pudieron hacer frente a los gastos y a las garantías laborales solicitadas por los diferentes sectores de trabajadores de la escena. Los rendimientos no alcanzaban a cubrir los gastos originados, por lo que, desde el arribo de la UCD, la subvención estatal colmó los agujeros de la contaduría. Sin leyes para regir esta situación, el amiguismo y el partidismo dispusieron de las todavía precarias ayudas del Estado, como había ocurrido en el franquismo¹⁶⁶. Con el socialismo, no pocos empresarios amenazaron con dejar el negocio teatral; según ellos, al avanzar las ayudas, iban desapareciendo las estructuras que sustentaban el empresariado escénico. Sin embargo, el crítico César Oliva constata que si bien cerraron muchos teatros privados, abrieron también otros tantos. El número de espectadores se vio mermado en los últimos años, pero esta tendencia parece poder adjudicarse no a la falta de calidad, sino a la de contenidos¹⁶⁷.

En la década que va de 1982 a 1993, la oferta española estuvo marcada por la permanencia del teatro comercial a través de obras de interés artístico o de consumo, reservado a unos pocos autores y a unas pocas empresas. Este período se caracteriza también por la frágil frontera que separa las dos modalidades de éxito comercial, ya que el público acudió tanto a las obras de evasión como a aquellas que proponían una reflexión; entre estas dos modalidades, una serie de *obras mixtas* con un argumento atrayente y divertido, pero no exento de profundidad. Autores surgidos del teatro independiente como José Luis Alonso de Santos, con *Bajarse al moro* y José Sanchis Sinisterra, con *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*, hallaron el éxito comercial gracias a fórmulas que conectaban con el público a través de un teatro trascendente y accesible¹⁶⁸.

Otro autor de éxito comercial es Sebastián Junyent, creador de una de las obras más representadas y aplaudidas de los últimos veinte años, *Hay que deshacer la casa*. Fue estrenada en 1985 y se representó en toda España y en América Latina. Escrita ya en tiempos de democracia, la obra es una metáfora del des-

¹⁶⁶ Oliva (2004: 62-63).

¹⁶⁷ *Ibidem*: 192.

¹⁶⁸ *Ibidem*: 151.

mantelamiento de la dictadura y la liquidación del pasado. La preocupación de Junyent era también la de vender su teatro: "Si lo que nos importa es que los teatros estén llenos, habrá que dar algo que la gente mastique rápidamente y procurar que eso llegue, y en ese poco contar todo lo que uno quiere contar"¹⁶⁹. Su experiencia de actor cómico en la mayor parte de las compañías españolas le fue señalando las fórmulas que atraen al espectador. La agilidad de los diálogos y la fluidez del argumento son dos constantes en su teatro. Sus obras fueron éxitos de taquilla que contó con el público tipo del teatro comercial, es decir, espectadores de clase burguesa de entre 45 y 50 años¹⁷⁰.

En los últimos años de administración del Partido Popular (2000-2004), se trató de sanear la salubridad y el equilibrio de una vida teatral basada en las subvenciones otorgadas a los teatros públicos por el gobierno precedente. La ayuda a los empresarios y las diversas estrategias de marketing han supuesto un despegue del teatro comercial. Muchos espectáculos merecen la atención de la Red Nacional de Teatros Públicos que los han integrado en su programación y apoyado en la producción¹⁷¹.

En resumen, el teatro comercial atendió sobre todo a la necesidad de invertir el menor tiempo y el menor dinero posibles para sacar una máxima ganancia de las producciones. El gusto del público de teatro comercial gira, pues, en torno a un teatro de diversión tolerado por la censura franquista, pero que continúa en la misma línea —salvo algunas honrosas excepciones— durante los años ochenta y noventa. En efecto, el teatro más representado en

¹⁶⁹ Cabal (1985: 51).

¹⁷⁰ "Lo que pasa es que la gente a los 20 años no va al teatro, nunca ha ido. Al teatro se va a partir de los cuarenta. [...] La gente, de pronto, descubre que es bueno, es bonito y es social ir al teatro, cuando cumplen 45 o 50 años" (Cabal, 1985: 55).

¹⁷¹ Ni que decir tiene que las críticas provenientes de sectores no beneficiados por esta ayuda ponen en tela de juicio la profesionalidad de los responsables de los departamentos de cultura y de los programadores sin experiencia, así como también la idoneidad de los criterios de selección de los proyectos presentados. De hecho, se prefiere integrar espectáculos con figuras de cierto renombre y títulos conocidos (Oliva, 2004: 193).

estas últimas décadas, tanto en teatros privados como en públicos, sigue siendo un teatro de entretenimiento y, como dice no sin humor la autora, crítica e investigadora catalana María-José Ragué-Arias, "una fantasía que aleja al público de la tentación de pensar"¹⁷². Por otra parte, un abismo parece separar la crítica teatral y el gusto del público. No es nuestra intención abordar el tema de la disensión entre estos dos grupos de espectadores, pero mencionemos el caso de *Los bellos durmientes*, de Antonio Gala, estrenada en 1995, como ejemplo de esta dicotomía. En efecto, esta obra contó con el rotundo rechazo de la crítica y fue, sin embargo, un éxito de público. El caso contrario ocurrió con una obra de Joe Pennhall, *Blau/Toronja*, aplaudida unánimemente por la crítica catalana, pero que tuvo un escasísimo número de espectadores. La crítica no siempre mantiene una lógica relación con el espectador, que llena salas nunca recomendadas por ella y vacía otras señaladas como productos de interés¹⁷³. Para Ragué-Arias, "[hoy], la función real de la crítica es prácticamente nula. Sirve para obtener subvenciones cuando es una crítica positiva o, cuando es negativa, puede servir —aunque en pequeña medida— para ahuyentar todavía más al escaso público potencial de los teatros"¹⁷⁴.

Por último, señalemos que la representación del cuerpo en este tipo de teatro obedece, naturalmente, a las modas sociales imperantes. En este contexto, el desnudo en teatro estuvo siempre en relación con una tradición del teatro de revistas y de boulevard. Los temas heredados de la *Belle Epoque* y del vodevil giraban en torno a historias de infidelidades que hacían las delicias de la burguesía.

¹⁷² Ragué-Arias (1996: 110).

¹⁷³ Oliva (2001: 8). En el Foro de Valladolid se señaló que el éxito de taquilla no siempre supone una garantía de calidad, principio corroborado por la propia crítica teatral, cuyas preferencias no coinciden necesariamente con las del público. Sobre el papel y la situación de la crítica teatral, véase Ragué-Arias (2001: 34).

¹⁷⁴ *Ibídem*: 34. Además, el crítico teatral está reducido, para Ragué-Arias, a la función de gacetillero o cronista, que sólo habla de aquello que interesa al director de la sección del periódico. Asimismo, la crítica especializada —que se publica en revistas de teatro— no alcanza al público de la calle y su influencia es inexistente puesto que aparece, a menudo, cuando la obra ya no está en cartel.

Habría que esperar los años *hippy* para que el escándalo del desnudo integral llegara a la escena a través de piezas como *Hair* u *¡Oh Calcuta!* en las cuales la desnudez revela una actitud contestataria ante una sociedad pacata y represiva. De hecho, el público sabía que en un teatro de revistas encontraría actrices desnudas. De ahí que se imponga una diferencia: mientras se trate de un desnudo atrevido y culpable, el fenómeno es tolerado, pero si se presenta como sano y normal, vehículo de una ideología de revolución sexual, provoca escándalo y oposición.

Por ello, el teatro comercial recuperó el desnudo en escena con la intención de dar un tinte de atrevimiento y de *modernidad* a obras que carecían de una propuesta dramática. El desnudo resultó un anzuelo para atraer a un público que, en definitiva, defiende los valores tradicionales y que lo asocia a una libertad de espíritu de la que carece.

1.2. LA AFIRMACIÓN DEL TEATRO PÚBLICO

Hacia finales de los años veinte, Federico García Lorca reclamaba, en los siguientes términos, un control público que regulara la maquinaria teatral, en manos de empresas sin escrúpulos:

Yo oigo todos los días, mis queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia: no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible¹⁷⁵.

La preocupación que dramaturgos, críticos y gente de teatro en general manifiestan hoy acerca del papel del Estado y de las empresas privadas en la gestión teatral no data de estos últimos años. El difícil equilibrio entre iniciativa estatal y privada parece

¹⁷⁵ García Lorca (1955: 33-38).

inalcanzable en un mundo de intereses contrapuestos. Si atendemos a la crítica del teatro público¹⁷⁶ durante los años cincuenta y sesenta, el común denominador resulta ser la ineficacia de la gestión, la falta de proyecto y las medidas insuficientes puestas en obra para entusiasmar a un público plural con un repertorio que responda a sus necesidades¹⁷⁷.

El teatro público sufrió, inmediatamente después de la muerte del dictador, un período de declive. César Oliva adjudica esta merma de pujanza a los cambios sociales inminentes que afectaban a todas las áreas de la vida social y al hecho de que, en este contexto, ningún político de la Transición se atreviera a tomar una medida concreta con respecto a los teatros públicos. Pero esta deficiencia fue rápidamente colmada durante los años ochenta, con una serie de medidas políticas, ya que la revitalización del teatro español fue una de las grandes aspiraciones del pensamiento democrático¹⁷⁸. Se

¹⁷⁶ Denominamos aquí teatro público, institucional o de Estado al teatro subvencionado y gestionado enteramente por las instituciones políticas y culturales españolas.

¹⁷⁷ Los artículos sobre la gestión estatal de los teatros públicos son numerosísimos. Consúltense los de las revistas de teatro *Yorick*, *Pipirijaina* y *Primer Acto*, que recogen la crónica del quehacer dramático de los teatros del Estado.

¹⁷⁸ Entre las medidas de política teatral adoptadas por los socialistas citemos el aumento de los fondos públicos destinados al teatro y la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que asegura la gestión pública de las actividades de la escena. Dicha institución revitalizó el Centro de Documentación Teatral y dio un nuevo empuje a los festivales internacionales. La posibilidad de que el sector privado coordinara sus prestaciones con las del Estado y la política de ayudas a compañías fueron las primeras acciones de la política teatral socialista. Los objetivos de esta política eran claramente popularizar y descentralizar la oferta teatral, aumentar y renovar el público con una especial atención a los jóvenes espectadores, invertir en infraestructura y facilitar el acceso a la profesión de los nuevos creadores (Oliva, 2004: 114-115). Las líneas generales, pragmáticas y objetivos de la Comisión de Teatro del Partido Socialista, informe redactado por Fermín Cabal, puede consultarse en *Pipirijaina* del 24 de enero de 1983, pp. 9-21, bajo el título "Informe de la Comisión del teatro del PSOE".

buscó paliar una situación que se venía arrastrando desde cincuenta años atrás, es decir, la falta de proyecto y de realización de un teatro público, liberado de la taquilla y de los intereses del sector social que generalmente lo alimenta, y que goza de una situación privilegiada en relación con el resto. Así como el teatro comercial atiende a ciertas prioridades de tipo económico, que le llevan, lógicamente, a no querer arriesgar un capital en un proyecto de éxito incierto, el teatro subvencionado por el Estado tiene en cuenta su papel institucional y su función de *formador artístico* de la sociedad, a través de un repertorio que refleje la autonomía de sus responsables. Por supuesto, obras de Nieva o de Max Aub no hubiesen sido posibles en el teatro comercial. Por ello, es la confluencia de riesgo y de rigor lo que debe definir el teatro público¹⁷⁹. Sin embargo, el empeño de mejorar la calidad de las producciones originó el aumento paulatino de costos de montaje. Una idea de esta situación un tanto desquiciada la da César Oliva cuando señala: "En pocos años, lo que costaba uno pasó a ser cinco, sin saber exactamente cuáles eran las razones de esta alza. A lo más, por la práctica de cierto sentido de lo suntuoso, que pasó a ser moneda de uso corriente en cualquier producción que se preciara de tal"¹⁸⁰. Por su parte, un hombre de teatro como José Luis Alonso de Santos —desde su óptica de autor y productor— observaba en su *Decálogo orientador* de principios del 2000 que "mientras se mantienen altos los presupuestos de los teatros oficiales y estatales de producción pública, los apoyos económicos de las distintas Administraciones al resto del teatro baja de forma notable. El teatro de producción privada sufre una crisis económica considerable de la que sólo se salvan los éxitos reconocidos de cada temporada"¹⁸¹.

¹⁷⁹ Monleón (1999). Mencionemos aquí la iniciativa de fundar los primeros teatros semi-públicos en España —financiación pública, gestión privada— como el Teatro de La Abadía de Madrid en 1995. Ligado profundamente a la estética de una personalidad, como es aquí el caso de José Luis Gómez, este tipo de teatro ha logrado armonizar los tres elementos fundamentales del hecho teatral: el repertorio, la producción y la infraestructura de la que depende (González, 2004).

¹⁸⁰ Oliva (2001: 116).

¹⁸¹ Alonso de Santos (2000: 103).

Así y todo, debemos evitar la amalgama *teatro público* igual a *público cultivado*. Al teatro público concurre un reducido sector social que dispone de tiempo y dinero, así como también de un conjunto de circunstancias que le permite integrar el teatro en sus hábitos, por ejemplo, su lugar de residencia. El gusto del espectador habitual y el grado de conservadurismo estético-ideológico se ven reflejados en una programación frecuentemente denunciada por los diversos sectores del espectáculo —críticos, directores de escena, autores— y tildada de conservadora. Durante los años noventa, en efecto, la Administración adopta una política de programación de espectáculos que no supongan discusiones políticas, haciendo hincapié en los clásicos. Ragué-Arias ofrece datos esclarecedores acerca de esta gestión de espectáculos, en que la escasez de estrenos y puestas en escena de autores españoles vivos habla por sí sola de la frágil demarcación entre teatro comercial y público. En efecto, la rentabilidad económica y la garantía de un apoyo masivo de público aleja, a menudo, el teatro subvencionado por el Estado de sus prioridades de producción de un espectáculo como producto cultural. Estas contradicciones prevalecen durante todo el período democrático: la política de la gestión teatral se debate entre su voluntad subsidiaria y no intervencionista, por un lado, y el papel del Estado como principal empresario teatral, por otro¹⁸². De hecho, los sectores políticos se limitan a formular objetivos pero no presentan ningún plan ni las vías de acción para alcanzarlo. Hormigón señala que el Consejo de Teatro —lugar de encuentro y de diálogo entre el Estado y la sociedad civil teatral— lleva dos años sin ser convocado. Asimismo, la ayuda a la producción sigue favoreciendo a los próximos al partido que ejerce el poder, en contraposición —según el

¹⁸² Ragué-Arias (1996: 117). Además, para Cerezo (1988), el teatro público —es decir, realizado con el dinero de los impuestos— es empleado para estrenar obras y crear espectáculos a los que el público no asiste. El crítico habla, no sin humor, de un nuevo género nacional: el Teatro Sin Público, al referirse a la temporada teatral de Barcelona 87/88. Con una frecuencia alarmante se asistió a la dilapidación del dinero público en espectáculos de presupuesto faraónico que sólo se representaban un par de veces, olvidando la labor en profundidad tendiente a crear un elenco, un repertorio, un público que hubiera dado forma y sentido a proyectos de esa importancia y envergadura (Hormigón, 1996: 15).

crítico y autor— a la mayoría de los países europeos, cuyos cambios gubernamentales no acarrearán forzosamente modificaciones en la estructura ni en la infraestructura de los teatros públicos¹⁸³.

Ante tales desajustes de los distintos elementos que componen la cadena cultural, el espectador se vuelve hacia manifestaciones culturales que *hay que ver*, para estar al tanto de lo que pasa en una sociedad atareada en buscar el bienestar de la mayoría y no la justicia social¹⁸⁴. En efecto, como fue el caso en el género narrativo, las operaciones de marketing y publicitarias crearon la necesidad de consumir tal o cual producto literario, como un objeto de moda. Este fenómeno ocurre, según Ragué-Arias, por la falta de educación de la sociedad en las artes escénicas, crítica que podemos hacer extensiva, en muchos aspectos, al fenómeno de la narrativa a partir de los años ochenta en España¹⁸⁵. El teatro público, sin embargo, está investido de una misión cultural ineludible que, según los críticos, no ha sabido asumir.

En este marco de desorientación, el recurso a los autores clásicos fue la mejor manera, para los teatros nacionales, de no enfrentarse con los textos que habían ido gestándose en el silencio de la

¹⁸³ Hormigón (2001). Jordi Coca, en el año 2000, llega a la misma conclusión en lo que se refiere a la viabilidad de la política teatral catalana (Coca, 2000).

¹⁸⁴ José-Carlos Mainer describe las grandes líneas del período que va de 1973 a 1986 desde el punto de vista cultural, así como los mecanismos sociales y políticos que propiciaron el *desencanto ideológico* y la búsqueda de un bienestar individual (Mainer y Juliá, 2000). Para Teresa Vilarós (1998: 23), *desencanto* "es el término aplicado al peculiar efecto político-cultural causado en España, más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista".

¹⁸⁵ Con la reforma de las Enseñanzas Medias, la situación ha cambiado en parte. Se ha publicado un currículo detallado, con orientaciones básicas y desarrollo muy minucioso, de la asignatura "teatro", pero no se le ha asignado un lugar propio. No se ha llegado a hacer realidad un Bachillerato Artístico de Arte Dramático, tal como estaba previsto en el anteproyecto de la reforma, de modo que sólo existe el Bachillerato Artístico de Artes Plásticas y Diseño. En la Enseñanza Secundaria Obligatoria el teatro aparece dentro de los talleres opcionales que cada centro puede ofrecer a sus alumnos.

dictadura y cuyos temas tocaban el período recientemente vivido. Como en narrativa, la operación olvido pretendió dejar de lado algunas obras comprometidas en la lucha antifranquista, con el apoyo tácito de un público al que le interesaba más divertirse y ver una puesta en escena lucida de algún clásico español, que el planteamiento o la reflexión de un tiempo de angustia. Además, como señala Ragué-Arias, los clásicos son una buena ocasión para obtener subvenciones y no tener que pagar derechos de autor...¹⁸⁶. Es importante, sin embargo, matizar esta opinión. El malestar parece hallarse, a mi entender, en la desproporción de la programación en los teatros públicos de autores clásicos y de dramaturgos españoles vivos, ya que estos últimos son casi inexistentes en el teatro estatal. En sí, la promoción y la difusión de los clásicos deben formar parte de los objetivos culturales y educativos del Estado. En mi experiencia en el ámbito de la enseñanza, constato que existen reticencias al encarar la lectura y el estudio de los clásicos españoles por parte de los jóvenes estudiantes, pero estas reservas suelen desaparecer cuando se proyecta la puesta en escena del texto o se acude al espectáculo. Dicho de otro modo, pienso que los montajes de teatro clásico —con frecuencia, desmesurados— responden al imperativo de atraer al público haciéndolo entrar en la difícil comprensión del texto a través del más trillado camino de la imagen.

En resumidas cuentas, a pesar de la cantidad de espectáculos importantes ofrecidos al público español, la gestión teatral del Estado de los últimos veinticinco años no atendió al afianzamiento de la autoría española, sino al espectáculo vistoso en donde el costo aparece como sinónimo de calidad¹⁸⁷. A este respecto, José Sanchis Sinisterra señalaba en 1988:

Para mí, uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular gracias a los apoyos institucionales, con

¹⁸⁶ Ragué-Arias (1996: 118).

¹⁸⁷ José Antonio Hormigón (1996: 18) recuerda que en España no existe una estructura sindical que intervenga en la difusión del teatro, por medio de abonos individuales o colectivos a través de empresas o de sus mecanismos de acción cultural. Por ello, no existen planes ni proyectos que supongan la puesta en pie de medidas para que los trabajadores acceder y participen en el hecho teatral.

montajes muy caros, unos medios técnicos y un acabado de los productos realmente extraordinario, pero sin substancia interna, sin experimentación, sin motivación, ni necesidad real de hacerlo¹⁸⁸.

El mejor aporte del gobierno socialista fue sin duda la creación de centros dramáticos en las autonomías y la renovación de teatros provinciales y municipales, generando así una realidad multinacional que descentralizó los tradicionales centros de Madrid y Barcelona. Sin embargo, debemos reconocer que la capital del Estado Español ocupa todavía hoy un espacio vital dentro de la producción escénica, como lo ilustra la alta concentración de empresas e instituciones ubicadas en Madrid¹⁸⁹.

1.3. EL OTRO TEATRO: LAS SALAS ALTERNATIVAS

Paralelamente al teatro comercial y al teatro público aparecen, en los años ochenta, herederas del teatro independiente de los años sesenta y setenta, las salas alternativas. Llamados así porque representan la alternativa al teatro público y al comercial, estos espacios escénicos tienen una manera de hacer y de entender el teatro que las otras dos instituciones no comparten. En efecto, la libertad de expresión y la ausencia de objetivos políticos han llevado a las salas alternativas a diferenciarse, por una parte, del teatro del Estado, una institución que ha sustituido a menudo la poética por la riqueza, la inseguridad creadora por la prepotencia y el costo, y por otra parte, del teatro de consumo, preocupado por el balance económico y la falta de riesgo de la creación. Estas reivindicaciones deben ser, hoy en día, atenuadas: como veremos, la relación entre el teatro alternativo y el público es compleja, ya que, por ejemplo, autores que estrenan en el teatro alternativo reciben ayuda de centros del Estado.

El fenómeno de las salas alternativas conoce una larga historia en Europa y coincide con los movimientos de rechazo al orden establecido. En España, las salas alternativas son las dignas

¹⁸⁸ Casas y Sanchis Sinisterra (1988: 36).

¹⁸⁹ Consúltense los datos completos en Hormigón (1996: 14-23).

sucesoras del teatro independiente, pero con muy diferentes motivaciones y limitaciones. En 1983, Fermín Cabal opinaba que

[...] Ya no tiene sentido seguir hablando de teatro independiente. Esta forma de trabajar estaba determinada por las circunstancias políticas y sociales que este país vivió durante la pasada dictadura y representó fundamentalmente un movimiento generacional militante. Ante las nuevas circunstancias es necesario dirigirse a un público más amplio sin abdicar de las ideas que inspiraron el teatro independiente¹⁹⁰.

Así, el teatro independiente —término acuñado en contraposición al teatro *dependiente* del poder establecido— luchaba en los años sesenta y setenta contra la censura franquista; hoy, este movimiento ha encontrado una especie de continuidad en las salas alternativas y es una alternativa económica, estética y política a los teatros convencionales¹⁹¹. La limitación económica influye seguramente en la estética, calificada de *pobre* por lo exangüe de los medios empleados en pos de una cierta independencia de subvenciones. Así y todo, muchas han desaparecido por los costos administrativos que acarrearán. Desgraciadamente, la supervivencia de este tipo de teatro depende de la interrelación con el teatro institucional, del que se

¹⁹⁰ Cabal (1983: 29).

¹⁹¹ Alonso de Santos (1989). Véase igualmente Miralles (1994: 54-62). Apuntemos tres salas madrileñas antecedentes de las actuales alternativas: Pequeño teatro del TEI (1971), la Sala Cadarso (1976) y El Gayo Vallecana (1978). Como fue también el caso del teatro independiente, estas salas tienen vocación pedagógica, y su propósito es, en primer término, la creación de un espacio para trabajar y mostrar los resultados, con deseo de autogestionarse. En los ochenta surgen las salas La cuarta Pared (1987) y la coordinadora madrileña de salas alternativas que reúne escenas como la del Pradillo, Estudio, etc. (Ragué-Arias, 1996: 146). Véase también el artículo sobre los diferentes modos de producción teatral establecido por José Antonio Hormigón (1996: 14-23) que incluye la *joven compañía*, organización empresarial o cooperativa formada por artistas y técnicos egresados de centros de formación, cuyo repertorio suele ser obras de jóvenes autores o adaptadores.

supone que es una alternativa, pero sin cuyos presupuestos más de una sala tendría que cerrar¹⁹².

El principio de la sala alternativa es *anticonvencional*, es decir, que aboga por un teatro sencillo, económico y auténtico, lo más alejado posible de las otras dos opciones. Con una capacidad máxima de 200 localidades, cuentan a menudo con un proyecto artístico concreto. Por lo general, la sala alternativa tiene su propia compañía, ya que se trata, en primera instancia, de un lugar experimental, en donde con frecuencia se ponen en escena obras de los autores que las dirigen. Además, el espacio reducido condiciona a menudo las creaciones y muchas obras existen para este modelo de sala, concebida ya como un valor en sí mismo y no como una estación de paso hacia el *verdadero* teatro. En efecto, muchas de las salas tradicionales entorpecen el proyecto del autor. Así, Luis Araujo señalaba la dificultad de representar una de sus obras en el Centro Cultural de la Villa, donde el espectador estaría alejado del escenario y la visibilidad sería diferente de la que podría ofrecer la Sala Triángulo, que establecía una relación completamente distinta con el público. Para la escritura del cuerpo en la coordenada espacial, este dato es fundamental. "Hay salas —explica el dramaturgo— que están pensadas para que el espectador esté en su butaca como delante de un cuadro, de una pantalla, y otras en que ese espectador está casi incluido en el escenario. Y estos detalles arquitectónicos son fundamentales a la hora de concebir un espectáculo. Creo que hay muchos espectáculos ideados con ese concepto de cercanía que sólo puede aportar una sala alternativa"¹⁹³.

A pesar de estas características minimalistas, las salas alternativas son las únicas que conocen una vitalidad y una fuerza particulares, pudiéndose contar hoy con una decena de espacios y

¹⁹² Rodríguez (1993: 92-97). Para Alberto Miralles (1994: 58) el tema de la financiación de las salas alternativas era un punto clave del debate. En efecto, "depender del dinero público, dada la discrecionalidad con que se concede, supone estar a merced del capricho de los políticos [...]; esa incertidumbre hace imposible afianzar actividades y planificar con visión de futuro".

¹⁹³ AA.VV. (1993: 25).

salas alternativas en Madrid y otras tantas en Barcelona¹⁹⁴. Y, por supuesto, si las salas alternativas conocen cada vez más éxito, es porque se está logrando una conexión con el público —con cierto público— y dándose a conocer a través de muestras internacionales en las principales ciudades de España. Es un hecho conocido que las salas han ganado público, mientras que en los teatros tradicionales mermó la afluencia. Se trata de un público joven y minoritario y, en muchos casos, que no asistía a otros espectáculos teatrales, tal como lo atestigua a principios de los años ochenta la afluencia de las salas Cadarso, Villarroel y Lliure. Con los años se percibió un aumento y consolidación de este público que, además, incluyó una población de adultos y mayores. Aunque en términos de cantidad sea un público escaso, cualitativamente el fenómeno del teatro alternativo adquiere una gran significación. Por último, señalemos que, contrariamente a los resultados que podrían esperarse de los medios puestos a disposición por la Administración, tendientes a promover las nuevas dramaturgias por medio de premios, talleres, cursos y puestas en escena, los jóvenes autores de teatro tienen más posibilidad de estrenar en las salas alternativas que en centros oficiales.

En el paisaje de la dramaturgia española contemporánea, las salas alternativas han logrado, en definitiva, dos objetivos: la configuración de un público propio, con ciertas características que lo diferencian del público de *grandes espectáculos*, y una dramaturgia específica, alejada en mucho de la tradicional aunque no siempre presenta proyectos de corte experimental o de vanguardia. Cabe señalar que, entre las salas alternativas, las líneas de programación suelen ser muy diferentes, yendo de un teatro de corte realista hasta proyectos de danza-teatro de lo más innovadores. En este sentido,

¹⁹⁴ La evolución vertiginosa que conocieron las salas alternativas motivó la creación, en el año 2000, de una coordinadora que contaba con veintisiete salas. En Madrid las primeras fueron la Sala Pradillo, Cuarta Pared, Triángulo y Ensayo 100, y Malic y Beckett en Barcelona, a las que se unieron otras en el resto del Estado Español. En las capitales castellana y catalana cuentan hoy en activo: DT Espacio Escénico, La Nave de Cambaleo, las salas Cuarta Pared, El Montacargas, Tarambana, los teatros El Canto de la Cabra, Gurdulú, Lagrada y Pradillo en Madrid, y Brossa Espai Escènic, las salas Beckett, Muntaner, los teatros Tantarantana y Versus Teatre en Barcelona.

César Oliva distingue tres tipos: a) las que fomentan una dramaturgia no convencional; b) las que hacen un teatro cercano al comercial, diferenciado por el pequeño formato al que se obligan por el espacio escénico; c) las que admiten todo tipo de formas y estilos, obligadas muchas veces por la falta de locales que asuman otro estilo de programación¹⁹⁵. Debemos añadir que las salas alternativas han desempeñado y desempeñan un papel esencial en la formación de espectadores a través de la organización de seminarios y talleres para niños y jóvenes. A nuestro entender, estos centros representan la opción abierta a la creación dramática y la respuesta real y concreta a un público en busca de nuevas propuestas teatrales. Han permitido, en el plano de la práctica teatral, la promoción de autores, actores y directores de escena y, en el de la creación, la reivindicación del texto y de la palabra dramática que se expresa bajo múltiples declinaciones estéticas. En este sentido, José Sanchis Sinisterra afirmaba que la *alternativa* debía vivirse como un fin enriquecedor y asumirla como una opción ética y estética, no necesariamente exclusiva y excluyente, pero tampoco residual ni resignada¹⁹⁶.

1.4. NOTA SOBRE EL PERFIL DEL PÚBLICO ESPAÑOL

Hemos visto que, así como no existe un sólo teatro, no existe un único público. Los tres grandes grupos institucionales que acabamos de definir, siguiendo la clasificación de Oliva, tampoco constituyen unidades cerradas de características definitivas. En efecto, la independencia del teatro alternativo se ve comprometida, frecuentemente, con solicitudes de subvenciones estatales para hacer frente a los gastos de la producción. En cuanto a la calidad de las puestas en escena y de los textos, se puede decir que tanto del teatro comercial como del público pueden surgir espectáculos de alto nivel y acordes, en el caso del teatro del Estado, con la función que se

¹⁹⁵ Oliva (2004: 194).

¹⁹⁶ Miralles (1994: 61). Consúltase igualmente la "Entrevista a José Sanchis Sinisterra" acerca de los conceptos de teatro independiente, teatro alternativo y teatro fronterizo, realizada por Yolanda Pallín en *Primer Acto* 273 (1998).

espera de él. Por lo tanto, las características enumeradas de cada uno de estos lugares de producción teatral marcan una tendencia general que conoce algunas excepciones, tanto en la producción como en el tipo de público que acude a los espectáculos.

Quizá la característica del público español que más llame la atención sea la evolución de la cantidad de espectadores, que aumentaron en las ciudades de provincia y disminuyeron en centros teatrales como Madrid¹⁹⁷. La habilitación de teatros o la inauguración de nuevos espacios gozan de un gran apoyo social. El hecho de que en muchas ciudades la ayuda estatal asumiera las eventuales pérdidas de taquilla, permitió a los programadores incluir títulos que atrajeran a un público joven. Señalemos, sin embargo, que la asiduidad del público es consecuente en los momentos de euforia que siguen a las acciones políticas o a la inauguración, pero que se diluye conforme avanza el tiempo y las programaciones no mantienen el nivel que presentaron al inicio.

Pero en definitiva ¿cómo es el público de teatro español? Cruzando los datos estadísticos que brindan las instituciones, fácilmente accesibles en internet, con las apreciaciones de los críticos, podemos decir, coincidiendo con Ragué-Arias, que existe un espectador fácil, que es el más numeroso. Se trata de un público de clase media para quien el musical y el teatro cómico son la mejor celebración en períodos de fiestas u ocasiones similares. Suele dejarse llevar por el machacamiento de las campañas publicitarias, por el *star-system* y la popularidad de los actores, a menudo adquirida a través de la televisión¹⁹⁸. El público joven, más dinámico y polifacético en sus gustos, si bien asume el perfil tan esperado por

¹⁹⁷ Las comunidades de La Rioja, Madrid, País Vasco, Aragón, Murcia y Cataluña son las que tienen espectadores más fieles al teatro (Oliva: 2004: 195).

¹⁹⁸ Ragué-Arias (2001: 32). Oliva (1991: 169), a su vez, califica el teatro que no ofrece cambios sobre el pensamiento del espectador ni afecta sus principios como un *escenario muerto*: se busca la contemplación y el goce estéticos ignorando la incidencia y la provocación vital que debería interpelar al público. El término de *escenario muerto* no encierra necesariamente una significación peyorativa, si no es la que puede asociarse a un teatro concluso, cerrado. El gusto por la forma y la estética engullen, según él, cualquier tipo de contenido.

los autores de la nueva generación de espectadores, tiene la desventaja de ser menos fiel y asiduo a los espectáculos teatrales que el público tradicional.

Por ello, en lo que respecta a la afluencia a los distintos géneros de la escena, el público español sigue prefiriendo la revista y los géneros intrascendentes. Los espectáculos de mayor aforo son los musicales de importación y se sigue acudiendo a comedias de Alonso Millán, Santiago Moncada y Antonio Gala. Sin embargo, algunas obras de José Luis Alonso de Santos y José Sanchis Sinisterra interesan a los más jóvenes y, en muchos casos, el público provoca el éxito imprevisto de un título o un autor. Las cifras suministradas por el Centro de Documentación Teatral muestran, por otro lado, un aumento del público teatral¹⁹⁹. Este incremento, dice Oliva, tiene más que ver con la consolidación de la importación de espectáculos musicales —que ha elevado el interés del espectador medio— y menos con el apoyo de las instituciones a la creación²⁰⁰.

Ante la variedad de la oferta, ya no es posible hablar de público sino de *públicos* según los géneros y las salas que corresponden a los tres tipos de teatro estables, es decir, al teatro comercial, al público y al alternativo. El primero trabaja con el espectador convencional que, sin ser exclusivo, acude a los grandes espectáculos de luz y sonido, venidos muchas veces del extranjero y que gozan de una gran campaña de marketing²⁰¹. Emparentado con éste por el despliegue de

¹⁹⁹ En Madrid, sin embargo, se observa una leve merma. La escena madrileña contó con 2.845.656 espectadores en 2001, llegaron a 3.035.019 en 2003 y disminuyeron a 2.567.269 en 2004. En Barcelona, el movimiento es más parejo y la afluencia de público ha ido en aumento: en 2001 se vendieron 2.136.092 localidades, en 2003 2.135.938 y en 2004 2.156.900 según los datos de la SGAE, para Madrid, y de la ADETCA, para Barcelona.

²⁰⁰ Para Oliva (2004: 199), el descenso generalizado de espectadores se debe a factores como la ausencia de teatro en el sistema educativo, la falta de cultura de la gente en general y el aumento de otras ofertas de ocio.

²⁰¹ En este sentido, concuerdo con Ragué-Arias (2001: 32) cuando señala, a propósito de los espectáculos de la cartelera contemporánea: "Lo que predomina en Barcelona, pero también en el resto del Estado Español y posiblemente en otros países, son los espectáculos que generan cifras,

producción se encuentra el teatro institucional o subvencionado por el Estado, abocado a la difusión de los grandes clásicos de la dramaturgia. Quedan las salas alternativas, que arriesgan una programación vanguardista y novedosa y cuentan con un público propio, intelectual, joven y ya no tan joven, que apuesta por las estéticas de investigación y está formado por pequeños sectores de la sociedad. En este sentido, como veremos, si bien hay autores que no ocultan su deseo de normalización escénica —es decir, estrenar en teatros comerciales— otros eligen de antemano una estética que sólo los teatros de bolsillo o alternativos pueden ofrecer. La cantidad y la cercanía del público pueden influir, para autores como Juan Mayorga, Itziar Pascual o Lluïsa Cunillé, en la hechura de una obra y en su proceso creativo.

Por la hechura y la temática, los títulos que abordaremos en la tercera parte de este trabajo se dirigen, implícitamente, a un público minoritario. Con la excepción de *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, y *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos, éxitos de temporada en los teatros comerciales, las obras de nuestro corpus conocieron estrenos en salas alternativas o en teatros de menos envergadura y apuntan a entablar una comunicación con un espectador curioso e interesado por las nuevas propuestas dramáticas.

quizá como el resultado del fin de las utopías, del pensamiento único, del imperio de la derecha". Véase también el artículo del dramaturgo Iñigo Ramírez de Haro (2000) en el que da su particular y provocadora versión del estado del teatro español contemporáneo.

2. EL ESPECTADOR Y LA IMAGEN: UN DEBATE ABIERTO

El receptor contemporáneo que acabamos de describir está inmerso en una cultura que pasa principalmente por lo visual, a través de la televisión, la publicidad, el cine, etc. El público de teatro no escapa a esta influencia y el dramaturgo conoce la importancia que reviste la imagen en sus propuestas escénicas. El cuerpo en relación con la escena es una preocupación que, en los años sesenta y setenta, se manifestó en el protagonismo de éste en el escenario y en la participación del cuerpo del público. Se dieron a conocer, así, estéticas dinámicas —a menudo violentas— que requerían una respuesta activa e inmediata del espectador. Rompiendo con el concepto tradicional de teatro, los grupos independientes practicaron un arte basado en la imagen, alejado del texto —también por cuestiones de censura— cuya forma novedosa en España no gozó de la aceptación unánime de los dramaturgos²⁰². Lo gestual se convertiría en el centro de sus propuestas: junto con la visualización, la recuperación de lo táctil y de lo acústico constituyó la tendencia innovadora del teatro independiente.

Luego de décadas de austeridad obligada, los autores que pudieron escribir en libertad no mantuvieron la misma relación entre el cuerpo y la mirada. El rescate de la corporeidad en la escena suponía, también, la recuperación del cuerpo del público²⁰³. Las puestas en escena venidas sobre todo del extranjero se convirtieron en modelos para las nuevas generaciones y los festivales internacionales dieron la posibilidad a los profesionales de la escena de conocer las novedades europeas²⁰⁴.

²⁰² Por ejemplo, Buero Vallejo se opuso a estos nuevos postulados.

²⁰³ Consúltase el estudio de Sánchez (2004a: 39), que reseña con detalle la actividad de los grupos independientes y su relación con la imagen.

²⁰⁴ En 1967 se pudieron ver, en el Teatro Romea de Barcelona, las producciones del Living Theatre representando *Antígona* de Sófocles-Brecht. Esta experiencia constituyó, para varios grupos de teatro que trabajaban en la misma línea, la demostración de su validez y eficacia (Montanyés, 1969-1970: 16). Anteriormente, Joan Brossa había buscado implicar físicamente al espectador en la acción artística. En obras como *Els assistents en fila india*. *Ceremònia solar*, de 1948, y *Caragat*, de

Junto con esta transformación del espacio escénico, en otras manifestaciones abiertas el cuerpo del espectador se ve implicado de manera diferente en el teatro de calle. El público se veía envuelto en la obra, sus desplazamientos formaban parte de ella y la proximidad de los actores —el ruido de los trajes, el olor del maquillaje, el roce de los objetos— permitía experimentar nuevas sensaciones con respecto al hecho teatral pero también redescubrir un espacio conocido al que los actores daban vida y transformaban por algunos minutos. En España, Comediants propone la representación de una fiesta e invita al espectador a formar parte de ella (*Non plus plis*, de 1972). Se reducen las distancias entre el cuerpo del espectador y el del actor, anulando así la separación entre los que miran y los que son mirados.

Otra manera de provocar la respuesta activa del público, menos festiva y más violenta que Comediants, fue el *teatro de impacto*, practicado por el grupo Moia. Con espectáculos como *Mòbil Xoc* y *Accions*, de 1983, pretendían crear otra reacción en el público:

No pretendemos animar, sino romper la pasividad del espectador mediante las acciones imprevistas, situaciones de choque, espectacularidad visual, sonido directo, efectos plásticos, pirotecnia, etc.... Todos estos factores fuerzan la complicidad con el público durante el desarrollo, in situ, del montaje, le exigimos su reacción y el impacto es el medio más contundente. La dinámica del espectáculo no permite que el espectador se relaje, se le arrastra a situaciones límite y éste se ve obligado a coprotagonizar las acciones que vamos planteando dentro del espacio escénico²⁰⁵.

1950, Brossa quería que todos los espectadores participaran activamente y se implicaran en diálogos y acciones como desplazamientos, bailes y gestos. El dramaturgo busca destruir la estructura teatral clásica cambiando las funciones de los participantes: que el actor se convierta en espectador y viceversa (Sanchez, 2004a: 39). Ver también las propuestas de Augusto Boal y el *teatro del oprimido*, extendido en América Latina. Para él, la recuperación del cuerpo del espectador, condición *sine qua non* de su liberación, fue el objetivo prioritario de su investigación (1997: 7-14).

²⁰⁵ Citado por Sánchez (2004a: 43).

Por su parte, la Fura dels Baus trató de trabajar, durante los años setenta, con la mirada del público. Como señala Sánchez, el grupo buscaba transformar dicha "mirada funcional, *asensual*, propia de la modernidad", en una mirada "que percibe con todos los sentidos los objetos que se miran"²⁰⁶ mediante una sucesión de climas y contrastes escénicos en los que aplicaban experimentos científicos sobre la percepción. Los estímulos plurisensoriales estaban potenciados por la proximidad del espectador, que debe recibir y procesar informaciones provenientes de los cinco sentidos, implicando así su propio cuerpo.

Este tipo de teatro de creación e investigación abrió una brecha entre el teatro oficial y el comercial²⁰⁷. A partir de estas experiencias, se forma una corriente dramática en la que el lenguaje corporal, hasta aquí gran ausente de la escena, se independiza del discurso verbal y busca una poética específica para convertirse en un idioma corporal que desborde la función ilustradora del texto a través de la imagen en el escenario. El espectador, confrontado con unos parámetros escénicos de naturaleza distinta de la estrictamente literaria, está llamado a interpretar y a posicionarse con respecto a las imágenes y las presencias en escena, e incluso a participar activamente en la acción artística²⁰⁸. Asimismo, tendencias como la de La Cuadra de Sevilla o Comediants contrapusieron a la tradición textual los valores sensoriales y vitales del cuerpo. El movimiento en escena y el reconocimiento estético de la imagen, caminos culturalmente menos trillados, apuntaban a generar una comunicación más rica y abierta. Pero las experiencias llevadas a cabo en esos años se impusieron pronto como *norma de espectáculo*, lo que produjo el desgaste de los

²⁰⁶ *Ibidem*: 44.

²⁰⁷ Durante los años ochenta se tuvo la impresión de haberse alejado de ese teatro novedoso que hablaba de poéticas y de estéticas, y experimentar un estancamiento, volviendo al teatro *sainete* que habla sólo de autores y de obras (AA.VV. 1980).

²⁰⁸ El cuerpo pasa a formar parte de la visión sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción es productora de sentido para el espectador (Pavis, 1998:87).

efectos y se dejó ver la necesidad de contar con un texto escrito por un autor²⁰⁹.

La representación del cuerpo ingresa, pues, en el debate imagen/texto que atravesó la realidad teatral española, dominada por una tradición con tendencia a reducir el escenario a un mero elemento decorativo y a hacer hincapié en la expresión de la palabra, formando un público consumidor de diálogos y con escasas referencias visuales o espaciales. Recordemos que el texto funcionó tradicionalmente como baremo de la valoración teatral. Por otro lado, la incomunicación con el resto de Europa durante todo el período franquista dificultó la búsqueda de la expresión corporal. Los grupos de teatro independiente trataron de paliar esta deficiencia utilizando el cuerpo como materia y signo en la escena e incorporándolo al hecho teatral.

Así y todo, el teatro tradicional no asimiló los cambios practicados por el teatro independiente y se aferró al teatro de texto. Los nuevos autores, surgidos en el ambiente de renovación y de manifestación cultural de la *movida madrileña*²¹⁰, debieron hacer

²⁰⁹ Los grupos de teatro que no se basan en el texto han tenido muy distinta trayectoria. En general, son grupos con estéticas diferentes cuyos espectáculos reposan en una importante gestualidad ritual y un mínimo contenido textual. En una época donde el teatro tiende a volver al texto, compañías como La Fura dels Baus, La Cubana o Comediants han sabido mantener despierto el interés por esa forma de teatralidad que explora otro tipo de comunicación. A menudo, opina Ragué-Arias (1996: 156) "tras conseguir el reconocimiento del público, se estancan en la repetición de sus hallazgos, lo que con frecuencia coincide con la explotación comercial de sus espectáculos que no se limita a España, puesto que la escasa importancia del texto les permite no tener que enfrentarse con las dificultades del idioma a la hora de viajar".

²¹⁰ El movimiento vital que caracterizó la ciudad de Madrid en la Transición, conocido con el nombre de "movida", "quiso el fin de la representación y buscó el silencio de la palabra para que el cuerpo hablara" (Vilarós, 1998: 58). En palabras de Jorge Berlanga, dicho movimiento fue sobre todo la consecuencia de "una necesidad visceral y espontánea, producto más quizás de un requerimiento inconsciente de la época que de una reflexión intelectual" (en José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez*, pág. 62, citado por Vilarós, 1998: 27).

frente al estancamiento en el tratamiento del cuerpo provocado por décadas de rechazo del lenguaje corporal²¹¹.

En resumidas cuentas, no hubo en España una reflexión teatral —hablamos de la totalidad del hecho teatral— que considerase el cuerpo como materia integrante del fenómeno dramático. Las causas históricas y sociales son conocidas y pueden sintetizarse en el rechazo de la sociedad española tradicional a recibir un mensaje por la *vía sensible*. En efecto, el tipo de espectáculo que dominaba el panorama dramático español, modelado por la sociedad pequeño-burguesa madrileña, era de escasa relevancia visual —por la poca relevancia de lo visual en el texto. La ruptura del teatro independiente estuvo motivada, en parte, por la desconfianza hacia la palabra, ya que de ella se sirven las clases dominantes. Varios planeamientos del teatro vanguardista europeo fueron incorporados a la nueva dramaturgia que se alzaba contra la línea conservadora, entre ellos, el lugar de la palabra. Ésta, afirmaba Edward Craig a principios del siglo XX, sirve ante todo como disfraz del pensamiento y resulta el medio más directo para la mentira: el teatro del futuro, imaginado entre otros por Artaud, se proyectaba como un teatro sin palabras, una construcción mediante la acción, la línea, el color y el ritmo.

Después de casi dos décadas de propuestas visuales, los años ochenta marcan la vuelta al texto teatral y el protagonismo del autor dramático. Surgido a menudo del ámbito experimental, el dramaturgo pone en práctica recursos formales que renuevan el lenguaje e incorporan lo visual como parte integrante del texto²¹².

²¹¹ Como señala Francisco Nieva, faltó en España una revolución teórica en los años veinte que renovara el teatro. Los experimentos de Gómez de la Serna o de José Bergamín siguen siendo igual de extraños que cuando se escribieron: en teatro, la clase dirigente no asumió el discurso cultural novedoso como lo hizo con la pintura o el cine. Los modelos teatrales siguieron siendo, para el público tradicional, Benavente, Arniches o Muñoz Seca (AA.VV., 1980: 40).

²¹² Con ocasión de la Muestra de Teatro Frontera (Madrid), de 1984, Guillermo Heras juntó grupos que trabajaban con investigación no textual, apoyando a su vez a autores que realizaban una escritura teatralmente viva, adscrita a la modernidad y a las nuevas tendencias. Los grupos que trabajaron con la imagen, como La Fura dels Baus o Els

Estos autores tienen también una experiencia completa del teatro: muchos de ellos fueron actores, directores o escenógrafos, de ahí que la cuestión de la imagen y de su representación, del cuerpo y de su *puesta en el texto* se haga más patente en textos de las últimas dos décadas.

Además, el texto adquirió una función literaria, ya que los jóvenes autores desean, si sus obras no pueden ser estrenadas, al menos que sean leídas. En este sentido, desde hace algunos años el lema de la Asociación de Autores de Teatro es "el teatro también se lee" y Domingo Miras solicitaba a las editoriales una consideración del texto dramático pareja con la de otros géneros²¹³.

En suma, la preponderancia del aspecto visual y sensorial que impregnó el teatro innovador de los setenta y parte de los ochenta se fue decantando hasta lograr un equilibrio entre texto e imagen en los últimos veinte años. La sana reacción que despojó a la palabra de su supremacía produjo un campo de debate y de reflexión en torno a la función del lenguaje no verbal basado en la imagen y en el cuerpo. Después de un largo período de imperio del ritmo y de lo visual, la recuperación de la palabra forzó a una restricción del ámbito geográfico de incidencia, limitada por la comprensión de la lengua y por ello, más ligada a las preocupaciones de una colectividad.

Los autores que abordaré en la tercera parte de este estudio ilustran, a mi modo de ver, esa equilibrada conjunción entre texto e imagen, en donde el cuerpo funciona como vínculo entre lo escrito y lo representado.

Joglars, tuvieron más éxito, quizá porque el público, según el director, "es más sensible al espectáculo visual y plástico, y más perezoso a realizar un análisis que vaya más allá de la imagen". Para Heras, el teatro es el equilibrio entre la palabra y la imagen, y la formación y la crítica tienen que formar a este nuevo público (Armada, 1984).

²¹³ AA.VV. (2004: 17).

3. EL CUERPO Y SU IMAGEN SOCIAL: LÍNEAS DE UNA REVOLUCIÓN

La irrupción y el protagonismo del cuerpo en escena fueron provocados, naturalmente, por un cambio de paradigma físico que comienza hacia los años sesenta en Occidente, pero que se manifiesta en España con unos cuantos años de retraso. La transformación se articula en torno a tres ejes principales: higiene, salud e imperativos estéticos. Estos principios fundan la construcción del nuevo modelo corporal que se impuso en las sociedades modernas.

El salto cualitativo del lugar del cuerpo en la sociedad española no se produce hasta bien entrados los años setenta. Tradicionalmente relegado a un segundo plano social, el cuerpo se muestra en los últimos treinta años bajo todos sus ángulos y aspectos, convirtiéndose en el centro de múltiples consideraciones. El tiempo dedicado al cuerpo, por ejemplo, creció considerablemente en las muchas y variadas actividades que le conciernen de lejos o de cerca, tales como el deporte, la cosmética, la alimentación, la moda, las medicinas alternativas, etc. En efecto, el crecimiento económico en España "no tuvo tan sólo unas consecuencias cuantitativas en la elevación de los niveles de renta, sino también cualitativas y culturales. Si las primeras estaban previstas —y fueron deseadas— por parte de la clase política, no se puede decir lo mismo de las segundas"²¹⁴.

²¹⁴ Tusell (1998: 729). Bien entrada la década de los sesenta, aparece con mayor fuerza el cambio social, consecuencia del económico, que facilitaba la oposición y el movimiento sindical. Sin duda, se trataba del cambio socio-económico más significativo desde el final de la Guerra Civil. Factores tales como los desplazamientos y modificaciones de estilo de vida de la población urbana, las reivindicaciones salariales de la clase obrera y las cifras relativas al consumo revelan que el desarrollo fue beneficioso para la mayor parte de la población española, aunque fuera en proporción variable. Es posible percibir el grado de bienestar por la disminución del papel relativo de la alimentación en los presupuestos familiares: si al principio de los sesenta giraba en torno del 55%, a principios de los setenta descendió al 38% (*ibídem*: 736).

Es importante señalar que, a pesar de las desigualdades sociales persistentes, el consumo ligado a los cuidados corporales, la salud y la belleza, se generaliza poco a poco en la sociedad, con la consiguiente revaloración del ideal de juventud. Por ejemplo, el cuidado del cuerpo a través de las prácticas deportivas gana cada vez más adeptos, sobre todo en las mujeres, que desean identificar su imagen con los nuevos modelos de belleza.

En el contexto de la sociedad española, a pesar de los cambios culturales y sociales propiciados por el resurgimiento económico de los años sesenta, los acontecimientos de Mayo del 68 tuvieron poca repercusión. En Europa occidental, el "efecto 68" se prolonga hasta principios de los setenta, mientras que en España los valores de la sociedad tradicional comienzan a ponerse en tela de juicio ya bien avanzados los años setenta. Paralelamente a la crisis de la autoridad, de la educación, de la pareja y del sexo proliferan los discursos sobre la liberalización del cuerpo, que comienza a considerarse como un valor en sí mismo y no como un vehículo. El cuerpo se convierte, pues, en el lugar de la identidad personal en una época en la que las reivindicaciones pasan por el reconocimiento corporal —el cuerpo de las mujeres, de los homosexuales, de los discapacitados, de los detenidos, etc.²¹⁵. Por otra parte, la liberalización de la sexualidad propia de los sesenta —aunque en España haya sido menos evidente que en el resto de Europa occidental— engendró la exhibición del cuerpo y sobre todo del cuerpo semi-desnudo: los trajes de baño, por ejemplo, se reducen para ponerlo en valor. En resumen, el *corporeísmo* —conjunto de prácticas que confieren al cuerpo la primacía de valor— va ganando un terreno cada vez mayor, revolucionando los hábitos tradicionales y culturales²¹⁶.

Para explicar, en parte, este contexto en el que contrastan la apertura de Europa y el encierro de España, Teresa Vilarós analiza la

²¹⁵ La censura erótico-sexual de los espectáculos disminuye a partir de 1975, al tiempo que aparece el sexo en las letras de las canciones anglosajonas (Rollings Stones, Pink Floyd, The Who) y el cuerpo liberado se expone en la fotografía (Travaillot, 1998: 42-43). Véase igualmente Le Breton (1992: 99-103 y 107-111).

²¹⁶ Maisonneuve (1976: 551-552). La "Body-Culture", proveniente de California, pretende armonizar el cuerpo y el cosmos a través de una nueva vitalidad y una nueva salud (Travaillot, 1998: 75).

portada del primer número de la revista *Triunfo* de 1962. A partir de la disposición de las imágenes, la investigadora descifra el deseo de apertura y de expresión cultural de la sociedad de entonces. Cito las principales líneas del comentario que me parece ilustrar a la perfección el estado de espíritu de la época en relación con el cuerpo y la imagen:

Un rescate de esta primera portada señala que la cabeza de pelo desordenado y cara expansiva, seductora y relajada de Brigitte Bardot avanza ligeramente sobre su cuerpo tumbado en la hierba, evocando de forma clara una accesibilidad sexual, un relajamiento social situado a años luz del contexto español del momento. Si en el imaginario español el icono Bardot es en la portada de *Triunfo* la representación de una geografía móvil, de apertura política y sexual; si la actriz encarna para la España de entonces una idea de Europa, un espacio anhelado de libertad situado más allá de las fronteras políticas y culturales impuestas por el régimen, la estrechez del pequeño recuadro que expone la cabeza tapada —y desprovista de cuerpo y contexto— de nuestra flamante Miss Europa resulta entonces especialmente desgarradora.

Una invisible línea de deseo une estrechamente a las dos fotografías, Un deseo que, yendo más allá de lo explícitamente sexual, rechaza el corsé político y cultural representado por el parco encuadre de la fotografía de Maruja García para reclamar el espacio sin marco en el que la imagen de Bardot se ofrece. Un deseo que encuentra en este año de gracia 1962 el primer orificio de escape y que empuja y sube desde el castizo y prosaico nombre representado por la recatada y empañoletada cabeza de la miss española a la exótica pronunciación y despeinada y desvestida persona que el icono de Brigitte Bardot propone²¹⁷.

La reflexión sistemática en torno al cuerpo tendrá lugar a partir de los años setenta principalmente en Francia y en los Estados Unidos. En ella converge una multiplicidad de investigaciones que van del psicoanálisis a la antropología social, pasando por la filosofía, las

²¹⁷ Vilarós (1998: 81).

ciencias del lenguaje y la historia de la medicina²¹⁸. En este contexto de (re)descubrimiento del propio cuerpo, no debe llamarnos la atención la tendencia del teatro independiente que, como decíamos anteriormente, reemplaza el texto por la expresión corporal y el lenguaje del cuerpo y des las formas, es decir, por todo lo que permita liberar al individuo de la opresión social que se ejerce por la palabra. El cuerpo, según las nuevas prácticas, es considerado como un todo y sólo la toma de conciencia y el trabajo fundado en las sensaciones corporales permiten *conectar* con él²¹⁹.

Otra de las características del período que nos interesa es la imposición de unos códigos estéticos que, en mi opinión, contradicen la pretendida *libertad corporal* recuperada. El fenómeno es harto conocido para volver a exponerlo en estas páginas. Recordemos, someramente, los imperativos que marcaron —y siguen marcando— el ideal corporal: la delgadez para la mujer, los músculos para el hombre. Por un lado, la mujer delgada se erigió, desde principios de los setenta, en el principal motivo de las publicidades gráficas y televisivas y se impuso como una exigencia social. El culto del cuerpo y sobre todo de la nueva imagen de la mujer se redefine y se difunde en todas las instancias reconocidas.

Ocuparse de su cuerpo y cuidarlo es, pues, una de las características principales del ciudadano moderno y la apariencia del cuerpo parece transformar en profundidad los valores culturales y el imaginario colectivo²²⁰. Esta tendencia se acentúa, en los años ochenta, a través de grupos particulares que desarrollan su propia literatura, tales como la medicina alternativa y la salud, los centros de deporte, los cursos de meditación, etc. La necesidad de ocuparse de su cuerpo se extiende al conjunto de la población: la manera de *estar en sociedad* es *estar en buen estado físico*.

²¹⁸ Los trabajos de Michel Foucault (1984), Baudrillard (1970), Borel (1992), Vigarello (1993) y Le Breton (1985a), entre otros, brindan al estudio del cuerpo un sólido marco teórico y crítico.

²¹⁹ Travaillot (1998: 48).

²²⁰ En las sociedades heterogéneas, la relación al cuerpo se inscribe dentro de las diferencias de clases y de culturas que orientan los significados y los valores. Para Pierre Bourdieu (1979: 210) "el cuerpo es la objetivación más irrecusable del gusto de clase". Véase igualmente Detrez (2002: 144-146) y Le Breton (1992: 97-99).

La constante puesta en escena del cuerpo en la vida cotidiana y las imágenes del cine y de la televisión tienden a darle una importancia simbólica jamás alcanzada. Todos los acontecimientos sociales tienen su eje corporal —por ejemplo la apariencia física de los políticos y/o personas de influencia— que se hace eco de las producciones de la cultura de masas, desde los cuerpos de las películas de acción norteamericanas que conocieron una amplia difusión —*Rambo* (1983), *Terminator* (1985)— hasta los despliegues físicos de los grupos de rock en escena. El significado de la presencia física se halla sobre todo en el plano de la prestación corporal, ya que se impone un nuevo modo de comunicación a través de la exhibición y de las demostraciones del estado físico.

¿Cómo se explica este *cuerpocentrismo* desmedido que afloró en las sociedades occidentales a partir de los años ochenta? Los sociólogos asocian este fenómeno al vacío social e ideológico de la época. El individuo debe buscar en él mismo lo que esperaba de la colectividad. El nuevo *corporeísmo* sustituye al decepcionante diálogo social, tendencia muy marcada ya en la España de la Transición y que continúa en los años ochenta y noventa²²¹. La desideologización y la descomposición de las principales estructuras asociativas —los sindicatos cuentan cada vez con menos miembros— aceleran la instalación del vacío social. La mayoría de los españoles, asegura Juliá, está convencida de que su participación en la vida política nada tiene que ver con el resultado final. Por ello, asegura el historiador, "podría verse en esta actitud la permanencia del legado franquista que, más que inculcar valores autoritarios, habría dejado como secuela principal un interés prioritario por lo

²²¹ La participación del ciudadano español en la vida política es escasa. A este respecto, el historiador Santos Juliá señala con mucha pertinencia que la participación de la población en momentos socio-políticos críticos —manifestaciones en favor de la democracia o contra el terrorismo, incluso el gran porcentaje de participación en las urnas— "no son suficientes para mostrar un alto interés por la política". En efecto, "la afiliación a partidos, sindicatos y otras organizaciones voluntarias y el conocimiento de asuntos políticos fueron, durante toda la Transición, muy bajos, mientras se mantuvo alta la valoración negativa del funcionamiento de las instituciones" (Mainer y Juliá, 2000: 57).

privado, por el consumo y el gasto, por los valores materiales frente a los que miran más por la calidad de la vida social y a la participación en tareas colectivas"²²².

La vida pública se centra, pues, en la emancipación del individuo, que pasa a ocuparse de él y de su cuerpo. Indiferente a las esperanzas colectivas, decepcionado del curso de la política, este nuevo ciudadano se caracteriza por el repliegue de sí y la indagación individual de una felicidad a su medida²²³. En esta búsqueda, el cuerpo ocupa el lugar de la reconquista de sí mismo.

La apropiación del cuerpo se opera de dos maneras fácilmente identificables: por un lado, el mantenimiento del buen estado físico como estilo de vida y, por otro, la importancia del *look*. Conservar un buen estado físico es una manera de aprehender el cuerpo. Se trata de una visión integradora de su capital psíquico y físico, en la medida en que estar en buena forma física implica un acuerdo total del cuerpo y del espíritu donde las ideas de salud, belleza, alimentación y distracción se imbrican unas en otras. El *look*, por su parte, es el símbolo de una búsqueda de prolongación de la juventud. La tonicidad muscular ocupa un lugar privilegiado y el bronceado es signo de disposición de tiempo libre. El cuerpo se construye para ser contemplado y la apariencia, en los años ochenta, traduce la salud, la vitalidad y los recursos psicológicos.

El *look* y el buen estado físico, en un mundo en el que la representación y la imagen son portadoras de valores y omnipresentes, están cargados de significados. La influencia de los medios de comunicación —sobre todo la televisión, los vídeos y la

²²² Mainer y Juliá (2000: 57). Con respecto a la implicación de los españoles en la vida política desde el período democrático, Santos Juliá articula las siguientes cifras: el 75% de los españoles reconoce estar poco o nada al corriente de los asuntos políticos. Sólo un 7% de los motivados en política se afilia a un sindicato y un 3% a un partido político. España es el país europeo que tiene la tasa más baja en la relación militante/votante. Consúltense igualmente otras cifras de interés en el apartado "Entre la legitimidad y el desinterés" (*ibidem*: 54-60).

²²³ Esta tendencia aparece claramente en la novela española de los años ochenta y noventa, en autores como Juan José Millás, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, etc. y, como lo vimos en la primera parte de este trabajo, es patente en *El color de agosto*, de Paloma Pedrero.

prensa semanal— es determinante. De Virieu habla de la televisión, en la década de los ochenta, como de un nuevo organizador de la realidad social²²⁴. Subida en el tren europeo, España emprende también la *normalización corporal* que tiene lugar a través de los medios de comunicación y de las emisiones que exhiben cuerpos deportivos, vitales y performantes. Durante los años ochenta, el esfuerzo en modelar el cuerpo según su propia voluntad se alzó en un nuevo ideal y la necesidad de asumirse y asumir su cuerpo se produjo sobre la base del esfuerzo constante²²⁵. La carrera hacia la consecución de los logros personales se erigió, pues, en una prioridad: se estimaba que para tener éxito en la vida, había que estar en buen estado físico y que lo importante era desearlo y luchar por este ideal²²⁶.

El individuo, sin embargo, vive mal la presión social que le incita a ocuparse de la totalidad de su persona. La corriente del *cuerpo total* que caracterizó la segunda mitad de los años ochenta conocerá un lento declive. En efecto, la nueva tendencia apunta, en los años noventa, hacia movimientos corporales suaves y armoniosos y regímenes alimentarios equilibrados. El concepto de esfuerzo va disminuyendo, suplantado por el de placer, presente en el movimiento físico sin dolor y en las comidas con todo su sabor — pero con menos calorías. Como señala Travaillot, la atención hacia el cuerpo puede ser puesta en paralelo con la evolución de las mentalidades: las dificultades económicas y el creciente desempleo en los años noventa tienden a que se adopte una actitud menos arrogante y más defensiva²²⁷. Los famosos *logros* son considerados

²²⁴ De Virieu, F., *La médiacratie*, Paris, Flammarion, 1990, citado por Travaillot (1998: 107).

²²⁵ Los regímenes draconianos y constantes y los esfuerzos físicos del aeróbic son un ejemplo de este tipo de práctica corporal.

²²⁶ En *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, María es un personaje que responde perfectamente a este perfil.

²²⁷ Una consecuencia importante de este fenómeno de atención extrema a lo corporal y a las preocupaciones en el cuidado del cuerpo fue la aprehensión ante la enfermedad y la muerte. Resulta particularmente interesante la relación entre *cuerpo magnificado* y *cuerpo temido* en la medida en que encuentra varias vertientes temáticas en las recientes dramaturgias.

adquisiciones efímeras y el individualismo exacerbado cultivado durante los años ochenta es percibido como un factor de aislamiento y de estrés²²⁸. Un cierto equilibrio entre las actividades físicas y el desarrollo armonioso de la mente y del cuerpo parecen imponerse en la clase media, marcados por una vuelta hacia la autenticidad — presente en recetas y productos naturales— y un bienestar integral en conformidad con el medio ambiente.

En definitiva, la preocupación por el cuerpo es una constante desde los años sesenta. Legitimados por los debates que se generan en los distintos ámbitos sociales, la imagen, lo visual y la presencia del cuerpo en escena se incorporan a la reflexión del hecho teatral. Así, influenciado sin duda por el advenimiento de la televisión en los hogares de la clase media, se abre en España el debate sobre el lugar de la imagen en el teatro y su relación con el texto.

En este nuevo contexto ¿qué idea de *cuerpo* vehiculan los textos de los autores y autoras españoles de los últimos treinta años? A lo largo de tres décadas, las concepciones y el empleo de la imagen en el teatro —en la que incluimos el cuerpo como poderoso generador de signos no verbales— estarán relacionados con las experiencias vitales de los dramaturgos que practicaron el teatro independiente o de los que no conocieron los obstáculos del franquismo pero crecieron con la influencia de la televisión y de los medios de comunicación.

²²⁸ Travaillot (1998: 202).

4. PENAS Y GLORIAS DE TRES GENERACIONES DE DRAMATURGOS

Considerar tres generaciones de autores para el estudio del cuerpo en los textos teatrales podría parecer un período demasiado amplio. Creo, sin embargo, que la diferencia de edades, de horizonte cultural y de situaciones de escritura enriquece el panorama de la creación en una época de cambios radicales que afectó a todos los sectores de la vida española. La separación artificial que implica el concepto de *generación* —útil si se reconocen sus límites— se atenúa si tenemos en cuenta que en el teatro actual, los autores que escribían en los ochenta —e incluso antes— lo siguen haciendo hoy con una fuerza renovada y unos valores estéticos nuevos. Por lo tanto, este capítulo no pretende agotar las características de los grupos generacionales de los últimos veinticinco años, sino trazar unas líneas que definan *el espíritu de la década* en el que se insertan las elaboraciones personales²²⁹.

Como es sabido, el final de la dictadura franquista, la transición hacia la democracia y la llegada al gobierno del Partido Socialista produjeron una serie de cambios sociales y culturales difíciles de asimilar en tan poco tiempo. En efecto, durante los primeros años de la democracia, la escritura teatral trató de exteriorizar la realidad social que la rodeaba. Sin embargo, aunque la lucha contra la censura había sido tenaz en la época de la dictadura, los dramaturgos que se vieron de buenas a primeras liberados del condicionamiento que los había atado de pies y manos durante tantos años, no estaban preparados para encarar, en un lapso de tiempo tan corto, otra manera de escribir. Tuvo lugar, pues, un desfase entre la *forma* practicada hasta entonces y el *contenido* que reclamaba la nueva realidad social. Las formas expresivas existentes parecían no calzar

²²⁹ Distinguiremos tres generaciones según la *situación de escritura*: la que conoció la dictadura y practicó el teatro independiente de finales de los setenta, la que comenzó a escribir durante los primeros años de la democracia —los años ochenta— y la que lo hizo durante el afianzamiento político e institucional de los años noventa.

en los nuevos temas que debían ser llevados a la escena, de ahí las dificultades en renovarse que encontró la cartelera en ese período²³⁰.

Teniendo en cuenta este telón de fondo, señalemos un hecho que marcó la andadura de los dramaturgos españoles a partir de los años ochenta. Como consecuencia quizá de la falta de adaptación formal que requería el momento, empresarios e instituciones dejaron tácitamente de lado aquellos autores que habían escrito durante la dictadura. Víctimas del llamado *pacto del olvido*, los representantes del *nuevo teatro* se vieron defraudados en sus expectativas de estrenos profesionales y fueron relegados a un segundo plano²³¹. Además, si bien la autoría recobraba poco a poco su papel en el ámbito de la creación teatral, el oficio de dramaturgo dejó de revestir la importancia de antaño, aun en el medio escénico. La indiferencia de la Administración a partir de la Transición hacia los dramaturgos fue notoria e inaugura un lento pero seguro descenso de la estima por la autoría teatral²³². Los que sobrevivieron a esta época —Moncada, Alonso Millán, Diosdado— se dedicaron a la comedia convencional,

²³⁰ La liberalización de la censura encontró su expresión directa en el fenómeno del destape que, según Oliva (2004: 90), no generó ninguna obra digna de mención.

²³¹ Ragué-Arias (1996: 59-61) incluye en este grupo, entre los más significativos, a Ruibal, Romeo Esteo, Riaza, López Mozo, Martínez Mediero y Resino. Esta generación se caracteriza por su contraposición a la estética realista, sirviéndose de la metáfora y de la simbología animal para referirse a la situación política y social española. Por otro lado, se abren a otros temas que salen de la realidad española, como la guerra de Vietnam. Sobre el *pacto del olvido* consúltese también Miralles (1994: 24-26). Teresa Vilarós (1998: 9) retrotrae el "pacto del silencio" a partir de la Transición y recuerda que "la política de reforma de aquellos años, ratificada en diciembre de 1976 en un referéndum político que recogió el 94,2% de los votos emitidos, fue claramente una política de borradura, de no cuestionamiento del pasado". Para el contexto de este fenómeno, véase el análisis socio-político del *olvido histórico* (*ibidem*: 9-21 y 239-246).

²³² De hecho, poquísimos autores teatrales viven de sus ingresos como tales. El caso de Buero Vallejo fue una excepción. La gran mayoría de los autores dramáticos se mantienen gracias a los beneficios que sacan de la escritura de guiones televisivos o cinematográficos o ejercen la docencia.

acorde al gusto del público, pero denostados por el resto de los autores que no pudieron acceder a la cartelera comercial. Unos pocos, como Cabal, Alonso de Santos o Sanchis Sinisterra, pudieron estrenar en teatros comerciales, pero no con la frecuencia que se hubiera podido esperar. Parecía ser que la normalización teatral no pasaba por la innovación ni por la vanguardia que se suponían reprimidas durante la dictadura, sino por fórmulas mixtas —comedia con ciertos matices de reflexión— que el público pudiese entender. Este fue el estilo que dominó la escena comercial y los autores que pretendían estrenar en teatros privados debían acomodarse a este tipo de obra, "comedias de intención crítica pero de lenguaje directo y reconocible"²³³. En contrapartida, gracias a la publicación de textos y a la valoración de la labor del escritor dramático a través de los premios, muchos dramaturgos pudieron darse a conocer. Es más, en los últimos treinta años la investigación teatral dio un salto cualitativo importante, poniendo el acento en el estudio de los fenómenos que inciden en la escena, el análisis de los signos verbales y no verbales, los mecanismos de la escritura dramática y su estrecha relación con la representación. Por ello, a mi modo de ver, no deja de llamar la atención que las mismas circunstancias sociales que promovieron los estudios y la reflexión teatral hayan llevado al autor de teatro finisecular a escribir, paradójicamente, para lectores.

4.1. VEINTICINCO AÑOS DE ESCRITURA TEATRAL O LAS CONTRADICCIONES DEL SISTEMA.

Las tres generaciones que han escrito en los últimos veinticinco años lo han hecho desde lugares que les son propios. Sin embargo, muchos autores y autoras conocieron diversas evoluciones estéticas, formales y temáticas. Las preocupaciones de una época que superan la pertenencia a una generación se han ido decantando hasta encontrar, naturalmente, una base común. El hecho de haberse podido deshacer, en muchos casos, de la temática relativa al franquismo y a la dictadura generó más libertad en la creación teatral. El individuo frente a la soledad, a la inseguridad, la violencia

²³³ Oliva (2004: 209).

y los conflictos, la injusticia, la guerra y los marginados son algunas de las grandes preocupaciones que se traducen en otros tantos temas de escritura. Las maneras de expresarlas difieren unas de otras y las modalidades van de la poesía de las pequeñas cosas y la libertad de mundos soñados hasta las propuestas metateatrales, el teatro histórico y obras de compleja factura estructural. En este sentido, me parece importante incluir, en el presente estudio, una generación que conoció el franquismo y la continuidad de la escritura durante la democracia. Autores como Carmen Resino, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal o José Sanchis Sinisterra, sin estar adscriptos a la misma corriente dramática, compartieron una época de censura y, como ya apuntábamos al inicio de este trabajo, se dieron a conocer por diferentes medios, como las puestas en escena, las ediciones de sus obras y los estudios emprendidos por la crítica y el mundo académico en torno a sus textos.

Las generaciones de los ochenta y de los noventa podrán escribir sin las restricciones de la dictadura franquista²³⁴. Con el mismo impulso que habían surgido en los años ochenta, durante los noventa siguieron proponiéndose espacios de reflexión y de debate en torno a la labor teatral española, lugares que a menudo determinan la creación dramática de las jóvenes generaciones. Por medio de foros, encuentros o congresos, los protagonistas de todos los sectores teatrales buscan articular un diálogo y abrir caminos a nuevas propuestas para hacer del teatro un fenómeno más atractivo e innovador. De hecho, podemos constatar que en dichos encuentros vuelven a plantearse una serie de interrogantes en torno a la *constante* crisis del teatro, cuya raíz podría identificarse con la disparidad de intereses de los diversos sectores que constituyen el hecho teatral, principalmente a la hora de financiar o de

²³⁴ No seguimos el recorte generacional propuesto por Miralles (1994: 17-19), que agrupa bajo *generación de la democracia* todos los autores nacidos a partir de 1952 y cuyo criterio de *espíritu de la época* es la democracia española y la producción de un teatro alternativo. Pienso que para el estudio del teatro a partir de 1980, aspectos como la formación dramática de los autores y las preocupaciones formales son criterios que aportan más precisiones y claridad a la clasificación de las tendencias creativas. Seguimos más bien el recorte generacional de Ragué-Arias (1996: 233-264).

subvencionar un espectáculo. Como quedó dicho más arriba, el aspecto económico de la creación teatral ha estado regido, desde siempre, por criterios más afines a las finanzas que a la innovación: recordemos los polémicos enfrentamientos entre *autores* (productores) y *poetas* (escritores) del Siglo de Oro. Así, las productoras privadas, como en las décadas anteriores, siguen apostando por la rentabilidad segura, y optan muchas veces por programaciones de teatro musical o visual acompañados de impresionantes campañas publicitarias y de marketing. El Estado, por su parte, sigue siendo el principal empresario: como en los años ochenta, apoya un teatro brillante y espectacular, y deja de lado la innovadora dramaturgia española contemporánea que tiende a la innovación formal y temática.

Los años noventa no hacen sino confirmar esta política teatral, principalmente en lo que atañe al teatro en castellano. Sin embargo, los autores de la nueva generación transitan ya otro terreno, que genera, en definitiva, el mismo resultado: la Administración, si bien no apoya los estrenos de autores españoles vivos, se dedica a impulsar la creación dramática a través de premios y concursos y la puesta en pie de festivales y muestras de teatro donde se privilegian las nuevas tendencias escénicas²³⁵. Sin duda, éste es uno de los factores que han contribuido al desarrollo de nuevas dramaturgias surgidas a principios de los años noventa. El fenómeno no se limita a los grandes centros teatrales de Madrid y Barcelona, sino que se extiende al resto de las autonomías. A pesar de estas medidas de promoción, se podría decir, como ocurrió con los autores del *nuevo teatro*, que la generación de los noventa ha sido hasta ahora muy premiada y poco representada²³⁶. Esto revela una vez más el

²³⁵ Entre los principales, mencionemos el Premio Marqués de Bradomín, el Premio Casandra, el Premio Born de Teatro, el Premio María Teresa León, el Premio de Teatro Madrid Sur, dotados de una suma de dinero y la posibilidad de estrenar la obra premiada.

²³⁶ Ragué-Arias (2000: 18-19). Dice, a este propósito, Jerónimo López Mozo (1986: 30-31): "Muchos fueron premiados —lo que dio pie a Alberto Miralles para llamarnos la generación más premiada y menos representada del teatro español— y eso nos llenaba de alegría a pesar de que su obtención no garantizaba, por razones obvias, ni su publicación ni su representación".

problema al que aludíamos anteriormente, es decir, el escaso apoyo de las instituciones a la puesta en escena de las nuevas dramaturgias.

La política teatral practicada hasta aquí no deja de ser contradictoria: en efecto, la generación de los noventa, a diferencia de la anterior, eminentemente autodidacta, cuenta con una red de enseñanza teatral impulsada desde centros como la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) y el Institut del Teatre que, además de la formación en el dominio específico, posibilita la difusión de los estudios teatrales, la publicación de textos y brinda el marco para su representación. En el ámbito académico, las investigaciones universitarias están dando cada vez mayor relevancia al teatro contemporáneo aunque, señala Ragué-Arias, el incentivo provenga frecuentemente de la iniciativa personal de los titulares de las cátedras de literatura o de historia del arte²³⁷.

Como en la década anterior, el descontento y la contradicción parecen formar parte del hecho cultural español en general y del teatral en particular. La política cultural —o, como se puede leer a menudo, la falta de política o de proyectos— es severamente denunciada en foros, congresos y revistas especializadas²³⁸. Por su parte, los medios de comunicación parecen no querer hacerse eco de este malestar. Es por ello que, para caracterizar la actividad dramática de los últimos veinticinco años, propongo la idea de contradicción: la creación y la promoción de premios, espacios escénicos e instituciones pretenden paliar las incoherencias políticas, pero no conducen, desgraciadamente, hacia el camino del estreno. En efecto, pocos son los autores de los noventa que han logrado estrenar en condiciones favorables. La mayoría, como en la década anterior, sólo consigue hacerlo en las salas alternativas. Sin duda, es actualmente este tipo de salas el que mantiene un espíritu de renovación e innovación y algunas de ellas, como la Sala Beckett, reivindica una clara actitud de teatro de experimentación y no convencional. La existencia de estos espacios no impide que los

²³⁷ Ragué-Arias (2000: 20-21).

²³⁸ Publicaciones, por ejemplo, como *Primer Acto*, *Yorick* o *Pipirijaina* mostraron a menudo una actitud corrosiva y no conformista ante la política teatral española —en la dictadura y en la democracia— denunciando falencias laborales y amiguismos institucionales.

autores jóvenes apunten al estreno en los teatros nacionales, considerado como el baremo más prestigioso del reconocimiento público.

Nos encontramos, pues, ante un teatro que ha atravesado una década similar, en muchos aspectos, a la de los ochenta, dato que no deja de resultar alarmante. Continúa la actitud de reclamo del medio teatral ante las instituciones de la administración cultural, sin haber hallado todavía un equilibrio en las relaciones de lo privado y lo público. En efecto, las formas de producción y la administración de los fondos públicos son temas todavía no resueltos. El teatro público ha optado hoy por buscar una máxima rentabilidad apostando por autores consagrados, de éxito seguro y relega a los jóvenes dramaturgos a los ámbitos de las Comunidades Autónomas, compensando la falta de visibilidad de las obras de autores españoles vivos por la promoción de lecturas dramatizadas y la publicación de textos teatrales²³⁹. Alonso de Santos resume la situación de la autoría

²³⁹ En el Foro de Valladolid, "El teatro español ante el siglo XXI", celebrado en febrero de 2001, se abordaron, entre otros, estos puntos que señalamos. Su organizador, César Oliva, indicaba que las cuestiones planteadas coinciden con las de los años precedentes, sobre todo en lo que atañe al funcionamiento institucional del teatro público y las dificultades ligadas a la producción (Oliva, 2001: 8-11). Efectivamente, dentro del aspecto de promoción y marketing, la situación de los ochenta es idéntica a la de principios de los noventa y a la de los primeros años de los dos mil. A este respecto, opinan sus protagonistas: "El público quiere ver grandes espectáculos, montajes monumentales, gente que sale satisfecha de un montaje en un Centro Dramático porque ve que ha costado dinero y convierte ese elemento en sinónimo de calidad" (José Ramón Fernández). "Todo está regido por el marketing y cualquier espectáculo lleva detrás un enorme aparato de promoción [...] Lo que gasta en promoción una compañía nacional es más de diez veces el presupuesto de montaje de una compañía independiente" (Soledad Iranzo). Por otro lado, el problema de la edición de obras de teatro contemporáneas es el mismo que diez años atrás. El desconocimiento del trabajo que realizan los otros autores incide en la conciencia de pertenencia a una generación: "Es difícil [relacionarse con los otros autores] si no se publica nada de ese autor, a no ser que nos encontremos en un taller de escritura y vayamos intercambiándonos las obras. Porque ¿cómo te van a publicar algo si no se ha representado y cómo se va a

teatral en estos términos: "El futuro del teatro, y más aún del teatro de autor español actual, es incierto. La protección, el apoyo y forro de nuestras autoridades que ocupan cargos en los departamentos de cultura, será decisivo. El debate sobre si el teatro debe someterse a las leyes del mercado y a las de la oferta y la demanda, o si se debe ejercer sobre él una tutela y protección, está abierto en este momento en nuestro país"²⁴⁰. Para el autor, una vía a medio camino entre lo público y lo privado, que apunte a la búsqueda del éxito pero también de nuevos caminos para la creación, abriéndose a nuevas experiencias escénicas y a nuevas formas de comunicación con el espectador, podría constituir un principio de solución.

4.2. CLAVES TEMÁTICAS Y FORMALES

4.2.1. **Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra y Cabal: la vuelta al texto**

Nacidos en la década de los cuarenta, estos tres autores ya habían iniciado la práctica teatral durante los años setenta en el teatro independiente. Desde 1970, José Sanchis Sinisterra estrenaba sus obras en Valencia. En la misma época, Fermín Cabal formaba parte, en Madrid, de grupos independientes y experimentales como Goliardos y Tábano, en el que también participó José Luis Alonso de Santos. Además, Cabal fue miembro fundador de la Sala Cadarso y de El Gayo Vallecano. Alonso de Santos, a su vez, del Teatro

representar si no se ha publicado? [...] Incluso, y es abrumador, es más fácil leer autores contemporáneos extranjeros que españoles" (Ángel Solo). "El problema está en la dificultad de publicar. Puedes ver en algún caso la representación de esas obras, pero ese espectáculo será siempre algo distinto al texto, a la literatura dramática" (Jesús Gonzalo). Consúltese también AA.VV. (1993a). Véase igualmente el análisis de la gestión teatral y su relación con la actividad creativa en Vilches de Frutos (2004: 17-27).

²⁴⁰ Alonso de Santos (2000: 105).

Libre²⁴¹. Si bien sus propuestas escénicas son muy diferentes, los tres se cuentan entre los autores de mayor reconocimiento del teatro español actual.

Las trayectorias de estos dramaturgos en relación con la escritura son similares: provenientes de un medio artístico en el que el término *autor* estaba desprestigiado y en donde primaba lo colectivo —en reacción contra el modo de hacer teatro al uso, contra las costumbres y la tradición— los espectáculos se armaban a partir de improvisaciones en torno a un determinado tema o textos refundidos. A principios de los setenta, Albert Boadella se refería a la autoría teatral en estos términos:

Intentando sintetizar las nuevas tendencias y manifestaciones escénicas, por diversas y contradictorias que parezcan entre sí, hallamos en ellas el denominador común de la búsqueda de la expresión situada en el campo visual y dinámico, y empezamos a considerar al autor o al creador de textos como un colaborador más en la fiesta escénica [...] Lo que no sería arriesgado afirmar es que actualmente el teatro vuelca toda su responsabilidad en manos del actor, o, en todo caso, del director, como su representante más directo²⁴².

En este amplio espacio creativo de funciones indeterminadas, algunos de los creadores semi-anónimos fueron revelando su personalidad y empezando a ser conocidos hacia finales de los años setenta, consolidándose en su trabajo personal en la década de los ochenta, con nombre y apellidos. Alonso de Santos explica: "Yo me he puesto a escribir obras porque cuando teníamos que buscar textos para montar un espectáculo, nos volvíamos locos para encontrar uno satisfactorio, que se ajustara a nuestras condiciones, a nuestras

²⁴¹ En cuanto a la fortuna de los diferentes grupos independientes, muchos se disolvieron (Goliardos, Tábano, TEI, Teatro Libre) y se fueron creando otros con planteamientos primordialmente artísticos. En el País Vasco, Galicia o Cataluña, el factor lingüístico y la nacionalidad son también objetivos de reivindicación.

²⁴² Boadella (1969-1970: 13).

intenciones, gustos, etc.,... y en un momento dado me planteé que lo más fácil era escribirlo directamente"²⁴³.

Desde posturas estéticas diferentes, los tres dramaturgos ejercieron un magisterio sobre los más jóvenes, entre ellos, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Sergi Belbel y Lluïsa Cunillé²⁴⁴. Por otro lado, la deuda con Buero Vallejo ha sido reconocida por todos los autores que comenzaron a estrenar a partir de 1975. En efecto, la intención de restaurar el género trágico en el teatro español se hace presente en los planteamientos del conflicto del *hombre de la calle* y condiciona la actividad creativa de las propuestas que le siguieron. La actitud general de compromiso es adoptada también por generaciones más jóvenes, que reconocen la huella que en ellos ha dejado el trabajo de Buero, como en el caso de Itziar Pascual. La utilización del pasado para ubicar en él la tragedia actual es un recurso que la generación de los años sesenta había empleado para recuperar un ayer conflictivo y reflexionar acerca de actitudes humanas intemporales. Por otro lado, la superposición de espacios oníricos e imaginarios, la alternancia de realidad y ficción es una técnica bueriana que los autores de mediados de los años setenta emplearán desde la diversidad de sus estéticas. El realismo de estos autores es compatible, señala Pérez-Rasilla, "con lo fantástico o con la farsa, ya que no se trata del realismo estricto y fotográfico decimonónico, sino de una actitud comprometida y crítica con la sociedad, un realismo que no deja de serlo aunque se adopten algunas libertades formales respecto a los modelos clásicos"²⁴⁵.

²⁴³ Cabal y Alonso de Santos (1985: 151). Véase también Alonso de Santos (1989: s.p.).

²⁴⁴ En cuanto al papel de maestro, Alonso de Santos se expresa en estos términos: "Tuve que asumir un papel de líder y de maestro y todo eso, cuando aún no estaba preparado. Porque había una exigencia de cambio y nos vimos obligados a ocupar ese lugar" (Cabal y Alonso de Santos, 1985: 150).

²⁴⁵ Pérez-Rasilla (1996: 155). Curiosamente, en la clasificación de autores "La escritura teatral en España: 1971-1996" (*ibidem*: 160-166) Carmen Resino no figura entre los autores mencionados por este crítico. Por su parte, Jerónimo López Mozo (1999: 17-18) ubica a Resino dentro de los de "difícil clasificación", junto con Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra, Rodolf Sirera, entre otros, e insiste en la dificultad de "poner

Como dijimos, Cabal y Alonso de Santos triunfan en los años ochenta y enmarcan una serie de nuevos autores, a los que adiestran sobre todo en las técnicas de la escritura. Como reacción a la desvalorización de la palabra durante los años setenta, Alonso de Santos y Cabal retoman el trabajo sobre el texto y las destrezas necesarias en su construcción. Desde entonces, la importancia del texto dramático no ha decaído y la actitud de valorización de la palabra ha sido constante en las últimas décadas: desde Concha Romero hasta Juan Mayorga, tres generaciones de autores y autoras reconocen la función expresiva y estructurante del texto en el proyecto dramático²⁴⁶. Fruto del paso por los escenarios independientes y de la experiencia de las diversas funciones desempeñadas, los textos de Alonso de Santos, Cabal y Sanchis Sinisterra están contruidos sobre bases dramáticas eficaces:

Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio. Y para ello, para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática más viva se nutre sin complejos no sólo de los recursos explotados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneos, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo²⁴⁷.

En el realismo *disonante* en la estética de estos autores —sobre todo Cabal y Alonso de Santos— el compromiso social no está ausente y se revela en la actitud crítica ante la realidad que rodea a los personajes. Una segunda característica es el aspecto ético, que de

etiquetas a creadores en activo sujetos todavía a mudanzas, sean estéticas o ideológicas".

²⁴⁶ La recuperación del prestigio del texto y del autor dramático individual es un hecho reconocido por la crítica especializada: "Una vez asumidas en España la labor del director de escena, del escenógrafo, del iluminador, es decir, del conjunto de los creadores teatrales, y aceptada ya comúnmente la idea de que el texto es un elemento del espectáculo teatral y no su totalidad, el dramaturgo puede ocupar con orgullo su puesto en el proceso de creación escénica" (Pérez-Rasilla, 1996, 149-150).

²⁴⁷ Sanchis Sinisterra (2001: 21).

entrada supone una subversión de valores con respecto a la tradicional de carácter moralizante sustentada por autores como Benavente o Arniches u otros autores realistas más próximos²⁴⁸. Así, la ética del perdedor, del antihéroe, del marginado y de la mujer comienza a interesar como vehículo para salvar otros valores olvidados. La autenticidad y la solidaridad hacen contrapeso al arribismo, al oportunismo y al espíritu acomodaticio de la moral tradicional, fuertemente ligada a las esferas de poder. La frustración y el desencanto generacional, tanto en lo público —no olvidemos que son autores que, con el paso de la dictadura a la democracia, han esperado cambios sociales substanciales— como en lo privado —fracasos afectivos, profesionales— son temáticas características del grupo que desarrolla lo más significativo de su creación durante los años ochenta. En palabras de Alonso de Santos, se trata de "temas que afectan a la realización personal como el amor, la desesperanza, el sexo, la violencia [...] el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de ser extranjero en un mundo que no es *nuestro*, la búsqueda de unos pilares éticos [...] y el debate social [...] Son temas que van de lo individual y primario hasta lo más general, y que forman parte del teatro de todos los tiempos, enfocados en la actualidad con un lenguaje acorde a la sensibilidad de la época"²⁴⁹.

Como señala Floeck, el planteamiento ético está presente en el teatro de autor de los últimos treinta años, y asegura que "el teatro español posfranquista está profundamente marcado tanto por la visión del mundo como por la estética posmoderna, sin que, por eso, se identifique con un relativismo epistemológico absoluto y una arbitrariedad e indiferencia ética completas. El teatro español de las últimas décadas —concluye Floeck— se caracteriza por un postmodernismo que admite sin problemas planteamientos éticos y compromiso social"²⁵⁰. En efecto, los autores que tratamos en este estudio —desde Alonso de Santos hasta Itziar Pascual, pasando por

²⁴⁸ La subversión de valores, recordemos, es una de las líneas principales del pensamiento posmodernista y una de sus vertientes se relaciona con la reivindicación feminista.

²⁴⁹ Alonso de Santos (1996: 95).

²⁵⁰ Floeck (2004: 197 y 204).

Sanchis Sinisterra y Pedrero— no renuncian a la crítica de la realidad, a pesar del desencanto ideológico y la muerte de las utopías.

En cuanto al aspecto formal, no se experimentó un cambio radical a partir de las experiencias de creaciones colectivas, como fue el caso, durante los años sesenta y principios de los setenta, en los Estados Unidos. Cabal o Alonso de Santos construyen sus obras a partir de los materiales proporcionados por la comedia y el drama, sin desaprovechar tampoco los géneros dramáticos *menores* —el sainete o el vodevil— e incorporan el humor como elemento crítico para distanciarse de las situaciones conflictivas. Por su parte, la dramaturgia de Sanchis Sinisterra se sitúa en una esfera de reflexión metateatral más novedosa y experimental, pero empleando un lenguaje directo y el humor como bases ineludibles de su discurso teatral²⁵¹. A este propósito, Wilfried Floeck apunta que sus dramas históricos "se distinguen del modelo de Buero Vallejo menos por su intención revisionista que por su estética antimimética, su modelación espacio-temporal deconstruccionista, sus juegos intertextuales, sus reflexiones metaficcionales historiográficas y sus vacíos e indeterminaciones, técnicas que muestran su vinculación con la estética posmoderna. [...] El teatro de Sanchis Sinisterra no se resigna a aceptar la injusticia del mundo. [...] Sanchis escribe un teatro que está siempre a la búsqueda de la verdad y que estimula al receptor a una reflexión crítica y una participación en la creación de los sentidos"²⁵².

Las dramaturgias de Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra resultan provechosas en relación con la representación del cuerpo por

²⁵¹ "Al público se le debe aportar algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Es capital, pues, conectar con el público, hablándole de problemas de hoy con un lenguaje de hoy" (Alonso de Santos, 1996: 94).

²⁵² Floeck (2004: 198). El investigador distingue el compromiso social de la época de los cincuenta y sesenta —abierto y directo, expresado a través del diálogo entre los personajes o mediante la acción dramática— con el de las obras posfranquistas. Se trata de una postura en la que los autores "reconocen las deficiencias de la realidad social, pero no conocen sus causas concretas y, sobre todo, las soluciones para remediarlas" (*ibídem*: 198-199).

varias razones. Primeramente, se trata en los dos casos de autores provenientes del teatro independiente, una manera de hacer teatro que buscaba otras vías expresivas. El independiente, como ya dijimos, trabaja a partir de la imagen y del espectáculo visual con un mínimo de texto escrito. La reflexión en torno a la palabra y la evolución dramática que conocen estos autores mencionados dejarán sin duda su huella en la representación del cuerpo, lugar de todos los conflictos y sustancia hacia la que el teatro independiente se había volcado durante sus años de apogeo. En segundo lugar, visto que han ejercido la enseñanza en centros de arte dramático, existe en ellos una profunda reflexión acerca de la escritura teatral que, además, evoluciona y se transforma conforme pasan los años. Por ello, resulta productivo para el análisis contrastar la manera de representar el cuerpo en dramaturgias tan diferentes como, por ejemplo, la de un Alonso de Santos y la de un Sanchis Sinisterra y tratar de definir los términos de esta diferencia, así como un posible cambio de perspectiva y/o tratamiento en la representación del cuerpo en textos de un mismo autor en diferentes períodos de su producción.

4.2.2. Resino y la incorporación de las autoras

De más está decir que nunca han faltado mujeres en la autoría teatral, pero es en los últimos veinticinco años cuando este resurgir se hace patente y duradero. De hecho, salvo algunas honrosas excepciones, la incorporación definitiva de las autoras a la escena comienza en los años noventa y ha sido impulsada por iniciativas externas como el premio María Teresa León para autoras dramáticas, las muestras de teatro femenino o los simposios de mujeres de teatro²⁵³.

Con Carmen Resino estamos ante una auténtica víctima de los olvidados de la corriente del *nuevo teatro* surgido a finales de los sesenta. Contrariamente a Cabal o Alonso de Santos, por hablar del ámbito madrileño, Resino se vio defraudada por las instituciones democráticas en sus expectativas de estrenos profesionales. Como la

²⁵³ Borja (1998: 31-43). También el Instituto de la Mujer y la Comunidad de Madrid aportaron su ayuda en la organización de lecturas y publicaciones de textos.

de sus dos contemporáneos, la dramaturgia de Carmen Resino adopta una ética y una estética realista, entendida como un compromiso con la sociedad y manifestada por el uso de un lenguaje cotidiano y la presentación de personajes inspirados del medio urbano. Pero lo que más me interesa de sus propuestas es la representación del cuerpo de sus personajes, sobre todo de los femeninos. En efecto, junto con Lidia Falcón, Carmen Resino fue una pionera en el proceso de incorporación de las autoras en el espacio teatral español, en la edición y en los debates. Numerosas fueron las autoras que se dieron a conocer a partir de 1975, pero pocas las que consiguieron una continuidad creativa. Sabedoras de las dificultades suplementarias que, como mujer, afectan a la dramaturga, se crea la Asociación de Dramaturgas en 1986, con el objeto de conocerse y hacer conocer sus obras, relacionarse y confrontar sus inquietudes de autoras dramáticas, institución en la que Resino desempeñó un papel importante. A partir de los años ochenta, la autora teatral es consciente de que su identidad femenina está inscrita en lo que produce, como en el caso de Paloma Pedrero, Marisa Ares, Concha Romero, Maribel Lázaro, Pilar Pombo, etc.

Si bien el reconocimiento de la labor de las autoras dista todavía de alcanzar ámbitos más populares como la prensa, comienza a formarse, hacia principios de los noventa, un sólido corpus de estudios dedicados a la creación dramática femenina. Felizmente, la generación de autoras de los noventa mantiene una presencia constante en la escena, tal como lo confirman los estrenos de Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Angélica Liddell Zoo, Lluïsa Cunillé y las que continúan en activo hasta nuestros días, como Carmen Resino y Paloma Pedrero. Queda por saber si la visión del mundo que aportaron las dramaturgas se hace patente en una nueva manera de *textualizar* el cuerpo.

4.2.3. La generación de los ochenta y el desafío de la libertad

La generación de los ochenta comienza, como dijimos, a escribir teatro sin las ataduras de la censura y libre de un compromiso político entendido como lucha por los valores democráticos. El llamado *teatro político* cesa en este período, ya que desaparecen las

ideologías que lo sustentaban, pero el hecho de denunciar actitudes sociales que alienan al individuo puede ser considerado políticamente comprometido. Así como el teatro independiente tuvo una actitud contestataria durante los años sesenta y setenta contra la dictadura franquista, la primera generación de la democracia cuestiona los poderes de la sociedad, sus normas, sus exclusiones y sus imposiciones solapadas. A diferencia de la generación anterior, los autores de los ochenta se interesan más por el conflicto que esto genera en la persona. Por ello, la transformación de la sociedad pasará por el cambio que se opere previamente en el individuo.

Así y todo, la actitud del teatro democrático ante la sociedad es más sana y autocrítica. El concepto de autoría influye en esta percepción, ya que el dramaturgo se ve a sí mismo, señalaba Ignacio del Moral, como un *contador de historias* que desea obtener la reacción de un público, dejando de lado la expresión de la lucha de fantasmas interiores²⁵⁴. Cabe observar que esta generación empieza a escribir en una época en que el contacto con el público comienza a considerarse como un elemento importante en el proceso de creación. La misión del autor en los años ochenta será, teniendo en cuenta la coyuntura teatral heredada, renovar los planteamientos y los contenidos, creando nuevas convenciones para que el mensaje llegue al público. Es indudable que los temas ligados al capitalismo y a la sociedad de consumo pasan a ocupar un lugar importante en los planteamientos propuestos por la primera generación de la democracia española.

Los autores de este grupo son nuevos profesionales surgidos a principios de los años ochenta que esperan poder paliar la crisis recurrente del teatro por medio de la producción de textos capaces de atraer un nuevo auditorio. Con el arribo de la democracia, se hacen frecuentes los debates sobre la actividad del autor y su papel dentro de la cadena de producción. Como mencionamos anteriormente, la necesidad del texto dramático se hizo sentir hacia finales de los setenta. En este marco creativo favorable al texto, la autoría logra afirmarse en los ochenta, corrobora su vitalidad en los noventa y continúa su andadura vigorosa durante los años dos mil.

²⁵⁴ AA.VV. (1990: 6).

La diversidad cultural y lingüística, además de los factores sociológicos surgidos en la transición y la democracia, enriquecen el panorama generacional y hacen difícil una reducción del conjunto. Las grandes líneas de la dramaturgia de esta generación proponen una reflexión alrededor de un cotidiano que no satisface y presentan una imagen negativa de la sociedad. Pertenecen a esta generación Ernesto Caballero (1957), Ignacio del Moral (1957), Paloma Pedrero (1957), María Manuela Reina (1958), Alfonso Armada (1958), Marisa Ares (1960), Antonio Onetti (1962), Leopoldo Alas (1962), Sergi Belbel (1963) e Ignacio García May (1965)²⁵⁵. Por su parte, Eduardo Pérez-Rasilla, en su análisis acerca de las últimas tendencias teatrales españolas, reduce el grupo nacido en 1957 a tres dramaturgos —Pedrero, Caballero y del Moral— próximos a la línea teatral de Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos²⁵⁶. En efecto, de sus inmediatos predecesores las generaciones de la democracia heredan el realismo crítico y el uso de lo cotidiano como marco para desarrollar su dramaturgia. Estos autores acentúan la presencia de lo imaginativo, lo distorsionado y conservan el humor como elemento *distanciador* de una realidad a menudo oscura y que aplican a formas cortas.

Así como la generación anterior estuvo influenciada por el cine, la primera generación de la democracia recibe un fuerte influjo de los medios de comunicación masivos, sobre todo de la televisión. Como ocurre a menudo, los miembros de esta generación no se identifican como parte de un grupo o de una ideología, pero reconocen una *actitud generacional* originada por una serie de referencias comunes, entre ellas, el hecho de haber crecido con la televisión. Innegablemente, para estos autores, el lenguaje visual es fundamental y en sus obras no es raro encontrar secuencias de danza, cine o vídeo.

²⁵⁵ Cristina Ferreiro, "La joven generación democrática de los años ochenta", citado en Ragué Arias (1996: 335, nota 11).

²⁵⁶ Pérez-Rasilla (1996: 162). En este sentido, Pedrero define la influencia que ejerció en ella Fermín Cabal en los siguientes términos: "Fermín ha sido para mí un maestro. Le conozco desde hace muchos años, desde que él me veía actuar en mi época escolar. Empecé a tener más relación con él cuando era ya un autor consolidado. Me ha enseñado escritura y carpintería teatral, pero no me ha influido en el tipo de teatro que yo escribo" (Galán, 1990:11).

Estos nuevos elementos formales confieren una mayor cohesión a la experiencia dramática, que incluye el sonido, el movimiento y lo visual. Por ello, los textos de los años ochenta suponen una fuente rica y variada para el análisis de la representación del cuerpo.

Entre las principales características temáticas de este grupo se encuentra el deseo de conocer la realidad profunda que se esconde en las relaciones cotidianas y aparentemente banales de sus personajes. A su vez, éstos anhelan y buscan algo que los saque de su mediocridad o de su rutina, ya sea por un afán de autenticidad o simplemente de evasión, empleando un lenguaje conciso, directo y sintético, a menudo descarnado, pero no exento de teatralidad. La temática es amplia y variada, tanto entre los distintos miembros del grupo como en el interior de la producción de cada autor. Entre otros, mencionemos los asuntos de problemas sociales urbanos (droga, sida, racismo, violencia), los relativos a la sexualidad y al género (homosexualidad, cuestiones feministas, lucha de poderes) o los ligados a la ética (la justicia social y global) y al propio teatro, a través de planteamientos metateatrales²⁵⁷.

La escenificación de estas temáticas próximas al espectador revela la voluntad de conectar con el público. Como señala Ignacio del Moral, la actitud del autor de teatro cambia radicalmente y busca adentrarse en los mecanismos del oficio, incorporándose en talleres de dramaturgia. La primera generación postfranquista es, en definitiva, extremadamente variada y sigue una infinidad de caminos individuales²⁵⁸. Podemos decir que el objetivo principal de esta generación ha sido establecer un puente con el espectador, crear lazos comunicativos a través de formas y contenidos que convoquen su sensibilidad y su inteligencia. En el umbral del siglo XXI, José

²⁵⁷ Véase el panorama temático y generacional que propone Pérez-Rasilla (1996: 156-157).

²⁵⁸ Estos temas fueron debatidos por varios autores, entre ellos Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral y Antonio Onetti, en "La escritura teatral en España hoy" (AA.VV., 1990). Paloma Pedrero integra a sus referencias culturales la conciencia de género: "Desde pequeña, me llamó la atención la correspondencia entre el *gran mundo de la pantalla* y la cotidianidad de la vida, en el sentido en que, en ambos espacios, las cosas importantes también pertenecían y las hacían los hombres" (Pedrero, 1999: 24).

Luis Alonso de Santos insiste en ese contacto privilegiado con el público de nuestra época y en la necesidad de aportarle "algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él"²⁵⁹.

Llevados por la conciencia de la importancia que reviste la escritura en el hecho teatral, la atención de esta generación se centrará, para Gabriele, en las múltiples facetas de expresión artística, visual y lingüística del texto dramático²⁶⁰. Dadas estas características de creación dramática, la representación del cuerpo en el texto merece una particular atención. Como vimos en la primera parte de este trabajo, *El color de agosto* es una prueba del lugar capital que ocupa la expresión corporal en el texto y en la imagen, cuyas características formales y de contenido responden a las inquietudes de esta generación. Encontramos así el tema de la búsqueda personal, de la autenticidad, de la dependencia y la libertad, pero también su vertiente social. En efecto, la crítica de la sociedad de consumo y la consecución del éxito por cualquier medio, sin ser los temas principales, están presentes y sirven de marco al planteamiento personal. El individuo y sus preocupaciones se encuentran en el centro del conflicto: de él dependen los cambios que puedan operarse en el conjunto social.

4.2.4. La apuesta estética de los noventa

La década de los noventa ha sido un período cualitativa y cuantitativamente excepcionales. Autores como Lluïsa Cunillé, Itziar Pascual, Antonio Onetti, Yolanda Pallín, Rodrigo García, Juan Mayorga, Sergi Belbel e Ignacio del Moral dejan huella, en esta década, de una obra sólida y de propuestas novedosas. Resultaría imposible dar cuenta aquí de las numerosas y prometedoras figuras que surgen y se afirman durante los noventa. Señalemos, como dato significativo, que por primera vez en la historia del teatro español, una generación de autores está encabezada por una *autora*. En el marco de este trabajo proponemos una aproximación a la repre-

²⁵⁹ Alonso de Santos (2000: 99-100).

²⁶⁰ Gabriele y Leonard (1996a: 14).

sentación textual del cuerpo en tres autores que me parecen, por la calidad de su escritura y la singularidad de sus planteamientos estéticos, ineludibles de la dramaturgia actual: Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga e Itziar Pascual.

Los años noventa están marcados por la llamada *generación Bradomín*, formada por autores y autoras que no han cumplido los 40 años en el año 2000. Como apunta Ragué-Arias, quizá sea precipitado presentar un bloque de autores como una generación —un conjunto coherente de creadores y de perspectivas comunes— dada la poca distancia temporal con la que contamos.

A pesar de la coyuntura política casi idéntica que afectó al teatro de los ochenta y de los noventa —y que afecta al de los 2000— la reciente generación ha renovado e innovado de tal manera la escritura dramática que hacen clara su separación de la precedente. En efecto, recordemos que al intento de renovación a través de cambios temáticos emprendido por los autores de los años ochenta, se sumó formalmente la tendencia audiovisual y espectacular en montajes en los que a menudo era más importante el papel de la dirección de escena que el del autor²⁶¹.

Desde principios de los noventa fue necesario, para guardar la coherencia de un espectáculo, afirmar el texto dramático. La autoría fue propiciada por un retorno a la palabra en un total clima democrático y, más allá de las reivindicaciones políticas de las generaciones anteriores, la de los noventa se caracteriza, por una lado, por el notable manejo de los aspectos formales y técnicos del texto y, por otro, por la formación de autores en centros especializados, lo que permite una maduración más rápida de la escritura teatral y un conocimiento más profundo de la práctica escénica²⁶². Además, entre los influjos textuales recibidos, podemos decir que esta generación ha leído a Bernard-Marie Koltès y a Harold

²⁶¹ "La presencia de dramaturgias o concepciones escénicas extranjeras fue asimilada por los autores de los ochenta con criterio y medida, y prevaleció a la *admiración papanatesca*" (Pérez-Rasilla, 1996: 150).

²⁶² AA.VV. (2004: 17). El Centro de Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) inició la actividad de talleres de escritura dramática que se propagó luego por los centros dramáticos de las diferentes autonomías. En 1994, el CNNTE pasa a depender del Centro Dramático Nacional.

Pinter y es notorio, en algunos autores catalanes —Cunillé, Belbel— el ascendiente de José Sanchis Sinisterra y de la dramaturgia de Samuel Beckett.

Por otro lado, los cambios sociales y políticos acaecidos en los años noventa, en el plano mundial, fueron detonadores de una creación renovada no ya en el contenido, sino en la forma del discurso dramático. Los códigos dramáticos comunicativos comenzaron a ser puestos en duda y replanteados a través de la elaboración de nuevas estrategias que apuntan, en general, a sacar al espectador de un cómodo letargo propiciado, a menudo, por el teatro institucional. Es en el cambio de tratamiento de los códigos dramáticos donde reside el salto más grande entre el teatro de los ochenta y el de los noventa, ya que el último decenio dota a la escena de recursos de otros géneros y permiten el desarrollo de un discurso teatral más complejo y novedoso.

La propulsión y la casi imposición cotidiana de la informática —que permite el acceso a múltiples realidades simultáneas llamadas *virtuales*— así como también los avances de la ciencia —sobre en el ámbito genético— tienden a producir un efecto de parcialidad o de fragmentación de una realidad que tradicionalmente se concebía como única. La expresión de una multiplicidad de puntos de vista aplicados a un solo hecho produce la pérdida de referencia fija. La realidad que vivimos se manifiesta, en el universo informático, como una realidad posible entre tantas, y en su correlato individual, la clonación, por ejemplo, puede multiplicar un ser en seres genéticamente idénticos. Ante estos desdoblamientos incontrolables, las jóvenes generaciones conciben una percepción del mundo que ha perdido para siempre su unidad y, podríamos decir, su unicidad. El tiempo y el espacio dramáticos se *deconstruyen* en favor de un ritmo narrativo de la escena que poco se parece a las tradicionales coordenadas espacio-temporales empleadas hasta ese momento²⁶³. Tiempo y espacio dramáticos tienden a la yuxtaposición y a la nivelación de sus diferentes planos, de la misma manera en que se

²⁶³ Esta caracterización tiene en cuenta la actitud de un conjunto de autores y autoras. Sabido es que los recursos que enumeramos fueron empleados por García Lorca y Valle-Inclán, pero de manera individual y esporádica.

ponen sobre un mismo plano las realidades internas y externas. La construcción fragmentada de la escena permite un juego polisémico más amplio que el tradicional, ya que se basa en la ambigüedad del mensaje y en la multiplicidad de sus lecturas. La carencia de referencias espaciales y temporales se extiende a los personajes, a menudo anónimos y designados por la relación que mantienen entre ellos. Virtudes Serrano caracteriza el espacio de estas nuevas dramaturgias de "comprimido y sin seres que lo vitalicen"²⁶⁴.

A pesar de los pocos años que nos separan de la producción de los años noventa, podemos adelantar que uno de sus rasgos principales son la variedad y la cantidad de propuestas y de formas. Como decíamos anteriormente con respecto a la generación de los ochenta, el factor de la edad tiene su importancia, ya que aglutina frecuentemente recorridos paralelos en el desarrollo cronológico de sus creadores. Los factores sociales, culturales y políticos a los que me he referido constituyen elementos determinantes de las condiciones de escritura, ya que representan una manera generacional de percibir el mundo *de hecho* —como es— y *de derecho* —como debería ser. La diferencia entre las dos generaciones anteriores surge a partir de esta proyección y origina textos donde la soledad, la marginación, la incomunicación y la violencia se expresan por medio de estructuras fragmentadas y parciales, muchas veces truncas e inacabadas. El hecho de que existan divergencias de tratamiento dramático o una pluralidad de temáticas —en los casos en que todavía se pueda hablar de *temas*— no impide que se puedan definir algunas tendencias estéticas comunes que expresan con más rigor el desarraigo definitivo ante la realidad. Las fórmulas textuales, como dijimos, suelen ser fragmentarias y enriquecidas muchas veces por la mezcla de géneros —largos recitados poéticos o estrategias propias de la narrativa, como el *flash-back*— y por la pluralidad de códigos de comunicación²⁶⁵. Lo visual y lo auditivo asumen en esta década un

²⁶⁴ AA.VV. (2004: 22).

²⁶⁵ Teniendo únicamente en cuenta el panorama de la creación dramática española, Ragué-Arias (2000: 17) señala que dramaturgos como Sanchis Sinisterra, Sirera o Benet i Jornet habían iniciado ya en su época este tratamiento dislocado de los elementos dramáticos.

protagonismo diferente, en el sentido en que se convierten en lenguajes que reciben un tratamiento similar al de la palabra: no ilustran una situación sino que tienen carácter de significantes completos. Precisamente, el modo en que se transmite la información puede constituir el hilo conductor de la obra aunque carezca de historia o de trama argumental: las estructuras generadoras de tensión y expectativa pretenden implicar al espectador en lo representado. Los finales sin resolución acentúan la impresión de *cosa* incompleta o trunca que cumple —o al menos intenta cumplir— la importante tarea de crear en el público un movimiento de reflexión y de crítica ante lo que escucha y lo que ve. Más allá de la forma empleada, las obras de los años noventa buscan una ruptura de lo acabado y tienden, ya sea por la vía realista o fragmentaria, a estructuras abiertas.

Empleando un lenguaje caracterizado por su concisión y su ambigüedad, plagado de silencios significativos, los personajes aparecen generalmente como seres anónimos e indefinidos, sin historia que los preceda ni futuro que los proyecte. Indecisión e indeterminación definen el ámbito de la construcción teatral, hecho de un espacio sin coordenadas y de un tiempo alterado en su orden secuencial. A la pérdida de referencias se añade la lógica pérdida de jerarquías: objetos y personajes poseen el mismo grado de significación en el espacio escénico en el que se expresa un mundo sin proyección ni valores.

En definitiva, temas tales como la soledad, la incomunicación, la frustración y la violencia no son originales ni propios de la última década del siglo XX. La novedad radica en la manera de presentarlos, de tratarlos dentro de las coordenadas dramáticas espacio-temporales y de eludir una respuesta definitiva desde el escenario. Según Alonso de Santos, "el papel del autor en nuestros días es el de bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades"²⁶⁶. En este novísimo marco estético, veremos a continuación los matices textuales que adoptan los autores y autoras en relación con la imagen de un cuerpo-receptáculo de tradiciones, ideas e imposiciones sociales.

²⁶⁶ Alonso de Santos (2000: 100).

5. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA: CRITERIO DE LECTURA

El estudio del cuerpo en *El color de agosto* permitió extraer una serie de pautas textuales que, organizadas en tres ejes principales, constituyeron el modelo de análisis expuesto en la primera parte de este trabajo. El panorama del quehacer teatral español de estos últimos años y de la situación de los autores y de las instituciones sirvió para determinar el contexto teatral institucional, las dificultades de las condiciones de escritura y de puesta en escena con las que se topa el autor innovador, así como también el lugar de la imagen y del cuerpo en las preocupaciones estéticas y sociales.

En la próxima sección aplicaré el modelo de análisis obtenido y lo confrontaré con una serie de obras que cubren los veinticinco últimos años de escritura teatral en España. Como quedó aclarado al inicio de estas páginas, el corpus textual que presento aquí no pretende ser exhaustivo, sino ilustrativo. El criterio de selección del mismo atendió a la diversidad generacional y temática: he tratado de abordar obras de distinto tenor formal, para brindar un panorama lo más amplio posible y confrontar así el modelo de análisis con una mayor variedad de modos de escritura.

En el análisis de las obras que integran la tercera parte de este trabajo tuve en cuenta, ante todo, la originalidad de cada pieza y sus aspectos más sobresalientes desde el punto de vista del cuerpo. En efecto, soy consciente de los peligros que acechan a quien desea aplicar un esquema fijo —a saber, forzar el texto para que encaje, por las buenas o por las malas, en el molde propuesto. Por ello, dejé de lado algunas consideraciones que, a mi parecer, deformaban la naturaleza y la intención del texto, prestándose ya sea a una sobreinterpretación del mismo o alargando el análisis sin aportar, en compensación, una clarificación pertinente que las justifique. Así, apliqué el modelo definido en la primera parte pero adaptándolo al contenido y a la *materia corporal* que cada obra ofrecía, respetando de esta manera el texto y su contexto. Cito, para dar un ejemplo, el caso del análisis actancial. Este estudio resultó útil en las primeras investigaciones, pero luego la práctica reveló que, una vez considerada su función, las implicaciones inherentes podían ser

añadidas al comentario sin necesidad de explicar dicho mecanismo en particular.

La mayoría de las veces mantuve el orden propuesto por el modelo —el cuerpo en la fábula, en el espacio y en la palabra, con sus respectivos elementos constitutivos. En ocasiones, según la estructura particular del texto, se produjeron algunas superposiciones o anticipaciones temáticas.

En cuanto a los títulos de los capítulos que acompañan a las obras, han de considerarse como la expresión de un aspecto puntual que me interpeló durante la elaboración del estudio y no la síntesis de la imagen del cuerpo en un texto específico o en un autor en particular. La experiencia me ha demostrado que una dimensión tan vasta como la del cuerpo dramático se resiste a ser expresada en pocas palabras. Por el contrario, estoy convencida de que su fuerza radica en los desbordamientos y en la multiplicidad de sus posibles significados.

Por otro lado, traté de respetar la tipografía de las citas según el criterio adoptado por cada editor. Conservé, pues, este aspecto externo no uniforme que sugiere la diversidad y la heterogeneidad de los textos consultados. En la medida en que existe una bibliografía secundaria accesible tanto sobre los autores como sobre las obras seleccionadas, me limité a señalar algunas características significativas que sirven de marco para el estudio del cuerpo dramático.

Por último, en el balance que cierra cada capítulo, he sintetizado los principales rasgos que caracterizan el cuerpo dramático en las obras abordadas, confrontando, cuando fue pertinente, los diferentes resultados obtenidos para brindar un perfil más completo, pero nunca definitivo, del objeto estudiado.

TERCERA PARTE
EN BUSCA DEL
CUERPO DRAMÁTICO

"¿Cómo expresar con palabras las emociones del cuerpo?"
VIRGINIA WOOLF

1. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS: EL CUERPO ENSOMBRECIDO

José Luis Alonso de Santos es quizá uno de los dramaturgos españoles vivos más comentado y analizado²⁶⁷. Como José Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos ha elaborado una teoría de la escritura dramática en la que incorpora sus lecturas de Grotowski, Stanislavski y Kantor sobre las puestas en escena. Además, su labor de director le ha ayudado a definir con más eficacia los planteamientos en el escenario y, a través del texto, su relación con la realidad. En este sentido, Gutiérrez Carbajo señala que "sus creaciones y puestas en escena le confirman en la idea de que nuestra relación con el mundo —no sólo con el teatro— está mediatizada por la interpretación que hacemos de él"²⁶⁸. Su reflexión sobre la creación teatral se concentra en el papel desempeñado por la autoría y el espectador. La recepción de sus obras y el deseo de conectar con el público por medio "de un lenguaje de hoy, tratando de aportar vitalidad, energía, unidad y estilo" son dos preocupaciones centrales de sus prioridades creativas. El autor defiende una dramaturgia que pueda "mantener un diálogo sincero y real con el público, dentro de esa convención creíble que es

²⁶⁷ Consúltase la nutrida reseña que de la actividad del dramaturgo realiza Romera Castillo en su prólogo a José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. Anfitrión. La dulce Cásina. Miles Gloriosus*, Madrid, UNED, 2002, pp. 11-20.

²⁶⁸ Alonso de Santos (2006: 18). Mencionemos también que otros nombres capitales de las referencias escénicas y teóricas de Alonso de Santos son Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis.

el teatro, metiendo las manos en el barro de nuestro tiempo para crear con él personajes, situaciones y conflictos"²⁶⁹.

En las tres obras que analizaremos —*Bajarse al moro*, *Trampa para pájaros* y *Salvajes*— aunque las dos últimas son de corte trágico, el humor no está totalmente ausente, entroncando así con la tradición de la comedia española que, imitando la realidad, muestra la diversidad de registros de lo real. En las diversas tonalidades que dicha realidad adquiere en su obra —*realidad* entendida como *construcción*— el texto teatral no puede separarse del actor, de la escena o de la representación. A mi entender, el cuerpo —la realidad del cuerpo en el escenario— se erige como un elemento central de la dramaturgia de José Luis Alonso de Santos, dadas las dimensiones *física y social* que el autor imprime en sus textos.

1.1. *BAJARSE AL MORO*: CUERPO, IDENTIDAD Y ESTEREOTIPO SOCIAL

Bajarse al moro es sin duda la obra que le valió a Alonso de Santos su renombre en la escena española. Estrenada en septiembre de 1985 en el Teatro Bellas Artes, el éxito inmediato constituyó un acontecimiento que se concretizó, ese mismo año, con el Premio Nacional de Teatro, compartido con Alfonso Sastre²⁷⁰.

El éxito de esta obra radicó, sin duda, en la actualidad del conflicto y en la novedad de los personajes, unos jóvenes marginados inmersos en el mundo de la droga blanda. La obra se compone de tres elementos básicos señalados por el autor. En primer término, el espacio en el que conviven unos jóvenes, con los problemas que ello genera —amor, desamor— y unas costumbres sociales establecidas con las que no se identifican. En segundo lugar, los deseos y las necesidades de los propios personajes y su intento de encontrar un sitio en el que poder reconocerse. Por último, el contexto social: el Madrid urbano de los años ochenta, un estilo de vida bohemio y la relación poética e idealista con todo lo que *el moro* representa, esto

²⁶⁹ Alonso de Santos (2000: 99-108).

²⁷⁰ Centeno no recoge en su antología de críticas de espectáculos teatrales la de *Bajarse al moro*. Ver otras referencias críticas de los estrenos de Alonso de Santos, entre 1984 y 1994 en Centeno (1996: 18-26).

es, la aventura y los grandes espacios. El riesgo y la confrontación con la autoridad es el precio a pagar para asumir una relación no conformista con la realidad y mantener vivo el sueño de libertad²⁷¹.

Mediante un tono divertido y ligero, propio de la comedia, Alonso de Santos pone en escena los problemas sociales derivados del consumo de drogas y la desorientación de la juventud en los primeros años de la década del ochenta, un tiempo de euforia, de cambios y de nuevas libertades recobradas. El autor habla de esta época y de la obra como una poesía del marginado, un canto a la libertad, al porro: la poética *hippy*. "Aquellos eran marginados con los que te podías reír"²⁷². El humor, elemento esencial en el teatro del autor, trasciende la inmediatez del chiste y del retrato estereotipado. Junto con la crítica social, el humor es parte integrante de su particular género tragicómico.

La puesta en escena de *Bajarse al moro* significó, a mediados de los años ochenta, la llegada de una alternativa. El espacio y los personajes, extremadamente concretos y próximos, pertenecían a un mundo que, si bien no era compartido por todos, todos conocían. La identificación con una realidad inmediata tiene, como punto de partida, unas coordenadas espaciales y contextuales que el espectador-lector descifra sin dificultades. En efecto, las referencias

²⁷¹ El argumento podría ser resumido en estos términos: los primos Jaimito y Chusa comparten un piso en el barrio de Lavapiés, en Madrid. Chusa *baja al moro* (es decir, va a Marruecos) para comprar hachís y revenderlo en Madrid. Con ellos vive Alberto, un joven policía nacional, de quien Chusa está enamorada. Chusa recoge a Elena, que ha huido de su casa y que quiere bajarse al moro con ella. Mientras Alberto y Elena intiman en el cuarto del fondo, unos jóvenes agresivos buscan droga en el apartamento y agreden a los muchachos, pero Jaimito los intimida con el arma de Alberto y salva al grupo. Herido en su orgullo, Alberto recupera su pistola. En una petulante lección de manipulación, se le escapa un tiro y hiere a Jaimito, que es conducido al hospital. Chusa, a su vez, baja al moro pero es aprehendida por la policía a su regreso de Marruecos. Cuando vuelven al apartamento, Alberto y Elena ya se han marchado hacia un barrio burgués y nadie les espera. Una esperanza parece surgir: Chusa está embarazada y esa nueva vida es, para ella y Jaimito, la promesa de una sociedad más justa.

²⁷² Amo Sánchez (2001: 30).

brindadas en la primera acotación expresan la voluntad del autor de situar su obra en un ambiente preciso y una época definida:

*Habitación destartalada en una calle céntrica del Madrid antiguo. Pósters por las paredes y un colchón en el suelo cubierto de almohadones. Sobre una mesa, revistas pop, como Víbora, Tótem y otras [...] (117)*²⁷³.

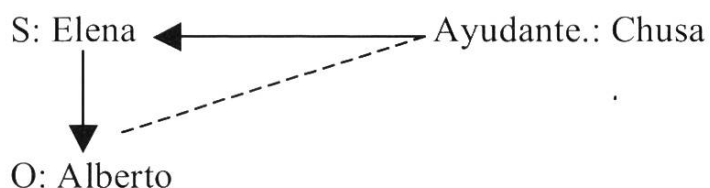
En este contexto espacio-temporal, el cuerpo de los personajes adquiere un valor de cuerpo connotado culturalmente a través de diversas estrategias dramáticas. Siguiendo las pautas de análisis establecidas en la primera parte de este trabajo, detengámonos en las referencias al cuerpo que aparecen en la fábula. El contenido de la primera acotación indica la correspondencia total entre el momento histórico de la escritura y el contexto en el que se desarrolla la fábula. En efecto, en el texto se traducen una serie de rasgos corporales —gestos, actitudes y propósitos, por ejemplo, fácilmente identificables con la España de los años ochenta— que son contemporáneos de la época de la escritura. Este tiempo de euforia y de acceso a la sociedad de la abundancia se enfrenta a una contracultura encarnada por Jaimito y Chusa²⁷⁴.

El primer acto gira en torno a un tema de actualidad y paradigma de la libertad individual: el sexo y la naturaleza de las relaciones amorosas. Dos esquemas actanciales contradictorios

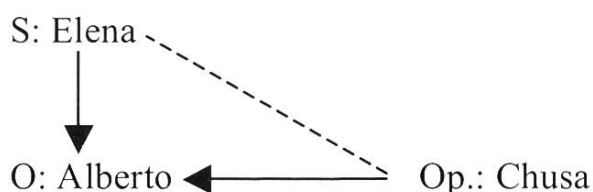
²⁷³ Todas las citas provienen de la siguiente edición: José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

²⁷⁴ Alonso de Santos se refiere a la pieza en estos términos: "*Bajarse al moro* trata de las peripecias de amor, comunicación y soledad de un grupo de jóvenes que viven en un piso. Pretenden vivir al margen, pero están en medio de una sociedad que condiciona sus comportamientos. Viven de la venta de productos artesanales, que hacen ellos mismos, y de un mini tráfico de droga blanda [...] A lo largo de la obra van sufriendo un proceso de integración. La vida de los marginales, como todo, se está transformando en nuestra sociedad, y a través de la transformación van surgiendo nuevos valores: se trata de ser útil o inútil, de trabajar o estar en el paro... Todo eso influye en las relaciones personales y crea problemas de amor y soledad" (De la Cuesta, 1996: 131).

dominan la primera parte de la pieza y ponen en relación el cuerpo con la trama de la obra, sin que el conflicto tenga lugar. El primero reposa en el principio de libertad sexual y de una nueva comprensión de las relaciones, más allá de la posesión física. Chusa actúa de manera activa como ayudante de Elena y no se opone al objeto de su deseo, aunque coincida con el suyo:



El segundo modelo pone en evidencia el fracaso o la fragilidad del primero, al mismo tiempo que triunfa la forma tradicional de entender la pareja. En este caso, Chusa no se opone a Elena, sino a Alberto, el objeto de su deseo:



En este telón de fondo afectivo que va de un modelo liberal a otro conservador y tradicional, el cuerpo desempeña un papel capital en la temática de la obra. La alusión al sexo aparece, en la primera parte de la pieza, desdramatizada y hasta banalizada. De entrada, se trata de esconder la droga comprada al moro en la vagina y el recto para poder pasar sin peligro los controles de la policía. La virginidad de Elena presenta, técnicamente, un inconveniente mayor y constituye una fuente de alusiones humorísticas. Por otro lado, la condición de Elena es la plasmación física de una supuesta inocencia con respecto a la sociedad y del desfase con respecto al espacio de Chusa y Jaimito:

CHUSA.—Te tienes que procurar meter por lo menos cien gramos en la vagina, y otros cien o doscientos en el culo [...].

ELENA.—Tengo que decirte una cosa. ¡Yo no puedo! En el culo, a lo mejor... pero nada más. Chusa, soy virgen.

CHUSA.—¿Que eres qué? (132)

Más allá del matiz humorístico del pasaje en torno al sexo y a la virginidad, creo que estamos ante dos mundos que se enfrentan: el de Elena, pequeño-burgués, conservador, imagen de la España católica y tradicional, ridiculizado por la historia del "espermatozoide buceador" (133), y por otro lado el de Chusa, pretendidamente sin complejos y liberado de las estructuras tradicionales, tal como se manifestó durante la década de los ochenta en la España democrática. Otros aspectos relativos al cuerpo —las alusiones verbales, las apariencias físicas de los personajes, sus actitudes gestuales— giran alrededor de esta oposición central. Sin ser el tema de la obra, el cuerpo, en *Bajarse al moro*, es un elemento importante de la temática de la marginación social, ya que a través de él se expresan las principales antítesis que conducirán, hacia el final de la obra, a la ruptura moral.

Por la naturaleza de las acotaciones, el autor tiene una clara intención de brindar una imagen precisa del espacio y del ambiente en el que se desarrolla la obra —escenario descrito con detalle, al igual que la música que acompaña algunas escenas. En este contexto, los cuerpos se integran en el ambiente, sin que, a mi entender, revistan un valor estético en sí. En efecto, los movimientos de los cuerpos en escena —por ejemplo, cuando Jaimito baila flamenco— ilustran el discurso y no son escenas construidas con eminente propósito estético.

Cuerpo y argumento hallan un punto de contacto en el cambio físico parcial sufrido por Jaimito en el segundo acto, una avería corporal que, en la línea de la trama, responde al cambio de actitud de Alberto y Elena. Además, Chusa se queda sin novio —confesada herida sentimental— y Jaime sin Elena y sin la amistad de Alberto —inconfesada decepción, que se expresa físicamente. Las correspondencias se establecen entre la fábula y las huellas que la desilusión deja en el cuerpo, sobre todo en las alusiones a los defectos físicos de Jaimito, reales o imaginarios, que se articulan también en la incapacidad de adaptarse socialmente:

JAIMITO.—¡Mejor! Cojo, manco, tuerto... Parecería el terror de los mares, cañonazo va, cañonazo viene, a todos los cabronazos con dos ojos, dos piernas y porvenir, que se me pusieran por delante [...]. (181)

Los destinatarios inmediatos de estas palabras son Alberto, Elena y la familia de Alberto, nuevos *integrados* a los valores sociales²⁷⁵:

JAIMITO.—[...] A esos dos primero, y a la madre, y al padre... ¡A todos! [...] (181)

Observemos que la mudanza física de Jaimito sobreviene al mismo tiempo que el cambio moral de Alberto y Elena. La pareja, al principio partícipe de lo contestatario, termina por adherir a los convencionalismos sociales. La función metonímica de la herida corporal responde, sin duda, al vuelco moral de los personajes *guapos* —Alberto y Elena— y está apoyada, como veremos luego, por un sensible cambio en la organización del espacio escénico.

En cuanto a la coordenada espacial, el cuerpo de los personajes se articula de diferentes maneras. La obra propone siete personajes visibles, es decir, personajes cuya presencia se hace efectiva en el escenario. La relación que guarda cada uno de los personajes con el espacio varía según su función dramática. El espacio figurado —habitación de un apartamento— a pesar de su connotación marginal, o quizá por eso mismo, acoge sin diferencias a personajes disímiles: es el lugar de Chusa y Jaimito, pero en él vive Alberto, se instala provisoriamente Elena y hasta Doña Antonia en el segundo acto. Por ello, pienso que se trata de una prolongación física del principio moral de Chusa, recalcada al inicio y al final de la pieza:

CHUSA.—(*Enfrentándose con él* [Jaimito].) No tiene casa... ¿Entiendes? Se ha escapado. Si la cogen por ahí tirada... No seas facha. ¿Dónde va a ir? [...] (119)

²⁷⁵ Recuérdese que, en el primer acto, Elena lee *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco.

CHUSA.—(*En la puerta.*) [Traeré] A todo el que encuentre, ¿oyes? A todo el que encuentre y no tenga adónde ir. (*Sale.*) (184)

Por otro lado, a pesar del protagonismo de Jaimito y Chusa, la presencia de ambos en el interior de dicho espacio es menos notable que la de Alberto, personaje aludido al principio de la obra. Se trata de un cuerpo latente que se evoca de manera respetuosa por medio de una relación metonímica con su porra de policía y un espacio propio, dentro del espacio compartido, al que prohíbe el acceso. A través del objeto escénico de la porra se va construyendo el cuerpo del personaje —sólido y violento— confirmado más tarde con su entrada abrupta:

(*Se abre de pronto la puerta de la calle y entra, a todo correr, ALBERTO, el otro habitante del piso, vestido de policía nacional. Tiene unos veinticinco años, alto y buena presencia [...].*) (122)

La apropiación intempestiva del espacio —mediante el gesto brusco— es una actitud que contrasta con la tranquilidad de los primos, como la entrada de Doña Antonia y, más violenta aún, la acción de los dos agresores:

(*Abre la puerta y entra la señora ANTONIA, madre de ALBERTO, gorda y dicharachera. Nada más entrar empieza a dar golpes con el bolso a su hijo.*) (123)

(*Saca de pronto NANCHO una navaja y amenaza, nerviosísimo, a JAIMITO y CHUSA, que retroceden asustados.*) (150)

En cambio, los personajes de Chusa y de Jaimito se relacionan más abiertamente con el espacio escénico. Sus entradas están en armonía con el ámbito en el que se mueven:

CHUSA.—¿Se puede pasar? ¿Estás visible? [...] (118)

CHUSA.—[*Entrando.*] ¿Hay alguien? ¿No hay nadie? [...] (173)

JAIMITO.—[*Entrando.*] Hola, buenas. ¿Qué tal?, doña Antonia. Hola, Elena, ¿cómo estás? (164)

En el segundo acto, estos parámetros sufrirán un cambio. El espacio ordenado *convencionalmente* está físicamente asumido por Elena y Doña Antonia, en ausencia de Jaimito y Chusa. Las dos mujeres —cuya presencia se percibe como una usurpación—desempeñan actividades hogareñas y confieren a la escena cierto estatismo que se refleja en la nueva disposición de los objetos escénicos:

(*Han pasado varios días. El mismo escenario que en acto primero, aunque las cosas están ordenadas de forma distinta —más convencionalmente— [...].*) (159)

Así como el acto primero está marcado por la sucesiva llegada de personajes que invaden el espacio, en el acto segundo se produce su paulatino abandono: los cuerpos y los objetos acentúan la idea de separación, una separación social, moral y económica que se anuncia en los diálogos y se lleva a cabo concretamente a través de las presencias de Elena, Alberto y Doña Antonia en el lugar. En este sentido, la integración de los cuerpos en el espacio de esta pieza es ejemplar. En efecto, los cuerpos de Jaimito y de Chusa se integran armoniosamente en el espacio y se identifican con él, gracias al decorado despreocupado, a la música y a las actividades que desarrollan —elaborar artesanías, preparar té, hacer una fiesta.... Por el contrario, los de Elena, Alberto y Doña Antonia están en ruptura con esa *espacialidad* diferente, quiebra que se hace efectiva primeramente en la transformación del lugar al inicio del acto segundo —adaptación del espacio a los cuerpos— y finalmente en el abandono del espacio.

Bajarse al moro lleva implícita una dinámica corporal en la que los desplazamientos y los movimientos en la escena son los ingredientes capitales que imprimen el ritmo propio a la comedia. Dichos desplazamientos son mayoritariamente horizontales —generadores de relaciones y asociados al desarrollo de la acción. Además, los gestos de los personajes tienen una función referencial o

dramática, es decir, que acompañan e ilustran la palabra. Así, tanto los recorridos de un lado a otro del escenario desde el principio de la obra —Chusa hacia el fondo, Elena hacia el rincón de Alberto, éste desde la puerta de entrada hacia la ventana, cruza el escenario, etc.— como las descripciones de los gestos indicados en diálogos y acotaciones establecen una notoria dinámica corporal.

La preocupación por el cuerpo de los personajes aparece en la palabra: el autor brinda una serie de descripciones directas e indirectas que implican, de una manera u otra, el aspecto exterior de sus personajes. El elenco tiene unas características físicas bien definidas, entre las que destacan:

([...] JAIMITO *es un muchacho delgaducho de edad indefinida*
[...] CHUSA, *veinticinco años, gordita, con cara de pan y*
gafas de aro.) (118)

[Elena es] *guapa, de unos veintiún años, la cabeza a pájaros*
y buena ropa. (118)

[Alberto] *Tiene unos veinticinco años, alto y buena presencia*
[...].) (122)

ANTONIA, *madre de ALBERTO, gorda y dicharachera* [...].)
(123)

CHUSA.— [...] Dicen que tengo cara de mora. Como soy
morena... (131)

Mencionemos aquí el cuerpo invisible del padre de Alberto: se trata del estereotipo del trepador sin escrúpulos de los años de transición política y de las primeras décadas de la democracia. No se alude en ningún momento a su cuerpo ni a sus características físicas, ya que se quiere retratar una mentalidad y unos rasgos morales de un tipo que puede revestir cualquier apariencia.

Como dijimos en su momento, el cuerpo del personaje se va construyendo a medida que avanza la obra. Así y todo, en *Bajarse al moro*, las descripciones indirectas son más elocuentes que las directas. En efecto, la fuerza de los diálogos y la situación del discurso —quién lo dice, a quién se lo dice y desde dónde lo dice—

otorgan a las caracterizaciones indirectas más expresividad y definición que las acotaciones del autor, poniendo en relación el aspecto físico con la percepción del personaje que lo describe:

CHUSA.—[A Elena] Éste es el rincón de Alberto; no le gusta el desorden ni que le toquen nada. Ya le conocerás luego. Está chachi, te va a gustar. Es muy alto, fuerte, moreno, con una pinta que te caes. (120)

CHUSA.—Pues a mí [Alberto] me encanta, chica. Con esa ropa, con cualquier ropa, y sin ropa. (127)

JAIMITO.—[...] ¿Qué le habré visto yo a esa gilipollas? ¿Pero tú te has fijado? Si está en los huesos, ni tetas ni nada, y una cara de tonta que no se lame. (172)

Bajarse al moro reúne una cierta complejidad en la construcción de los cuerpos. El texto abunda en atributos corporales explícitos y determinantes, que obedecen a la necesidad de crear una imagen precisa y en coherencia con el argumento tratado. En efecto, se trata de estereotipos físicos y culturales de la época y, en este sentido, el entorno construye su caracterización. Por ejemplo, nada se dice del vestuario de Chusa y Jaimito, pero bien se puede imaginar a partir de la caracterización propuesta por Alonso de Santos: ropas holgadas para Chusa, de tipo hindú; unos vaqueros gastados y una camiseta desteñida para Jaimito, que seguramente llevará los cabellos largos recogidos y una barba... El margen dejado a la construcción del cuerpo del personaje es bastante amplio y creo que el acierto del autor está en dar unas pautas físicas explícitas y completarlas, implícitamente, con los giros de la trama, del espacio propuesto y el discurso de los personajes.

Señalemos, por último, algunos aspectos de la retórica del cuerpo. En el acto primero de *Bajarse al moro* el cuerpo está designado a menudo y de manera directa, es decir, con términos denotativos. Como quedó dicho, el acto primero —más dinámico y divertido— gira en torno al sexo y a la relación Alberto–Elena. Los términos y los comportamientos extrovertidos corresponden al aspecto festivo y desenfadado de los ochenta que se ve también en las producciones cinematográficas de ese período. El lenguaje sobre

el cuerpo es directo y coloquial, pero sin llegar a ser chocante. En efecto, pienso que algunos términos eran empleados frecuentemente en el ambiente recreado. En la situación teatral particular, el espacio, la trama y los personajes forman una red de significaciones que amortiguan el cariz soez de algunos vocablos como *culo*, *chumi*, *vagina*, *tetas*. Observemos, sin embargo, que la corporeidad sexual es únicamente femenina y no tiene, en toda la obra, una contrapartida masculina. La diferencia de tratamiento de la desnudez física es evidente en las acotaciones de la escena cuarta del acto primero:

ALBERTO.—(*Apareciendo en calzoncillos por detrás de la puerta.*) [...] (151)

(*Al fondo vemos a ELENA, paralizada y desnuda. Reacciona tapándose con lo primero que pilla.*) (151)

[Abel] *Da un fuerte tirón y se queda con la ropa en la mano. Ella [Elena] se refugia desnuda detrás de ALBERTO.* (152)

Estas escenas acentúan la *cosificación* del cuerpo femenino y quizá cumplan la función, en este tipo de comedia, de conectar con un público acostumbrado a este tipo de escenas en el cine y la televisión. No creo que responda a una liberalización total del cuerpo, ya que, como vemos, el cuerpo masculino aparece públicamente *en calzoncillos*. En todo caso, el desnudo femenino no representa aquí una acción contestataria sino que entronca con la más rancia tradición del teatro de revista burgués.

Hacia el fin del acto primero, con el tiro que Alberto le pega en el brazo a Jaimito, la retórica corporal se vuelve más trágica, en el sentido que el cuerpo desfalleciente de Jaimito impone un corte en la acción y anuncia cambios más importantes, esto es, la separación de los amigos que sobreviene en el acto segundo. En efecto, el cuerpo maltrecho de Jaimito —un ojo de vidrio, un brazo herido e inmóvil— y el supuesto embarazo de Chusa son, a mi entender, connotaciones de una realidad social y cultural que se alza por encima de los protagonistas. La quiebra con el medio no se manifiesta en términos denotativos, como las escenas jocosas del acto anterior. El cuerpo es aludido con toque humorístico para

apaciguar un ambiente de tensiones y la ruptura se consuma físicamente mediante la pelea entre Alberto y Jaimito, pero no se verbaliza:

ELENA.—¿Qué tal aquel señor que estaba contigo en la habitación, el de la otra cama? [...] ¿Qué tal ha quedado?

JAIMITO.—Bien. Cojo pero bien. Le han envuelto la pierna que le han cortado en un paquete, se la han dado, y hala, para el pueblo. (165)

Le agarra [Alberto a Jaimito] y se pelean, arrastrando todo lo que encuentran a su paso en medio de un gran jaleo [...] (170)

En definitiva, los cuerpos de los personajes de *Bajarse al moro* revisten una trama de significados que supera la mera función de soporte físico de la palabra. Se trata de cuerpos convenientemente articulados con todos los componentes dramáticos, sobre todo con respecto a la trama y al contexto del argumento. Los cuerpos bien definidos como los de Alberto y Elena —guapos y con futuro— contrastan con los de Jaimito y Chusa —un poco desdibujados y con perfiles de perdedores. La buena apariencia de la pareja Alberto-Elena parece perpetuar el estereotipo del guapo-triunfador, mientras que la de Jaimito-Chusa se apoya en los principios buenos-solidarios, en donde la belleza es reemplazada por la generosidad y la ambición social por la ayuda desinteresada. El final de la obra pone una nota de esperanza utópica, significativamente contenida en el cuerpo de Chusa: la posibilidad de otra vida, es decir, de otra realidad —social— donde poder encontrar su lugar. *Bajarse al moro*, entre identidad y estereotipo cultural, es una obra clave de los años ochenta que expresa, con el cuerpo, una manera de entender el teatro en una década de cambios y, dramáticamente, facilita la conexión con un amplio público. Las referencias sexuales y estéticas comunes —cánones de belleza— el púdico desnudo fugaz y la acción física desplegada en escena, son recursos que aglutinan la atención de un vasto público y que remiten, en última instancia, a una oposición física y social. En este sentido, el cuerpo dramático se podría interpretar como una superestructura que contempla en su interior los

enfrentamientos físicos —los fuertes contra los débiles— y la pugna social —los guapos y ricos contra los simpáticos y pobres— parámetros que atraviesan la acción de la obra.

Observemos por último que el cuerpo femenino tiene referencias físicas pasivas. A pesar del carácter independiente y activo que pretende darle Chusa, su cuerpo es un objeto que sirve, de hecho, de receptáculo en el tráfico de drogas. También en este sentido, el cuerpo de Elena espera que Alberto la *habilite* para hacerla apta al comercio y el de Chusa, con su embarazo y un futuro incierto, debe asumir las consecuencias de su libertad sexual. En cambio, el cuerpo masculino desempeña un papel épico: el cuerpo revestido del uniforme de policía nacional de Alberto o el herido de Jaimito, en un dinamismo que, además de tener una connotación activa y organizadora de la acción, representa la dicotomía fundadora de la obra entre integrados y marginales en una España que busca nuevas referencias. Los cuerpos masculinos de *Bajarse al moro* sugieren, en alguna medida, la solapada ruptura social de los ochenta que separó, definitivamente, ganadores y perdedores.

1.2. CUERPO Y TIEMPO EN *TRAMPA PARA PÁJAROS*

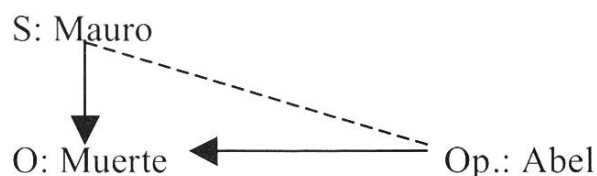
Sirviéndose de una trama de corte intimista, como lo es la historia de Mauro, un policía reciclado del franquismo, y su hermano Abel, pianista, Alonso de Santos propone un drama que toca temas sociales candentes, tales como la institución policial, el abuso de poder y la tortura. A propósito de esta obra, comentaba el autor:

[...] Sacar a la policía a escena, tocar los temas de los que cada día hablan los periódicos, como el terrorismo o la corrupción, de las posibilidades de cambio o del conservador que llevamos todos escondido bajo la solapa y que aparece a las primeras de cambio, de cómo la sociedad va aparentemente transformándose, porque somos capaces de derribar el muro de Berlín y mantenemos otros muros, otras ideas... [...] Evidentemente, el tema político es el sustrato de nuestra sociedad y el problema es cómo llevarlo al escenario creando

un espectáculo, una obra de arte. Cómo relacionar la política, la actualidad y el espectáculo: ése es mi reto en esta obra²⁷⁶.

El tema, en *Trampa para pájaros* (1990), se concentra en los últimos instantes de un policía de la época franquista, adiestrado para ejecutar órdenes injustas e inhumanas. Incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos democráticos, Mauro sigue actuando como en la dictadura, con violencia y prepotencia²⁷⁷.

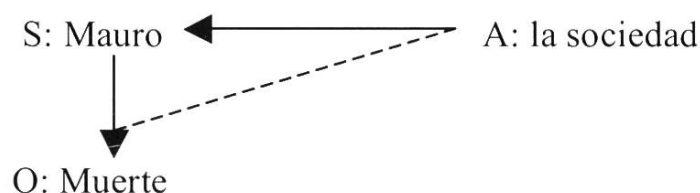
Actancialmente, el sujeto de la acción no cambia durante las cuatro partes de la obra. Mauro es el personaje central, el personaje-problema, alrededor del cual giran los demás. El drama está articulado de forma tal que, desde las primeras escenas, se adivina un desenlace trágico. Pues a Mauro no le queda otra escapatoria que la de su propia muerte. Su tiempo ya pasó y la vuelta atrás es imposible. Acorralado por los recuerdos y por el pasado, el futuro del policía recalcitrante que no puede —y no quiere— reconocer otro orden social, está condenado a la muerte. El esquema actancial, en este sentido, quedaría configurado de la siguiente manera:



Abel, en efecto, no se opone a la persona de Mauro, sino al deseo de su hermano, tratando de sustraerlo de una muerte segura. Las diferentes instancias sociales que lo persiguen —la policía, la justicia, la opinión pública— representan, en contrapartida, en el siguiente esquema actancial el elemento que va a empujarlo irremediabilmente hacia la muerte:

²⁷⁶ Centeno (1996: 22-23).

²⁷⁷ Recordemos las líneas principales del argumento: Mauro, responsable de haber torturado a un prisionero, se ha atrincherado en el desván de la casa familiar, ya que se niega a entregarse a la policía. Su hermano Abel trata de razonarlo para que se rinda por las buenas. Visiblemente trastornado, Mauro vive ya en un mundo de fantasmas y de delirios. El hermano fracasa en su intento salvador y Mauro, en una avanzada suicida, cae bajo las balas de sus colegas.



Estos dos modelos se superponen en varias ocasiones y el antagonismo de Abel se articula en dos vertientes: como hermano — es el lazo afectivo que prevalece al social y le hace actuar de Oponente al deseo de Mauro— y como ciudadano —que no justifica ni entiende la manera de actuar de Mauro y, en este sentido, se identifica con la sociedad. Como veremos a continuación, la representación del cuerpo en el texto responde a esta oposición que estructura el drama. El desenlace violento —el cuerpo acribillado por la nueva policía de la democracia— realza la dimensión física y moral de la obra.

En primer lugar, existe una identificación completa entre la imagen del cuerpo en el momento histórico de la escritura — principios de 1990— y la imagen del cuerpo que propone la fábula. Además, la verosimilitud es, como vimos en la cita de Alonso de Santos, un componente esencial de este tipo de drama. Teniendo en cuenta las fuentes —la vida de todos los días, la actualidad política— es necesario que el cuerpo representado en la fábula sea identificado con el que percibe el espectador en su realidad cotidiana. La cuestión de la tortura física es abordada a través de la oposición entre las dos Españas que conviven: una violenta, pasada, que pretende seguir estando más allá de la ley, y otra que busca nuevos caminos de convivencia dentro de la legalidad²⁷⁸:

²⁷⁸ Los secuaces del régimen franquista ejercieron su influencia durante muchos años después de muerto Franco. A propósito de las causas de la desaparición del teatro independiente, relacionado con la actividad artística de Alonso de Santos, Enrique Centeno (1996: 24) sostenía todavía en 1992 en su crónica teatral de *Diario 16* que, así como la generación de Alonso de Santos había sido destruida, "sabemos que quienes lo hicieron están todavía ahí".

ABEL.—Algunas cosas sí han cambiado. Por ejemplo, ya no se puede torturar a una persona sin que se entere nadie ni pase nada. [...]

MAURO.—¿Pero en qué mundo vives, pianista? Ese chiquito con cara de bueno que has visto en los periódicos podía haber sido un terrorista, uno de éstos que ponen bombas y hacen saltar por los aires a seres delicados como tú. [...] ¡Esos hijos de puta, que no dan la cara nunca! ¡Siempre escondidos como ratas, atacando por la espalda...! ¡La pena de muerte es lo que hacía falta en este país para acabar con todos, como hacen ellos con el que cogen! Pero no, aquí los sueltan enseguida para que puedan seguir matándonos. (19-20)²⁷⁹

La oposición argumental está asumida en el cuerpo de los personajes que, veremos más adelante, revisten características físicas contrarias. La referencia temática directa con respecto al cuerpo está presente en la violencia y la tortura física que, como la pescadilla que se muerde la cola, acabará, a su vez, con el cuerpo de Mauro²⁸⁰.

En *Trampa para pájaros* no hay cambios visibles en el cuerpo de los protagonistas. La muerte de Mauro tiene lugar fuera de la escena, pero repercute en el espacio: el lugar de los juegos infantiles de otrora queda desierto y oscuro. Por otro lado, hay una evolución en las actitudes de los personajes con respecto al espacio, dejando ver una cierta adaptación del cuerpo con el ambiente y la transformación interna que en ellos se produce durante el transcurso de la obra. Así, cada una de las cuatro partes en que se divide la obra, se inicia con una acotación que denota una postura corporal diferente:

²⁷⁹ Nos referimos a la siguiente edición: José Luis Alonso de Santos, *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993.

²⁸⁰ Enrique Centeno (1996: 25) se refiere a Mauro como un policía torturador "víctima de su propia ingenuidad", opinión con la que no coincido en absoluto, ya que el perfil del protagonista está construido sobre la base de la violencia y la prepotencia. Nada, en su discurso y en su actitud, lo exime de la plena responsabilidad de sus actos.

PARTE PRIMERA: [...] *A la derecha hay una puerta que se abre al levantarse el telón y en ella se recortan las figuras de un hombre y una mujer, que miran buscando a alguien en la oscuridad. [...] La persona a la que habla, que está escondida en la oscuridad, no contesta [...].* (15)

PARTE SEGUNDA: [...] *ABEL está sentado, fumando, sin chaqueta, en la antigua mecedora, que se mueve adelante y atrás. Mauro sale de entre un montón de trastos [...].* (27)

PARTE TERCERA: [...] *Mauro está tumbado en el camastro y Abel pasea, inquieto, como un animal enjaulado.* (33)

PARTE CUARTA: [...] *Mauro y Abel juegan a las cartas sentados en la mesa camilla.* (41)

Estos cambios de actitud física —cuerpos de pie, luego sentados, tumbados, etc.— coinciden con el paso del tiempo dramático: un rayo de luz se desplaza en la primera y la segunda parte, se debilita en la tercera y desaparece completamente en la última, reemplazado por un rayo de luna. De hecho, tiempo y espacio desempeñan en *Trampa para pájaros* un papel esencial. El tiempo dramático —la secuencia que va de la tarde a la noche cerrada— indica el final de un ciclo. Por otro lado, la época histórica a la que se hace referencia —antes y ahora— está presente en todos los aspectos de la dramaturgia. El desván, por ejemplo, es el lugar de los trastos viejos, inservibles, gastados y rotos. Es el ámbito, al mismo tiempo, de otra época. Allí eligió ocultarse Mauro —un dinosaurio del régimen franquista— como último refugio posible para preservarse del tiempo presente. El tipo de vestimenta que lleva —pantalón de pijama, camiseta vieja, barba de varios días— denotan también la dejadez física propia de la falta de contacto con el presente. La presencia de los cuerpos interfiere en la percepción del espacio. Los cuerpos visibles de Abel y Mari, la esposa de Mauro, aparecen primeramente recortados —es decir, a contraluz— y el autor los define como las figuras de "un hombre y una mujer" (15).

Rápidamente, la mujer desaparece de la escena, para dejar el espacio suficiente al enfrentamiento físico y moral entre los dos hermanos. El cuerpo de Mauro, sin embargo, tarda en aparecer. El disimulo funciona como un elemento de tensión, acentuado por la sola presencia de su voz amenazante:

MAURO.—(*Escondido.*) Ven tú a sacarme si te atreves, pero ten cuidado. Esta no dispara pistones como aquella que teníamos cuando jugábamos aquí a policías y ladrones. Esta tiene balas. Si aprieto el gatillo caerás al suelo como entonces, pero ya no podrás volverte a levantar. ¿Te acuerdas de lo bien que te hacías el muerto? (16)

Cuando aparece en escena, lo hace paulatinamente, controlando el espacio:

Sale Mauro de detrás de la mampara y avanza lentamente hacia Abel. Lleva una pistola en la mano. Tiene unos cincuenta años, es grueso, calvo, va vestido con el pantalón de un pijama y una sucia camiseta, y tiene barba de varios días. Todo en él da la imagen de un hombre derrotado y enloquecido.
(16)

La fisonomía que le asigna el autor a este personaje establece la correspondencia entre la apariencia física y el mensaje que vehicula su imagen: la derrota y la locura.

Los cuerpos invisibles, por otro lado, son aludidos de diferentes maneras a lo largo de la obra. En un primer momento, a través de signos sonoros que indican la presencia de la policía en el espacio exterior de la casa. Además, la oposición dentro y fuera del espacio escénico tiene su equivalente dentro y fuera de la cabeza de Mauro:

Se miran el uno al otro, mientras se escuchan fuera sirenas de coches de la policía. (17)

MAURO.—[...] Yo sé lo que está pasando, tú no. Hay señales que tú no puedes entender, de cosas que yo tengo

aquí dentro. (*Se toca la cabeza.*) Señales de lo que va a pasar. Todos contra mí y yo contra todos. (18)

Los personajes cuyos cuerpos no aparecen en escena —invisibles— reciben un tratamiento diferente, según el plano de proximidad. Por un lado, la presencia invisible más inmediata, los cuerpos de los policías que están cercando a Mauro. Se trata de la materialización de la presión social y psíquica que va aprisionando al protagonista y que terminará ineluctablemente con él:

MAURO.—[...] Seguro que alguno estará subiendo por los tejados por si trato de salir por aquí. (23)

MAURO.—[...] ¡Al primero que se asome por esa puerta le meto tres tiros! (*A gritos, adivinando que la policía está al final de la escalera.*) ¿Me oís bien? [...] (39)

ROQUE.—(*Fuera*) ¡Mauro! ¡Mauro!, ¿me oyes? ¡Soy yo, Roque! ¿Podemos hablar un momento contigo? (41)

Están también los cuerpos invisibles pero omnipresentes de los padres de Mauro y Abel, ya sea a través de palabras de la madre evocadas por Mauro o, de manera más contundente, por los retratos que parecen adquirir volumen, ya que Mauro les habla como si estuvieran con él, haciéndole compañía. Ligados a las figuras de los padres están los cuerpos de los maniqués rotos, símbolos de una infancia marcada por la carencia afectiva —física— que Mauro suplía en contacto con ellos:

MAURO.—[...] Puede que de un momento a otro se oiga la voz de mamá llamándonos: "¡Abel, Mauro, la merienda!" (17)

[...] *Mauro sale de entre un montón de trastos con dos cuadros de unas viejas y amarillentas fotografías de un hombre y una mujer.*

MAURO.—¡Los encontré! ¡Aquí están los dos! ¡Míralos! [...] Bueno, diles algo. Son tus padres, ¿no? Te acordarás de ellos, digo yo... (27)

MAURO.—[...] Estas han sido las únicas mujeres fieles que he tenido en mi vida. Nunca protestan por nada las pobres, les haga lo que les haga. ¡Mis primeros amores! De pequeño, cuando estaba la tienda cerrada y no me veía nadie, les metía mano debajo de sus vestidos llenos de alfileres (*Lo hace.*) apretándome contra ellas; y me pinchaba, claro. (*Se separa.*) [...] Esa otra también ha sido siempre de mis favoritas, aunque no tenga brazos. Ha sido siempre como una madre para mí. Una madre manca [...]. (34)

Otros personajes evocados —cuerpos invisibles— guardan una relación muy estrecha con la violencia y la muerte. Así, las alusiones al cuerpo enfermo de Donato, a las prostitutas violentadas por la policía o a la cabeza aplastada de un inocente, aunque estén físicamente ausentes en escena, son imágenes vivas en la memoria colectiva del espectador. En este sentido, los cuerpos ausentes parecen ocupar en el escenario —paradójicamente— un lugar privilegiado. A mi entender, se opera aquí un juego de espejos muy sutil. El espectador está confrontado con las páginas negras de su historia reciente que, por diferentes razones e intereses, el nuevo orden ha decidido dejar en el olvido²⁸¹. Por ejemplo, el formidable peso de la autoridad de los mayores —los padres muertos, *el padre muerto*— modifica la percepción de Mauro, que actúa todavía según antiguos modelos. Abel les debe respeto ("diles algo, son tus padres, ¿no?"), pero el hermano menor sabe que se trata de imágenes del pasado que remiten, además, a la violencia y al silencio. El espectador queda también atrapado en la espiral de figuras fantasmales que flotan en el discurso de Mauro, puesto que el poder de evocación de las representaciones aludidas lo proyecta hacia un pasado reciente que ha caído en el silencio y en el olvido, pero cuyas heridas siguen abiertas.

²⁸¹ Véase el análisis cultural de la Transición y lo relativo al llamado *pacto del silencio* en Vilarós (1998: 8-21).

En este mismo orden de cosas, la violencia implícita en los discursos referidos que parecen exonerar a Mauro de toda responsabilidad, se manifiesta en la lucha cuerpo a cuerpo con su hermano. Se percibe claramente su visión falseada de la realidad y sus ansias de poder:

MAURO.—¿Que yo te pegaba a ti? ¡Siempre te estaba defendiendo...! ¡De todo el mundo!

ABEL.—Sí, todavía tengo cicatrices de cuando tú me defendías. (21)

ABEL.—(*Devolviéndole los golpes y los empujones.*) ¿Qué es para ti tener cojones? ¿Esto?, ¿y esto? (*Gritándole.*) ¿Es que todo hay que arreglarlo así en la vida? ¿A golpes, a puñetazos y a tiros? ¿Es que no hay otra forma de arreglar las cosas?

MAURO.—(*Golpeándole.*) ¡No hay otra forma! ¡Entérate! ¡No la hay! (37)

ABEL.—[...] ¡Siempre acobardándome con tus amenazas y con tus golpes, desde pequeño! [...] ¡A golpes me enseñabas tú! ¡Y siempre que siguiera siendo tu esclavo! ¡A todas horas detrás de ti, obedeciéndote como un perro! [...] (38)

El recurso sistemático a la violencia ("no hay otra forma de arreglar las cosas, entérate") define la auténtica dimensión del personaje. El autor libra una imagen de un hombre derrotado, envejecido, sucio; en definitiva, un fracasado que pretende ser víctima de la sociedad y de los que la mandan. Sin embargo, el discurso de su hermano, pronunciado desde el suelo, subraya la responsabilidad individual que cada uno tiene que asumir: "¡Peleas y más peleas! ¡Golpes en casa y golpes fuera! [...] ¡Por eso me fui de aquí, y lo hice yo todo, sin que nadie me ayudara!" (38).

Como en *Bajarse al moro*, los cuerpos de *Trampas para pájaros* se integran de manera diferenciada en el espacio que los envuelve. Por una parte está el cuerpo de Mauro, perfectamente integrado en el espacio de su refugio. Como él, los objetos que lo rodean son viejos, sucios, oscuros. Mauro se mueve con seguridad porque conoce el

medio, identifica los objetos y encuentra entre los trastos las fotos de los padres. En este sentido, podemos decir que la relación con los objetos parece significar la supervivencia del mundo infantil que no ha sido superada en la mente de Mauro. La auto-justificación o la forma de volcar las responsabilidades en los otros responden igualmente a una reflexión primaria. Frente a la integración continua, los cuerpos de Abel y Mari desentonan con el entorno. No es el espacio que han elegido, físicamente no corresponden a ese medio, sino al del resto de la casa. Abel tiene algunos puntos de contacto con el desván, sobre todo con el pasado de la infancia, que prefiere no recordar. De manera muy sutil, el autor nos da a entender que, contrariamente al discurso que mantiene Mauro, la niñez de Abel no fue tan feliz como su hermano piensa. Los sufrimientos del pasado —el desván de los recuerdos— existen tanto para uno como para otro. Así, Abel no se posiciona ante Mauro como un *perfecto integrado*, sino como un ser más que ha sufrido la violencia y que está persuadido que otra forma de convivencia y de comunicación son posibles.

El movimiento del cuerpo de Abel revela, por otra parte, la intención de establecer vínculos con el hermano enajenado. En la parte primera, Abel permanece estático, a la espera de los movimientos de Mauro. Las trayectorias de Mauro son inesperadas, bruscas, reflejo de su estado de angustia, como por ejemplo sus idas y venidas hacia la ventana, para observar el exterior, o sus gestos violentos:

MAURO.—[...] (*Va hasta el ventanal y mira fuera.*) [...] (*Regresa al lado de Abel gritando.*) ¡Qué coño dices de tortura ni de tortura! ¡A ver si vas a venir tú también ahora a joderla! ¡Cumplía órdenes! [...] *Mauro se aleja, tira un mueble de un golpe y regresa.* (19)

Mauro sube la escalerilla, sale a la pequeña terraza que da al tejado y mira fuera con precaución [...]. (23)

En la parte segunda, de carácter más intimista, los movimientos intranquilos de Mauro cesan y se concentra todo en su discurso,

pronunciado desde el jergón. Los dos hermanos, uno recostado en el camastro, el otro sentado en la mecedora, evocan las posturas clásicas del análisis freudiano, sesión presidida por los retratos de los padres. Esta calma aparente da un vuelco en la tercera parte: Abel, cuyos intentos de comunicación parecen haber fracasado, se desplaza horizontalmente, de un extremo a otro de la escena, "inquieto, como un animal enjaulado" (33). En efecto, el diálogo conduce a una ida de manos, precedida por el alejamiento de Abel, que trata de evitar el choque, y el acercamiento de Mauro, que insiste para provocar la pelea:

ABEL.—¡Por favor Mauro...! ¡Déjalo ya! ¡Deja todo esto de una vez! (*Abel se aleja de él tratando de cortar la pelea, y Mauro lo sigue.*)

MAURO.—¡No quiero dejarlo! [...]
(*Mientras habla lo empuja a golpes.*) (37)

La caída de Abel pone fin a la disputa y marca un cambio de secuencia. Caído y ensangrentado, el contenido de su discurso adquiere mayor relevancia, ya que la imagen que Mauro proporciona de él —el triunfador de la familia— se ve reemplazada por la de un muchacho que salió adelante a costa de sacrificios y haciendo frente a los obstáculos de la vida. Este movimiento vertical, más significativo que los horizontales anteriormente descritos, marca la necesidad de dominación física de Mauro y afirma, por otro lado, la superioridad moral de su hermano. Una vez que el hermano ha caído, es decir, que lo ha sometido, una especie de acercamiento se hace posible en la cuarta parte. La postura amistosa de Abel y Mauro jugando a las cartas lo confirma. Sin embargo, los cuerpos van evolucionando en sintonía con la situación que se degrada. Interrumpidos por la intervención de Roque y de la policía, los movimientos de Mauro son los de un animal acorralado, atento a los ruidos y anticipando las acciones que se traman en el exterior. La mano ensangrentada de Mauro, metonimia de su muerte próxima, vuelve a acercar a los hermanos, en un gesto simbólico que refuerza el sentido del texto y distiende el ambiente:

Vuelve Abel junto a su hermano. Le coge la mano y se la limpia con el pañuelo. Mauro sigue sin reaccionar.

ABEL.—[...] Estoy solo, y mi vida nunca ha sido como yo quería, ni cuando vivía en esta casa con vosotros, ni después, pero hago lo que puedo, y aquí estoy, a tu lado, cogiéndote esta mano y diciéndote cosas que sé que no te están sirviendo para mucho, pero lo estoy intentando... [...] (44-45)

Los cuerpos vuelven a acercarse pero controlados, esta vez, por Mauro. Si el autor ha dejado planear la duda sobre el carácter de víctima inocente del régimen franquista, la última escena es, a mi parecer, reveladora de la crueldad y de la manipulación del protagonista. El hecho de obligar a Abel y a Mari a declararse su amor y besarse, bajo la amenaza de suicidio, muestran la inutilidad de toda tentativa de aproximación en busca de un diálogo, además de la violencia ejercida sin discriminaciones. En efecto, Mari hace referencia, en un pasaje anterior, a los maltratos físicos y psíquicos de los que fue víctima. Acorralado por el presente, el último movimiento de Mauro, el definitivo ("Mauro sale por la puerta, gritando y disparando", 49) es la salida violenta, del pasado hacia el presente, que lo lleva a la muerte.

Abordemos ahora la presencia del cuerpo en la palabra. Las caracterizaciones de los cuerpos de *Trampa para pájaros* en las acotaciones y los diálogos están trazadas con rigor y sencillez. Los rasgos fundamentales de la apariencia de los personajes están descritos de la siguiente manera:

[Mauro] *Tiene unos cincuenta años, es grueso, calvo, va vestido con el pantalón de un pijama y una sucia camiseta, y tiene barba de varios días. Todo en él da la imagen de un hombre derrotado y enloquecido.* (16)

Abel es unos años menor que su hermano, va elegantemente vestido y es en todo su imagen contraria. (17)

[Mari] Tiene unos cuarenta años, viste ropa no elegante pero con buen gusto, y es aún una mujer atractiva, aunque se refleja en su cara la situación por la que está pasando. (17)

Como vemos, los tres cuerpos visibles de *Trampa para pájaros* tienen atributos determinantes y explícitos. Como en *Bajarse al moro*, Alonso de Santos ofrece una idea precisa de la corporeidad de sus personajes y del mensaje complejo que transmite la apariencia física de cada uno de ellos. En efecto, sin necesidad de ser explícitas, las imágenes que vehiculan los personajes, apoyadas por la caracterización indirecta, hablan de su estatuto social.

La caracterización física indirecta está empleada como un recurso para completar la caracterización psíquica de Mauro y sentar las bases de la relación con su hermano. El cuerpo y su apariencia, pues, parecen revestir una importancia considerable para el protagonista:

MAURO.—[...] Mi querido hermano, el artista en persona. Tan elegante como siempre, como si fueses a una fiesta: bien vestido, peinado... (17)

MAURO.—[...] Pareces un maniquí, ahí parado tan tieso y tan elegante. Y ahora que llevas esa ropa tan cara, pues más. Siempre has sido muy guapo. [...] Me acuerdo de cuando íbamos con mamá por la calle y la gente decía: "¡Qué niño más guapo!", por ti... Yo iba al otro lado, y a mí, si acaso, me decían, "Este también", ya por lástima. A los dos minutos de vestirme, yo ya estaba hecho un adefesio. Tú, impecable. No te movías por no mancharte. Parecías un maniquí, como ahora. [...] Si disparo se te va a manchar la ropa de sangre... Te vas a ensuciar. [...]

MAURO.—Guapo, guapo, eras guapo. El feo era yo. Y ahora calvo y barrigón, ya ves. (22)

La confrontación de la imagen del hermano con la suya —los cuerpos del pasado— lo lleva a tomar conciencia de su estado actual —su cuerpo presente— y a establecer la relación que el personaje

guarda con su cuerpo. El desequilibrio mental pasa también por el rechazo de su imagen física, como ilustra este ejemplo:

Se separa de su hermano, va hasta un espejo y apunta a su propia figura reflejada en él. Hace un ruido con la boca y el movimiento de disparar. (23)

En *Trampa para pájaros* el lenguaje relativo al cuerpo reviste un interés particular. En efecto, como decíamos al principio de este análisis, la problemática de la tortura —física y psíquica— es en mi opinión el punto central de la obra. Sin embargo, aunque el tema es mencionado expresamente por Abel, no se abunda en detalles precisos pero sí en expresiones periféricas de Mauro tales como:

El mundo es un basurero. Hay miles de seres dedicados a quitar [la basura] de tu camino. (18)

Hace falta gente como nosotros para protegerlos. (18)

Los de la vieja escuela les venimos bien. (19)

Haría falta la pena de muerte en este país para acabar con todos. (20)

¿Cómo podemos cogerlos y hacer que hablen?
¿Ponemos anuncios en los periódicos? "Entrégate y sé bueno, no nos mates ni pongas bombas." (20)

¿Pero tú de verdad crees que cuando cantan en la comisaría lo hacen así, por su gusto? (21)

A muchos de los jefazos de ahora, que están todo el día hablando de democracia y esas cosas, los he visto yo matando a la gente a golpes, así como lo oyes. (28)

El cuerpo es evocado por Mauro de manera directa mediante expresiones que denotan violencia —saltar la tapa de los sesos (19), un tiro en la nuca (20), la espalda rota (20), la sangre, cicatrices (21), los sesos (23), patadas en los cojones (24), tetas duras de los

maniqués (34), maniqués sin brazos (34), aplastar la cabeza contra la pared (28). La mayoría de los vocablos y expresiones se refiere, pues, a la destrucción de la cabeza, lugar de lo intelectual. El resto de las referencias hablan del cuerpo como objeto sexual.

La violencia oculta está ilustrada de manera singular. Por un lado, observemos la ausencia de un lenguaje directo referente a la tortura, cuya violencia impregna el discurso de Mauro y termina por invadir y enloquecer su cuerpo:

MAURO.—[...] Cosas antiguas que vuelven y te llaman, y tú te preguntas por qué tienes que ir... Las palabras se vuelven en contra tuya. Es como si las dijera otro con tu boca ¡Está todo aquí! (*Se golpea el cuerpo.*) ¡Aquí metido! ¡Y no quiere salir! (*Golpea y tira algún mueble que se encuentra a su paso.*) ¿Qué está pasando? ¿Qué es lo que está pasando? ¿Por qué todo está aquí, aquí, aquí...?
Se detiene ante el espejo de un armario de luna, y se mira fijamente por un tiempo. Golpea después el espejo, que se rompe, cortándose en una mano. (44)

Como señalé anteriormente, esta última acción —la mano cortada— es una imagen metonímica que anticipa su muerte: la violencia desplegada a su alrededor va apuntada, en definitiva, a su propio cuerpo. En la vera opuesta, Abel trata de establecer un contacto físico y verbal con su hermano, intentando protegerlo ("y aquí estoy, a tu lado, cogiéndote esta mano y diciéndote cosas que sé que no te están sirviendo para mucho, pero lo estoy intentando", 45).

En definitiva, el estudio del cuerpo dramático en *Trampa para pájaros* permite extraer algunos aspectos que amplían su significado. En primer lugar, señalemos la relación entre el cuerpo y el tiempo. La oposición de mentalidades se articula en la representación del físico: el violento y repulsivo de Mauro contra el delicado y más humano de Abel. El cuerpo de Mauro sólo halla refugio en un espacio-tiempo detenido, materializado por el desván. Además, la oposición sucio-limpio en el aspecto externo de los hermanos tiene su correspondencia social, en el plano moral, del pasado-presente. Sin embargo, Alonso de Santos no moraliza: el conflicto termina con la muerte de Mauro, pero queda sin resolver. Por un momento,

después de los disparos, el físico "hundido" (49) de Abel, abandona la escena. En este sentido, la intervención de Mari me parece que funciona como un puente entre los dos hombres, los dos tiempos y las dos sociedades. Relegada a desempeñar un papel secundario, Mari es un tercer cuerpo que quiebra las oposiciones de los dos hombres en el sórdido ambiente del desván. A medio camino entre la lealtad a su marido y la salvaguarda de su propia dignidad, el drama de Mari —víctima de su marido y de la sociedad— es una figura velada de los abusos del régimen franquista. El silencio en el que está sumida su vida se va manifestando hacia el final de la obra. Se descubre así otra tortura invisible, doméstica y muchísimo menos política: los malos tratos.

La corporeidad de Mauro, en sus gestos, sus desplazamientos y sus actitudes, materializa lo que pretende ocultar. La sangre de (en) su mano es la prueba física de la violencia que se vuelve contra él y contra su cuerpo, como "las palabras se vuelven en contra tuya" (44). Mediante estrategias de oposiciones y de correspondencias retóricas y espacio-temporales, el cuerpo representa el lugar del conflicto: en él se enfrentan el pasado y el presente de una España que exterioriza, *en carne viva*, las secuelas de una difícil transición.

1.3. "EL DIABLO EN EL CUERPO". UNA REFLEXIÓN EN TORNO A *SALVAJES*

Sin pretender emitir un juicio de valor sobre de las etapas del teatro de Alonso de Santos, me parece necesario establecer una comparación entre dos obras que abordan el mismo tema —la droga y la marginalización— pero con una distancia de doce años una de otra.

Comenta Amo Sánchez, acerca de las diversas propuestas de periodización de la obra de nuestro autor, que los marcadores interpretativos asignados por la crítica con respecto a la primera época de su escritura, adscrita al Teatro Independiente —la intertextualidad, el metateatro, la estética de la integración, la influencia del cine, temas como la droga, la marginalización, el paro, la devaluación de las utopías, etc.— se vuelven a retomar para caracterizar sus obras de la llamada *época comercial* de los años

ochenta y se aplican igualmente a su último teatro²⁸². En mi opinión, la dramaturgia de Alonso de Santos posee unas características de fondo y de forma constantes, pero con planteamientos que van evolucionando, respondiendo al público y compartiendo con él las inquietudes de cada década, como se puede observar en los matices expresivos de dos obras claves en su producción como *Bajarse al moro* y *Salvajes*²⁸³. Las dos obras poseen unos puntos en común que facilitan la confrontación: el tema gira en torno a la droga, los personajes son en su mayoría jóvenes marginales, la acción principal transcurre en el interior de una vivienda en Madrid, los tiempos dramáticos son similares y los personajes se expresan con un lenguaje cotidiano que alía lo poético a lo humorístico y descarnado. Sin embargo, por el tratamiento y la resolución del tema, una obra como *Salvajes* (1997) está más cerca de la tragedia. Además, los elementos dramáticos —entre ellos, el cuerpo— adquieren una connotación más cruda y contribuyen a configurar una obra más comprometida con la década a la que pertenece.

Esta distancia la vemos, por ejemplo, en el espacio y en sus diferencias sutiles pero contundentes: la calle del Madrid céntrico de *Bajarse al moro* se transforma en un barrio popular de las afueras de Madrid en *Salvajes*, yendo así del ambiente de los marginados al de los excluidos. Por otro lado, el desorden acogedor de la primera obra, acompañada por la música de Chick Corea, se transforma en un ambiente más árido descrito así por Alonso de Santos:

²⁸² Véase el estudio dedicado al teatro de José Luis Alonso de Santos y las diferentes etapas de su creación en Amo Sánchez (2004: 151).

²⁸³ El argumento de *Salvajes* es el siguiente: Berta, gravemente enferma, regresa a su casa después de cumplir parte de su condena por detención de droga. En realidad, ella asumió la responsabilidad de los hechos para descargar a sus sobrinos. En su casa se han instalado Bea, Mario y Raúl, sus tres sobrinos. Raúl, un *cabeza rapada*, es el principal implicado en la agresión a un inmigrante, caso en el que investiga el Comisario. Bea tiene una deuda de dinero con unos traficantes que, después de algunas advertencias, se personan en la casa. Se desencadena una feroz lucha entre Mario y Raúl y los dos traficantes, que amenazan con una navaja a Bea. Raúl es herido de muerte. La obra termina con un diálogo esperanzador entre Berta y el Comisario y un posible viaje de reconciliación.

Reina un completo desorden y hay cajas de cartón y restos de botellas, latas, ropa sucia y comida por todas partes. [...] La habitación está vacía pero se oye, al fondo del pasillo, el ruido de un acto sexual. [...] (9)²⁸⁴.

La música de fondo con la que trabajaba Jaimito en *Bajarse al moro* se convierte en música *ska* a todo volumen que enmarca la presencia de los dos hermanos, Mario, el mayor, y Raúl, el *cabeza rapada*, un personaje violento que "golpea con la mano los muebles que encuentra a su paso, marcando desde su primera aparición que no puede estarse quieto y que tiene el diablo en el cuerpo" (17).

El desorden que comienza manifestándose en el espacio se traslada al cuerpo de los personajes, sobre todo en los tres hermanos. Así, la primera escena muestra a Bea, una muchacha de unos veinticinco años —como Chusa— saliendo desnuda pero envuelta en una sábana al encuentro de su tía Berta, de unos sesenta años —como Doña Antonia. El salto *moral* de los personajes de una y otra obra es notorio. La traficante ocasional de droga blanda es, en *Salvajes*, una toxicómana de drogas duras, mientras que la hipócrita Doña Antonia, representante del conformismo acomodaticio de los ochenta, adquiere rasgos de humanidad, sabiduría, sacrificio y generosidad plasmados en Berta. De la misma manera, la imagen de la policía que ofrecía *Bajarse al moro* —divertida convivencia del policía Alberto y los traficantes— se declina en una confrontación que podríamos llamar *intergeneracional* entre el viejo Comisario y los tres jóvenes, en la que no cabe duda de los valores morales y jerárquicos —y hasta diría maniqueos— de los términos cotejados.

Además, distinguimos un cambio en el espacio dramático que anticipa o subraya la transformación física de los personajes. A poco de iniciada la obra, la vivienda de Berta es literalmente *invadida* por sus sobrinos, unos seres egoístas y de trato desagradable. En efecto, Bea, Mario y Raúl no son de la casa sino que la ocupan ocasionalmente y no guardan ninguna relación afectiva con ella, a diferencia de Jaimito y Chusa, que la abrían a todo el mundo. Únicamente la presencia de Berta aporta al espacio un cierto orden,

²⁸⁴ Nos referimos a la siguiente edición: José Luis Alonso de Santos, *Salvajes*, Madrid, Fundación Autor, 1998.

sosiego y una apariencia de normalidad que será quebrada por las irrupciones brutales de dos traficantes y las escenas violentas de Raúl.

El segundo lugar, más íntimo y vulnerable, es la terraza de los geranios. Así como Jaimito volcaba sus sentimientos en los monólogos con el hámster Humphrey, Berta encuentra allí un espacio propio: el cuidado de los geranios —secos durante su ausencia— proyecta la dimensión interna del personaje, a la vez de sugerir, en mi opinión, la incomunicación entre ella y sus sobrinos:

BERTA.—[*Dirigiéndose a los geranios secos*] Ya estoy aquí yo, para regaros, y cuidaros, y hablaros, que es lo que más necesitáis para vivir, como todo el mundo: cariño. (14)

El tercer ámbito es el despacho del Comisario, proyectado en dos vertientes. Por un lado, este lugar "frío y gris" (23), presidido por el retrato del Rey, sin ventanas —el *típico* despacho del inspector de policía— cumple con la función caracterizadora del personaje. El Comisario es, en efecto, un funcionario a punto de obtener la jubilación, un hombre cansado en busca de un poco de humanidad. Por otro lado, en presencia de los tres jóvenes delincuentes, el espacio adquiere un matiz diferente: es el mismo ambiente gris y frío pero ahora está casi vacío. El ambiente funciona, esta vez, como el lugar de la toma de conciencia de la inminente muerte de Berta. El espacio dramático, en definitiva, se desdobra para poder responder a la complejidad de la situación. El conflicto y la violencia, como dijimos, se apropian de todos los lugares escénicos y acentúan la amplitud del problema. Por el contrario, el espacio único de *Bajarse al moro* —sin contar el utópico del *moro*— permite ver la evolución de unos personajes dentro de un marco individual. En él, Jaimito y Chusa se mantienen fieles a sí mismos —a sus ideales y a sus sueños— y al espacio que los rodea.

Desde el punto de vista de los cuerpos, la dependencia de éstos con el espacio parecería establecer las diferentes relaciones entre los personajes. Así, por sus actitudes físicas desapegadas y hostiles, queda claro desde el principio de la obra que tanto Bea como Mario y Raúl no son de la casa, que están en un sitio que no les pertenece

pero que tendrán que compartir con Berta. Pensemos también en la violencia implícita de la presencia del Comisario en la terraza-azotea de Berta y, más tarde, en el mismo lugar, en el enfrentamiento de Berta y los dos traficantes. La integración de los cuerpos en el espacio escénico es discontinua, ya que la ruptura de relación con los personajes es permanente. Por ello, el desequilibrio en cada una de las escenas que componen los dos actos de *Salvajes* es notorio y aporta el malestar y la inquietud que, supongo, Alonso de Santos quiso imprimir a la obra.

De la misma manera, el movimiento de los cuerpos subraya las tensiones que vehiculan los discursos de los jóvenes —cuerpos dinámicos— mientras que los dos personajes mayores, en contraste pero sin llegar a ser cuerpos estáticos, realizan movimientos más reducidos y funcionales. El personaje más interesante, en este aspecto, es Raúl. En él se concentran una cierta cantidad de acotaciones referentes al movimiento y a los gestos corporales, entre las que se destacan:

no puede estarse quieto y tiene el diablo en el cuerpo (17); va hacia la puerta (19); se vuelve (19); se sienta (20); se levanta y tira el plato de un golpe (20); cada vez más descontrolado (21); Raúl se mueve por la habitación como un león enjaulado (42); le cierra el paso [a Mario] (43); lo coge del cuello [a Roco] apretándolo contra la pared (45); sale y da un portazo. (45)

El autor ha privilegiado tanto el movimiento horizontal como el vertical, que inaugura o pone fin a situaciones de violencia. Los gestos más significativos se hallan en la escena de la herida y muerte de Raúl, en donde se combinan los desplazamientos horizontales con el vertical final. La caída es gradual pero no total, ya que Raúl es sostenido por Berta, en una postura que no deja de sugerir el descenso de Cristo de la cruz:

Raúl se tira contra Charly ayudando a su hermano, y de repente se aparta sujetándose el costado izquierdo [...].

RAÚL.—¡Si los cojo los mato! (*Grita hacia la puerta.*) ¡Hijos de puta! [...] (*Raúl aparta su mano del costado y se ve la sangre y el pinchazo.*) [...] (*Al verse la sangre.*)

¡Mecagüen...! ¡Mario! ¡Mario! Me han metido el pico ese...! (*Cae de rodillas, apretándose la herida.*)
¡Joder...!

Raúl pierde el conocimiento [...]. Berta, con Raúl en sus brazos, lo sujeta contra su cuerpo desesperadamente, como tratando de proteger su vida, que se escapa. (54)

Obsérvese, sin embargo, que tanto Raúl como Mauro, de *Trampa para pájaros*, no mueren en escena. El valor que reviste la muerte en escena es sin duda un recurso empleado con prudencia y, en el caso de Alonso de Santos, me arriesgaría a adelantar dos hipótesis con respecto a la elección de estas muertes fuera de la vista del espectador. Por un lado, un aspecto práctico de la escena. Alonso de Santos prescinde de telón de boca y propone *oscuros* entre un acto y otro, lo que mantiene un cierto *contacto físico* entre los actores y el espectador que podría interferir en el efecto trágico buscado. Por otro, los dos personajes a los que nos referimos recubren el *registro violento* en sus respectivas obras. El lugar del escenario parece estar reservado, en las dos obras, para los momentos significativos —no exentos de violencia—cuya resolución reside en su capacidad de provocar una reflexión. La muerte de Raúl o de Mauro en escena no aportaría *éticamente* ningún elemento importante. Al contrario: sus cuerpos muertos ocuparían un lugar que no les corresponde en la dinámica de la obra, absorbiendo el lugar de las verdaderas víctimas —Berta, en *Salvajes*, y Abel y Mari, en *Trampa para pájaros*²⁸⁵. El valor del espacio escénico es, a mi entender, el motivo de la opción dramaturgica del autor.

Las acciones de violencia que contiene la obra se vuelcan en las características de los personajes en acotaciones que atañen al aspecto externo, como la ropa. Los dos muchachos, Mario y Raúl, van vestidos con ropa *skin*, pero Raúl, aclara el autor en la acotación, de "forma más evidente" y su cabeza está completamente rapada. Sin embargo, el lector puede hacerse una imagen más precisa en cuanto al aspecto de cada uno a través del tipo de lenguaje y de discurso que

²⁸⁵ Sin olvidar por supuesto las víctimas anónimas —personajes aludidos— de ambas obras: el inmigrante negro, en *Salvajes*, y el detenido torturado, en *Trampa para pájaros*.

completa, indirectamente, la caracterización externa. En efecto, las acotaciones son un soporte de la descripción corporal que se completa con la retórica referente al cuerpo —empleada, en su gran parte, de manera grosera:

RAÚL.—Vete a tomar por culo, tronco, tú también. (17)

RAÚL.—¿Y qué? ¿A mí qué cojones me importa? ¡Que le den por el culo! (18)

RAÚL.—¡Mecagüen la hostia...! ¡Cojones...! ¡Joder...! ¡Su puta madre...! (21)

CHARLY.—Te voy a pisar la cabeza como al tiesto si no nos das el dinero [...] (*Le sujeta la cara.*)

BEA.—¡No, por favor! ¡En la cara no, que tengo que trabajar! (34)

RAÚL.—¡Si te vuelvo a ver con mi hermana te saco las tripas, cabrón! (45)

La retórica física de *Salvajes*, cruda y recurrente, sugiere múltiples imágenes de un cuerpo quebrado por la droga, la violencia callejera y los golpes, pero también derrotado por la enfermedad de Berta o la vejez del Comisario. Los jóvenes juegan con su propio físico, exponiéndolo a un riesgo constante. Los dos personajes mayores, por el contrario, tratan de cuidarlo, conscientes de su fragilidad.

Más allá de los tipos físicos casi opuestos en las dos obras confrontadas —no hallamos ningún parecido entre los protagonistas de *Bajarse al moro* y *Salvajes*— el lenguaje relativo al cuerpo contiene en esta última pieza una violencia de la que la primera carece, como se ve igualmente en la implicación física del argumento, que termina con la muerte. El tráfico *amable* de Chusa cambia de términos y se convierte en un juego peligroso en el que la vida está constantemente en peligro. Los dos clientes malhumorados de *Bajarse al moro* se mudan en personajes sin escrúpulos en *Salvajes*, deshechos por la droga. El papel estabilizador desempeñado por los protagonistas de la generación más vieja en *Salvajes* difiere de la pieza de los ochenta: Berta y el Comisario son los

garantes del sentido común y del bien. La abnegación de ambos contrasta con el papel hipócrita y acomodaticio que esa misma generación había asumido en *Bajarse al moro*. La evolución de esta fauna entre 1981 y 1997, para Antonia Amo Sánchez, va del pintoresquismo de barrio popular madrileño a la pérdida de identidad urbana, ya que el conflicto y los personajes podrían tener cabida en el extrarradio de cualquier ciudad occidental²⁸⁶.

La violencia, en este contexto, adquiere cuerpo y pierde el rostro, mediante el empleo de un lenguaje áspero y descarnado, valga la expresión. El anonimato de agresores y agredidos produce, a mi entender, una proyección también anónima de los cuerpos que pierden los perfiles. En efecto, el africano víctima de la agresión en *Salvajes* es, en definitiva, un cuerpo golpeado y moribundo y el mismo Raúl, en el final de la escena II de la segunda parte, se viste con la cazadora de su hermano y se cubre el rostro con un pasamontañas. También Bea es una joven drogadicta como tantas, sin otra característica física que su juventud y su dependencia. La pérdida de la identidad, patente en el espacio en el que se mueven los jóvenes, se proyecta también en esos cuerpos ensombrecidos por la incultura y la intolerancia. Permítaseme traer a colación un pasaje de *Hora de visita*, estrenada en 1994, en donde Alonso de Santos pone los siguientes versos en boca de una madre que lucha por salvar la vida de su joven hija:

Sumergidos en sombras
los cuerpos se quedaron,
los ojos se cerraron
y el camino acabó²⁸⁷.

Si *Bajarse al moro* proponía, diez años antes, una *poesía* del perdedor en la que el cuerpo representaba otra manera de estar en sociedad, en *Salvajes* —como en *Yonquis y Yanquis* (1996)— el cuerpo es el lugar de la violencia, encarnación de la frágil frontera entre la vida y la muerte. Decididamente, los tiempos han cambiado.

²⁸⁶ Amo Sánchez (2004: 154).

²⁸⁷ Alonso de Santos (1996a: 45).

1.4. BALANCE

Al término de este recorrido de tres obras de José Luis Alonso de Santos, conviene sintetizar algunos aspectos con respecto a la representación del cuerpo y su relación con el texto. En primer lugar, debemos destacar en estas obras el protagonismo de la corporeidad del personaje, patente en la dramaturgia en acotaciones y diálogos que describen y sugieren movimientos y gestos —presentes tanto en la caracterización directa como en la indirecta— en el discurso de los personajes y su implicación temática, así como en su inserción en el espacio escénico. La retórica corporal ocupa en Alonso de Santos un lugar capital. En efecto, desde *Bajarse al moro* hasta *Salvajes*, el lenguaje del cuerpo —a través de un tratamiento realista y cómodamente identificable de la materia corporal— constituye, en mi opinión, el punto de contacto con el público.

Sin embargo, la inmediatez del cuerpo en escena, integrado en un espacio y un conflicto reconocibles, varía según la intención del autor. Escritas entre 1985 y 1997, las obras estudiadas revelan un cambio de perspectiva a través del cuerpo con respecto al mensaje o a los valores transmitidos. Así, el cuerpo, de lugar de tolerancia en *Bajarse al moro*, pasa a ser, en *Salvajes*, el sitio mismo de la intolerancia y del odio, pasando por la encarnación del traumatismo del cambio democrático en *Trampa para pájaros*.

Observemos, en segundo lugar, que Alonso de Santos no abandona la forma realista, sino que su planteamiento está más comprometido con la sociedad y éticamente menos matizado²⁸⁸. Los cuerpos van en progresiva ruptura con el espacio y, con el lenguaje, se hacen más radicales, más violentos y más concretos. Esta evolución queda clara en la forma en que éstos se articulan con el espacio en el que se mueven. La recuperación del espacio por parte

²⁸⁸ Para Francisco Gutiérrez Carbajo (Alonso de Santos, 2006: 78), en *Cuadros de amor y de humor, al fresco* (2001-2006), Alonso de Santos "presenta algo aparentemente menos ambicioso [que las teorías científicas y éticas] y no por ello menos importante que los sistemas estéticos y morales, aunque también los impliquen: los personajes de estas piezas, con sus deseos, sus esperanzas e incluso con sus frustraciones, están vindicando y defendiendo —a veces por contraste— una clase de vida mejor para el hombre".

de los protagonistas de *Bajarse al moro* brinda, al término de la obra, una cierta armonía final y un aspecto positivo, sobre todo por la fe — algo ingenua— en un futuro mejor entre tanto caos y tanta corrupción. Por el contrario, en *Trampa para pájaros* y *Salvajes* la desarticulación del cuerpo con el espacio —y con la sociedad— es notoria. El mismo Alonso de Santos reconocía que "el fin de siglo había terminado de cerrar las puertas a esas esperanzas de vivir fuera del camino"²⁸⁹.

Mediante cuerpos de personajes en resonancia con su medio o alienados, nuestro autor realiza una crítica social comprometida. Su teatro no resuelve situaciones sino que plantea, con poco margen de solución, conflictos que a menudo se saldan con la muerte. El estudio del cuerpo dramático en estas obras pone de relieve el estatuto de un personaje que, alejado de una corporeidad subsidiaria, asume con su físico el sentido de la existencia.

²⁸⁹ Amo Sánchez (2004: 154).

2. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA: MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA PIEL

La permanente voluntad de indagar las fronteras de la teatralidad hace que José Sanchis Sinisterra ocupe todavía hoy uno de los primeros lugares en la búsqueda de nuevas estéticas dramáticas. Investigación y docencia han sido, desde hace más de cuarenta años, dos componentes inseparables de su actividad teatral. Su labor como docente se volcó en el grupo creado por él en 1977, El Teatro Fronterizo, dedicado a la exploración y a la creación dramáticas. Abocado al cuestionamiento de los límites de la teatralidad, su trabajo resulta forzosamente marginal. Sanchis lo describe de esta manera:

Que El Teatro Fronterizo tenga un carácter de teatro marginal no es una situación deliberada, sino la consecuencia de la relación entre la práctica teatral habitual y la otra, la nuestra, que pretende cuestionar, hacerse preguntas y explorar zonas. [...] Dada la pobreza teatral aquí, esa condición fronteriza se convierte en marginal²⁹⁰.

Dejando de lado el dilatado y fecundo recorrido como maestro y pedagogo, reseñado en numerosas ediciones y estudios²⁹¹, quisiera detenerme en un aspecto de su reflexión teórica relativa a la dimensión física de la escritura teatral, por el evidente interés que reviste para nuestro trabajo.

En un texto teórico breve, *Cuerpos en el espacio-tiempo*²⁹², Sanchis reconoce la dificultad, en su concepción dramática, de aislar

²⁹⁰ Sanchis Sinisterra (2002: 15).

²⁹¹ Entre ellos, mencionemos la introducción de Manuel Aznar Soler a *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* y la de Virtudes Serrano a la *Trilogía americana* —ediciones que incluyen, a su vez, una abundante bibliografía— así como también el prólogo de Juan Mayorga a *La escena sin límites*, volumen que reúne los escritos teóricos de nuestro autor, de 1958 a 2001.

²⁹² Sanchis Sinisterra (2001a: 87-89). El autor considera, en el mismo artículo, el hecho teatral como un encuentro físico: "Quiero decir —pero no es fácil— que la fisicalidad del encuentro teatral ("cuerpos" que

la idea de cuerpo y ser humano. En un sentido, el autor reconoce que esta división quizá era posible en los años sesenta, "cuando el teatro y la cultura toda se pensaban y se realizaban desde planteamientos logocéntricos"²⁹³. En efecto, como he señalado en la segunda parte de este trabajo, la imagen, y con ella los códigos no-verbales del cuerpo y de los efectos escénicos, se erigieron como un contrapeso significativo al dominio de la palabra y exigieron al espectador una manera nueva de percibir el teatro. Este replanteamiento —inspirado, entre otros, en los escritos de Artaud— otorgó al cuerpo un nuevo protagonismo que respondía así a una *contracultura* rebotante de sensualidad y *sensorialidad*. Por ello, conceptualmente, a la hora de escribir, nuestro autor se declara incapaz de separar lo físico de la mente. En sus obras, Sanchis reconoce una cierta corporeidad *carnavalesca* presente en sus personajes y manifestada en los orificios que expelen sus humores²⁹⁴. Explica el autor:

No son los suyos cuerpos angélicos, templos del espíritu o del logos, sino "bultos" bien terrenales donde los piojos se instalan a veces y a los que el tiempo no perdona ninguna de sus vejaciones. Conviene recordar que tales agujeros, fluidos y usuras no tienen para mí ninguna connotación degradante. Más bien al contrario: son síntoma, símbolo o signo de la admirable precariedad humana, en las antípodas de la aséptica perfección de héroes y dioses. Y el humor o la comicidad, inherentes a estas flaquezas corporales, aspira a menudo a transformarse en áspera poeticidad²⁹⁵.

Lo físico en el texto —que Sanchis llama *fisicalidad*— se inscribe en todas las instancias del hecho creador. El destino último del texto teatral, es decir, su representación, condiciona una visión simultánea

actúan ante "cuerpos" que perciben) rige de modo muy perentorio mi trabajo dramático, induciéndome —por ejemplo— a privilegiar la dimensión *oral* del habla de los personajes; no sólo su "decibilidad" fonética, sintáctica y semántica, sino también su adecuación a la pulsión y al aliento, al pensamiento y a la acción, a los ritmos y a las intensidades (*ibidem*: 88).

²⁹³ *Ibidem*: 87.

²⁹⁴ *Ibidem*: 87.

²⁹⁵ *Ibidem*: 87.

del texto en movimiento o del texto en acción, una partitura que será *encarnada* por actores y percibida también físicamente por los espectadores. Estas consideraciones teóricas, que confortan la hipótesis de mi trabajo, ponen de relieve el lazo profundo que une, en los últimos veinticinco años en general y en la práctica teatral de Sanchis en particular, el sistema dramático al cuerpo textual:

Hay algo —me atrevería a llamarlo "instintivo"— en el modo en que dispongo el entrelazamiento de las líneas fundamentales, menos dependiente del "logos" que de la "physis"; algo que regula el devenir de la acción, el manejo de los códigos escénicos, como un sistema dinámico (lejos del equilibrio, diría Prigogine), en el que las coordenadas espaciales y temporales enmarcan muy concretamente el comportamiento —imprevisible pero (creo) no arbitrario— de los "cuerpos" que lo habitan y lo constituyen²⁹⁶.

Argumento, acción, espacio y tiempo parecen responder a un imperativo físico. Los cuerpos de los personajes de Sanchis viven en sus textos. De ahí que, al abordar una obra del autor, el cuestionamiento de lo corporal no pueda dejarse de lado. "Pocos autores hay tan conscientes como Sanchis de cada milímetro en el diseño de sus textos"²⁹⁷. Esta aseveración de Juan Mayorga resume el desafío que representan las obras de Sanchis Sinisterra. En los próximos párrafos me concentraré en la presencia del cuerpo dramático en cuatro obras repartidas en veinticinco años de escritura. Todas, profundamente vinculadas con los planteamientos de El Teatro Fronterizo²⁹⁸, ponen de relieve el diálogo esencial entre cuerpo y personaje, entes centrales de la infatigable tarea de Sanchis Sinisterra para ir más allá de los límites de la piel.

2.1. EL CUERPO DEL PERSONAJE EN *ÑAQUE*

Estrenada en 1980 con gran éxito de la crítica y de público, *Ñaque* fue distinguida con el Premio Artur Carbonell en el Festival

²⁹⁶ *Ibidem*: 89.

²⁹⁷ Mayorga (2002: 26).

²⁹⁸ Sanchis Sinisterra (1980a: 96).

Internacional de Teatro de Sitges del mismo año. Estamos ante una obra que propone otros derroteros que los del *realismo* en uso. En efecto, *Ñaque* proyecta al público en una dimensión metateatral, lo obliga a tomar parte de la representación asumiendo el papel de *público*. Tanto la trayectoria de las puestas en escena de esta obra — casi cuatrocientas en diez años— como las diferentes dramaturgias que se han ido desprendiendo del taller de El Teatro Fronterizo, confirman el interés de esta propuesta y la vigencia de un teatro *en la frontera*²⁹⁹. En *Ñaque* estamos ante una reflexión, desde el texto, en torno a los elementos que intervienen en la representación, tales como el actor, el personaje y el público. Nuestro análisis hará hincapié en el cuerpo del personaje y su relación con el público, el espacio y el tiempo dramáticos pero, sobre todo, con el propio personaje. Damos, pues, por supuestas las múltiples implicaciones metateatrales que, junto con el aspecto intertextual, han sido abundantemente comentadas por la crítica y por el mismo autor³⁰⁰.

La primera ruptura de los límites con una teatralidad tradicional la encontramos en el momento de *situar* la fábula en el contexto de su escritura. En efecto, los personajes vienen de otro *espacio-tiempo*, cargando con ellos todos sus haberes teatrales, y desembarcan en el *aquí y ahora* de la representación³⁰¹. El espectáculo que brindarán

²⁹⁹ A propósito del décimo aniversario de *Ñaque* consúltese "Ñaque: 10 años de vida", en Sanchis Sinisterra (2002: 65-66).

³⁰⁰ Véase el estudio de Manuel Aznar Soler sobre la teatralidad fronteriza de *Ñaque*, su relación con el teatro clásico, la condición del actor y del público (Sanchis Sinisterra, 2004: 39-57). Sobre la intertextualidad con el teatro clásico, consúltese el artículo del autor, "La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro" (Sanchis Sinisterra, 1980: 73-87, retomado en 2002: 153-169).

³⁰¹ El argumento es sencillo y puede resumirse en unas líneas: Solano y Ríos, comediantes ambulantes del siglo XVI, aparecen en el escenario, provenientes de otro tiempo y otro lugar, para interpretar algunos textos clásicos al público de hoy. La obra se articula en la *puesta en cuerpo* de los dos personajes cuyos diálogos alternan con textos de Agustín Rojas. Finalmente, Ríos, después de recoger algunos bártulos mientras Solano interpreta una escena de *La Serafina*, abandona el escenario. Cuando Solano se da cuenta de que Ríos no está, lo llama y éste le responde desde lejos. Solano sale en busca de su compañero, arrastrando el arcón

estos toscos personajes clásicos a los espectadores modernos está a medio camino entre el relato y la interpretación. La actuación es a menudo interrumpida por las dudas, los temores y el aburrimiento que asaltan a los personajes durante la prestación, configurando así dos protagonistas de consonancias beckettianas³⁰².

Esta *puesta en espacio* complica la correspondencia del tiempo del autor con la de la fábula y sus personajes. Se trata, en efecto, de cuerpos venidos de otro tiempo que irrumpen en el presente del espectador. Por ello, podemos hablar de una ausencia de identificación entre las coordenadas propias a la representación del cuerpo en la España de los años ochenta y la que nos plantea el autor en *Ñaque*, reforzada por las características del argumento y del lenguaje y los aspectos específicos del vestuario. Estamos, pues, ante dos cuerpos de otro tiempo —con otros valores y otras referencias— pero que comparten el presente del espectador y, por supuesto, del autor.

Ahora bien, a mi modo de ver, el cuerpo ocupa en el argumento un lugar esencial, ya que es el punto de partida de la paulatina revelación del estatuto del personaje y de su relación con el público³⁰³. Sanchis expone en *Ñaque* la noción misma de personaje y recurre, para ello, a sus referencias corporales. En efecto, se trata de dos protagonistas que exhiben y expresan su propia corporalidad en los límites de la ficción dramática. Las sensaciones físicas del personaje están presentes al actuar, pero cuando abandona el escenario —al salir temporalmente de las coordenadas dramáticas— el personaje entra en un estado de latencia a la espera de la representación. Este estado *desencarnado* se caracteriza por la ausencia de sensaciones, ya que son concientes de ser entes de ficción:

y con la capa de viaje puesta. El encuentro del inicio se salda, pues, con un desencuentro que los separará hasta la próxima cita en otro tiempo y en otro lugar, es decir, en otro escenario.

³⁰² Sobre la relación con los textos de Beckett, consúltase Sanchis Sinisterra (1980: 109).

³⁰³ Véase sobre todo "Personaje y acción dramática" en Sanchis Sinisterra (2002: 202-215).

SOLANO. ¿Te gusta que te piquen? [los piojos]
 RÍOS. Bueno... al menos sientes algo...
 SOLANO. ¿Sentir algo?
 RÍOS. Sí, sentir... ¿No te pasa que a veces no sientes nada?
 SOLANO. ¿Dónde?
 RÍOS. En... ninguna parte.
 SOLANO. Sí, muchas veces. (140)³⁰⁴

Los dos actores-personajes parecen carecer de sensación física, de ahí que muestren un afecto particular hacia sus piojos que, aparte de simbolizar la miseria y la marginalidad del oficio, confieren una *sensación de vida* a sus cuerpos. Su ser y su cuerpo están determinados por el escenario y el texto:

SOLANO. [...] ¿Tú no sientes nada? [al actuar.]
 RÍOS. Las patadas sí, pero lo otro...
 SOLANO. ¿Sólo las patadas?
 RÍOS. Bueno, y también el hambre y la sed, el calor, el frío, la fatiga, el sueño... y los piojos... (142)

 RÍOS. Por eso podemos hacer lo que hacemos... y decir lo que decimos. Porque no somos nadie... fuera de aquí. (155)

Los pasajes citados hacen también referencia al cuerpo y aluden, la mayor parte de las veces —como sucede en farsas, sainetes y otras formas breves de la época³⁰⁵— al escarnio físico:

SOLANO. [...] Y a mí me faltan espaldas para encajar los azotes que por tu culpa nos llueven [...] ¿Cuántos vergazos nos dio el verdugo de Murcia? ¿Cincuenta? (134)

³⁰⁴ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Sanchis Sinisterra, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 2004.

³⁰⁵ Sobre el tratamiento del cuerpo en el teatro breve del Siglo de Oro, consúltase Copello (1992).

RÍOS. De Babilonia debían ser los piojos que me devoraban las carnes... (169)

RÍOS. No fue poco milagroso que nos dejaran sanos a nosotros, aquellos honrados carreteros. (170)

SOLANO. [...] Y con vida tan penosa y tan notable desventura, llegamos al fin de nuestra jornada, que era cerca de Zaragoza; yo en cuerpo y sin ropilla, que la había dejado empeñada en una venta, y Ríos en piernas y sin camisa, con un sombrero grande de paja, unos calzones sucios de lienzo y un coetillo muy roto y acuchillado... (170)

Junto a estas referencias directas al cuerpo en la fábula, *Ñaque*, alude indirectamente a la dimensión corporal de los personajes a través de danzas y coreografías, inscritas en la obra con una función metateatral. Así, luego de haber "efectuado una tosca coreografía que concluye con ambos ocultos tras el arcón" (136), Solano, distanciado del papel que interpretaba hasta ese momento, opina sobre su propia actuación:

SOLANO. (*En un tono normal, asomándose.*) No está nada mal. (136)

El recurso a la danza como foco de atención de la corporalidad del personaje se vuelve a repetir, más tarde, pero de forma más patética. Se trata, a mi entender, del último recurso de estos héroes maltrechos para *permanecer* en el escenario. La representación es un hecho efímero, único e irrepetible, del que no queda traza en ningún sitio. Ríos y Solano, mediante una danza alocada, pretenden también "grabarse en la oscura memoria de los espectadores" (179). Nos encontramos ante un alto grado de valor estético de los cuerpos, aunque se trate de torpes remedos de danzas y de movimientos coreográficos. La visualización corporal de los personajes se cristaliza en esos momentos esenciales que, además, tienen la función de ilustrar —angustiosamente— la efímera consistencia corporal de ambos cómicos:

([...]) Finalmente, acompañándose por el tamborino, realizan una burda danza escénica. Pero la fatiga les va venciendo y, progresivamente, su vitalidad amaina hasta que caen al suelo exhaustos, desalentados, jadeantes... RÍOS es el primero en reunir sus últimas fuerzas y, recomponiendo su aspecto, logra incorporarse.)

RÍOS. (A SOLANO.) Es inútil... Dejémoslo estar... Acabemos de una vez... (180)

Inmersos en la difícil corporeidad del personaje, Ríos y Solano buscan multiplicar su apariencia física. A la transformación del cuerpo del actor-personaje mediante disfraces y accesorios se añade, en *Ñaque*, la inestable identidad corporal del actor —aquí, personaje. En las burdas encarnaciones de Sara y hasta del mismísimo Dios Padre, la risa de los actores quiebra la convención teatral y pone de manifiesto la fragilidad de la representación. Más tarde, en efecto, se produce la ruptura argumental significativa, cuando Solano pierde la memoria y no recuerda su papel:

SOLANO. [...] (Súbitamente se interrumpe. Queda inmóvil, totalmente inexpresivo. Con voz temerosa susurra.) Ríos... [...] Un blanco... un hueco... [...] (Se toca la frente.) Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada. (171)

Es como si... (Gestos vagos.) Vacío... Dentro y fuera... Vacío... (172)

El *vacío* de dentro y de fuera invade dos espacios interdependientes: *dentro*, las palabras que lo habitan y que dan vida; *fuera*, el escenario en el que se mueve y que da sentido a su cuerpo. Presente en el desarrollo y en el sentido de la fábula, la relación del cuerpo del personaje con el espacio apuntala la construcción de la metateatralidad de la obra. En primer lugar, la presencia de los cuerpos en escena responde a la intención general de la obra. Ríos y Solano van apareciendo progresivamente, en medio de una luz difusa. Al principio latentes, de sus cuerpos puede percibirse sólo sus voces que se van acercando al lugar de la representación. La

presencia de los cuerpos en escena no es inmediata ni definitiva, ya que se muestran "aquí y allá, fugazmente, como perdidos, buscándose en un espacio extraño" (125). Esta paulatina *entrada en materia* en la que el espectador descubre poco a poco la corporeidad de los personajes se proyecta luego en el público, y más exactamente hacia el cuerpo del espectador, devolviéndole su propia imagen:

SOLANO. Mira aquel hombre.

RÍOS. ¿Cuál?

SOLANO. Aquél. El de la barba.

RÍOS. Todos tienen barba.

SOLANO. El de las gafas.

RÍOS. Todos tienen gafas.

SOLANO. El de la nariz.

RÍOS. ¡Ah, sí! (126)

La *fisicalidad* del público —cuerpos idénticos difícilmente identificables— se confronta a la improbable corporalidad de los personajes:

SOLANO. ¿Recordar?

RÍOS. ¿Resucitar?

SOLANO. ¡No! ¿Quién está muerto?

RÍOS. (*Come.*) Todos. Todo aquello.

SOLANO. ¿Nosotros también? (*Silencio.*)

¿Nosotros también? (129)

y la acción de los personajes en escena se confunde con un relato (texto), o un recuerdo de la vida (representación). Muertos o resucitados, el conflicto de la propia corporalidad se perfila con respecto al espacio y al tiempo. Solano baja a la sala e interpela a un espectador, preguntándole cuándo es *hoy* (130)³⁰⁶. Los cuatrocientos años que separan los personajes del público convierten los cuerpos de Ríos y Solano en utópicos, posibles sólo en escena. Para los

³⁰⁶ El contacto del personaje con el público es típico de las propuestas del teatro independiente. Así y todo, pienso que Sanchis emplea este recurso para recalcar el aspecto *físico* de su reflexión en torno al estatuto del personaje y no como un instrumento de provocación.

protagonistas, por otro lado, el público está compuesto de cuerpos igualmente genéricos como el hombre de la barba, de las gafas o de la nariz (126), la moza, la dama de Sevilla o la monja de Toledo (154-155), pero a diferencia de ellos, los personajes no son nadie fuera del espacio que los aloja:

RÍOS. Nadie. No soy nadie y nadie me conoce. Igual que tú
[...] Por eso podemos hacer lo que hacemos... y
decir lo que decimos. Porque no somos nadie...
fuera de aquí.

SOLANO. ¿Y por eso no puedo decir dos requiebros a una
moza?

RÍOS. Desde aquí arriba, sí. Y aún mejor si es en verso. (155)

En definitiva, a pesar de las sucesivas rupturas teóricas, el cuerpo en *Ñaque* está perfectamente integrado en el espacio escénico, ya que se trata del *único espacio posible* para la existencia los personajes, como lo ilustran los primeros diálogos de la obra:

RÍOS. ¿Dónde estamos?

SOLANO. En un teatro...

RÍOS. ¿Seguro?

SOLANO....o algo parecido... [...]

RÍOS. ¿Esto es el escenario?

SOLANO. Sí.

RÍOS. ¿Y eso es el público?

SOLANO. Sí. (125)

Con respecto al movimiento en escena, constatamos que esta obra carece mayormente de desplazamientos horizontales y que abunda en verticales. Los cuerpos de los personajes describen recorridos esenciales en relación a la tensión dramática, como descender al patio de butacas (130, 153-154), sentarse mirando al público (135), caerse y reptar por el suelo (172), caerse e incorporarse (180), subir al arcón para pronunciar un discurso (181) y abandonar la escena por el foro (184). Así, los desplazamientos desde el fondo de la escena hasta el proscenio y el descenso a la sala son movimientos que colocan el personaje en relación directa con el público a través de la quiebra y la prolongación del espacio escénico. El cuerpo del

personaje no está implicado, pues, en una relación con el otro en el curso de la ficción, sino con los elementos dramáticos que lo definen, es decir, el público, el espacio e incluso su propio cuerpo.

En su afán de existir, la *fisicalidad* derrotada de Ríos y Solano se pone de manifiesto en varios lugares por medio de caídas e incorporaciones que, a pesar de la determinación del movimiento, no dejan signo ni huella:

RÍOS. Nada. No queda nada. Ni un eco. Y de este gesto...
(*Hace un amplio gesto teatral.*) ¿Ves? Se borra en el
aire. No queda nada tampoco. ¿Comprendes? (178)

Los personajes caen cuando no recuerdan su texto: la memoria, instrumento fundamental del actor, es el motor del cuerpo. Solano se desploma al no poder continuar con su papel. La *ausencia* del texto es un momento dramático esencial que se traduce en la súbita carencia de volumen, ilustrada en estas réplicas:

RÍOS. [...] ¡Solano! ¡Solano! (SOLANO *cae al suelo.*)
SOLANO. (*Lejano.*) ¿Qué?
RÍOS. (*Débilmente.*) ¿Dónde..., dónde estás?
SOLANO. No sé...
RÍOS. (*Ídem.*) ¿Qué te está pasando? (SOLANO *se enrosca sobre sí mismo.*) ¡No te dejes ir! ¡Recuerda! ¡Tienes que recordar! (*Intenta enderezarle.*) (172)

Tanto en el texto como en la representación, los personajes luchan por permanecer en el tiempo y en el espacio, pero sus intentos se revelan infructuosos. El cuerpo de los personajes "casi no hace bulto" (176) y sus movimientos —terminados en significativas caídas (180)— no aportan la prueba de la existencia anhelada. La dinámica de los cuerpos está profundamente ligada al proyecto dramático de la obra. Los movimientos generados por las primitivas coreografías también concluyen en caídas o desplazamientos hacia el fondo del escenario. El eje de desplazamiento vertical de *Ñaque* puede asociarse, en mi opinión, a la ruptura de la teatralidad convencional. Mediante estrategias de movimiento y de desplazamiento, Sanchis Sinisterra amplía la percepción de una dramaturgia que habla de sí misma.

A pesar de la complejidad de la propuesta, la construcción de los cuerpos es sencilla: tanto Ríos como Solano poseen pocos atributos corporales determinantes —género y nombre— pero sin una distinción física precisa y ninguno de los dos tiene atributos explícitos o implícitos, obedeciendo así a la práctica de la escritura dramática de la época que sirve de referencia, que prescindía de mayores especificaciones.

La reflexión acerca del propio e improbable cuerpo de los dos personajes de *Ñaque* se manifiesta claramente en los términos físicos empleados por Ríos y Solano. Se trata de caracterizaciones indirectas capitales en el desarrollo de la fábula, dada la importancia de la implicación corporal. Las caracterizaciones directas hacen referencia a los desplazamientos y los movimientos de los personajes en escena, pero lo esencial de la percepción física se pone en boca de los propios protagonistas. El cuerpo *vive*, como ya ilustramos anteriormente, mediante las sensaciones. Los piojos, las patadas y los mamporros son, por un lado, la prueba fehaciente de la corporalidad, pero de una corporalidad que se revela ficticia o *de sainete*³⁰⁷.

En mi opinión, esta frágil corporalidad ilustra la quebradiza relación del personaje. El cuerpo del personaje existe mientras el texto le dé vida. En primera instancia, los personajes parecen afirmarse físicamente cuando se transforman con vestidos, disfraces y accesorios. Pero el cuerpo se convierte en un ente frágil cuando, desprovisto de palabras, queda vacío, sin texto y sin memoria. El siguiente pasaje argumenta mi hipótesis:

SOLANO. [...] Yo en cuerpo y sin ropilla, que la había dejado empeñada en una venta, y Ríos en piernas y sin camisa, con un sombrero grande de paja, unos calzones sucios de lienzo y un coetillo muy roto y acuchillado... [...]

³⁰⁷ En efecto, el ñaque miserable que recorre los caminos representando farsas y fragmentos de comedia describe, además, las condiciones muchas veces desconocidas de ese teatro marginal que existió a la sombra de la comedia urbana. Representados en un medio rústico y ante un público analfabeto, los golpes y las aporreadas eran comunes cuando una pieza no satisfacía a la audiencia. Rotos, pobres y hambrientos los actores ambulantes eran, a menudo, perseguidos por la justicia.

RÍOS. Y en acabando Solano su papel, se volvía a desnudar y a poner el suyo viejo [su vestido]. Y a mí me daba medias, zapatos, sombrero con muchas plumas y un sayo de seda largo, y debajo mis calzones de lienzo, que ya se habían lavado. Y con esto y como soy tan hermoso, salía yo como un brinquiño, con esta caraza de buen año...

SOLANO. Anduvimos en esta alegre vida poco más de cuatro semanas, comiendo poco, caminando mucho, con el hato de la farsa al hombro, sin haber conocido cama en todo este tiempo... (*Súbitamente se interrumpe. Queda inmóvil, totalmente inexpresivo. Con voz temerosa susurra.*) Ríos... [...] Un blanco... un hueco... [...] (*Se toca la frente.*) Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada. (171)

Los términos físicos de *Ñaque* abarcan, como vemos, la dimensión concreta de la labor del actor, un cuerpo designado de manera directa por medio de locuciones denotativas dentro de la *narratividad* de las aventuras de los dos personajes-actores. El cuerpo machacado tiene, en contrapartida, una dimensión metateatral. Fuera de la actuación — no olvidemos que *Ñaque* es "una mixtura joco-seria de garrufos varios sacada de diversos autores, pero mayormente de Agustín de Rojas"³⁰⁸ — los personajes parecen poner en duda su existencia y buscan una confirmación en gestos cotidianos —diríamos beckettianos— como comer una zanahoria, ponerse un zapato o sacarse los piojos. Hacia el final de la obra, esta sensación se vuelve más presente. En efecto, el comediante debe rodearse de artificios — "vestidos, galas, riquezas, invenciones, novedades" (176)— mientras que el cuerpo se fragiliza a medida que avanza la pieza:

RÍOS. [Deberíamos tener] Cualquier cosa... Fíjate en nosotros, siendo dos y con este poco de hato... [...]. Ya casi no hacemos bulto.

SOLANO. ¿Bulto?

³⁰⁸ Así aparece en el programa de mano (sin fecha) repartido a los espectadores de *Ñaque* en el Teatro Español de Madrid (Sanchis Sinisterra, 2004: 124).

RÍOS. Sí, bulto. (*Indica el escenario vacío.*) Casi se nos traga tanto lugar alrededor. Nos borra el aire, a poco que sople... (176)

Por ello, podemos decir que la retórica corporal de *Ñaque* se adapta perfectamente a las dos dimensiones de la fábula y del espacio propuestos por el autor. Por un lado, la designación del propio cuerpo a través de términos denotativos, sobre todo en los pasajes narrados por los personajes y que hacen alusión a la *representación* corporal. Por otro lado, la designación connotativa indicada aquí por la fragilidad de los cuerpos de los personajes, su inestabilidad y la dependencia del texto que les da vida.

En resumen, *Ñaque* pone en texto y en escena una corporeidad totalmente articulada con la realidad dramática del escenario como espacio utópico. La corporeidad del personaje *se encarna* únicamente en la representación a través del texto. Fuera del escenario, Ríos y Solano pierden consistencia y corporeidad, haciéndose invisibles el uno para el otro. El encuentro gradual en el momento de la representación pone en funcionamiento sus cinco sentidos. A partir de las voces confusas que abren la obra, los personajes acceden al texto y al cuerpo. Así, la palabra construye el cuerpo del personaje y es el garante de su existencia. La pérdida de la memoria acarrea la pérdida de la corporeidad, ilustrada a través del cuerpo caído y enroscado de Solano y el oscurecimiento paulatino del escenario. Texto y cuerpo conforman, en ese orden, la indisoluble esencia del personaje.

2.2. EL CUERPO SE MUERE: ¡AY, CARMELA!

¡Ay, Carmela!, elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo, se convirtió desde la fecha de su estreno en Zaragoza en noviembre de 1987, en uno de los éxitos más espectaculares, tanto de crítica como de público, del teatro español de los años ochenta³⁰⁹. Se trata

³⁰⁹ Sanchis Sinisterra (2004: 57-58). El éxito de esta obra se vio acrecentado por la versión cinematográfica dirigida por Carlos Saura, interpretada por Carmen Maura y Andrés Pajares, estrenada en 1990.

de uno de los estrenos más significativos de la década, en cuanto a que aborda un tema de la historia reciente de España. Sin embargo, como explica el mismo Sanchis, *¡Ay, Carmela!* "no es una obra sobre la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo", sino "una obra de teatro *bajo* la guerra civil"³¹⁰.

Nuevamente, como en *Ñaque*, la escena transcurre en un teatro en el que vuelven a encontrarse dos artistas de variedades, Paulino y Carmela. El dúo, simpatizantes republicanos que, por descuido, en una noche de densa niebla, franqueó las líneas nacionales, se vio obligado a actuar en un Velada Patriótica para celebrar la *liberación* de Belchite por el ejército nacional. La ficción urdida por Sanchis Sinisterra quiere que a dicha velada concurren, como última gracia acordada por el comandante, un grupo de prisioneros de las Brigadas Internacionales que han de ser fusilados a la mañana siguiente. La confrontación del arte con la muerte es comentada por el autor en estos términos: "¿Puede el teatro, incluso tan plebeyo, ostentar su grotesca carátula ante la impúdica desnudez de la muerte?"³¹¹. Paulino es el superviviente de aquella terrible noche de gala que conduce a la muerte de Carmela. Los cuerpos en escena están fuertemente definidos por el tiempo referido. Por una parte, el presente de Paulino, que rememora los hechos y, con su esfuerzo evocador, resucita el cuerpo muerto de Carmela. Por otra, la noche de la "velada patriótica". Ambos tiempos, pasado y presente, se entrelazan y, junto con los dos espacios escénicos correspondientes, constituyen el riquísimo marco del cuerpo dramático que amplía la significación espacio-temporal.

El cuerpo en la fábula de *¡Ay, Carmela!* reviste características particulares. Primeramente, centrándonos en el texto y en el contexto de la escritura de esta obra, se puede decir que existe una correspondencia parcial entre la imagen del cuerpo en el momento de la escritura —años ochenta— con la del momento representado —1937-1938. Esta distancia va más allá de la planteada por un *drama*

³¹⁰ Texto introductorio en el programa de mano de *¡Ay, Carmela!* (Sanchis Sinisterra, 2004: 295-296).

³¹¹ *Ibidem*: 296. Consúltase, para más detalles de argumento y contexto histórico, la introducción de Manuel Aznar Soler (Sanchis Sinisterra, 2004: 57-120).

histórico: en *¡Ay, Carmela!* está potenciada por la construcción de la fábula, que contribuye a alejar del espectador las imágenes de los personajes. Entre los recursos empleados, mencionemos la fragmentación del tiempo —el presente de Paulino y el pasado de la "velada patriótica"— y del espacio —el espacio *real* del escenario y el *irreal* que plantea las apariciones del cuerpo muerto de Carmela. Por otro lado, los movimientos de danza de Carmela y con su lamentable "traje de andaluza" (199) y los sucesivos y ridículos disfraces de Paulino aumentan el desfase entre el presente de la escritura y el tiempo de la fábula. En este sentido, el cuerpo se afirma en la fábula. El planteamiento del argumento —actuar o morir— se expresa mediante esos dos cuerpos marginales, reducidos a la improvisación y al ridículo en escena. El autor manifiesta así, mediante esa rara *fisicalidad*, la fuerza evocadora y el poder del teatro³¹².

Acorde con la trama, Sanchis recurre aquí, con más frecuencia que en *Ñaque*, a los movimientos coreográficos. Carmela y Paulino son, en efecto, artistas de variedades. Los rudimentarios cantos y bailes del dúo reflejan su voluntad de supervivencia y están, por ello, relacionados con el argumento de la obra. La música —marchas y pasodobles— otorga al conjunto un aspecto estético que, en este caso, acentúa la fragilidad de la situación en la que se encuentran los protagonistas. Tenemos, pues, un alto valor estético de estas escenas pero, más que para realzar una imagen, sirven para ilustrar las tristes circunstancias de un teatro *bajo* la guerra:

PAULINO. ¡Un, dos, tres: ya! (*Comienzan a evolucionar en escena en rudimentaria coreografía, y continúan dialogando mientras acechan, inquietos, la sala y los laterales del escenario.*) ¿Qué le estaba diciendo?...
¡Un, dos, un, dos! (206)

³¹² Apunta el autor en el texto del programa de mano de *¡Ay, Carmela!*: "¿Qué poderes? ¿Qué peligros? Aquellos que detenta y comporta ese ámbito de la evocación y de la invocación, esa encrucijada de la realidad y del deseo, ese laberinto que concentra y dispersa voces, ecos, presencias, ausencias, sombras, luces, cuerpos, espectros..." (Sanchis Sinisterra, 2004: 297).

Esta escena danzada funciona de cobertura *visual* mientras Paulino y Carmela discurren acerca de ciertos versos comprometedores que obraban en su posesión. De la misma manera, Carmela arranca de la nada con un baile y un pasodoble para distraer la atención de un invisible observador, el Teniente (208). Ya sean de escapatoria de una situación engorrosa, para afrontar un público desfavorable o aun de puente en la invocación al pasado, las escenas de baile y de canto constituyen el hilo conductor al tiempo que construyen una imagen nueva —y definitiva, quizá— de la canción popular alusiva a la batalla del Ebro, entonada por los brigadistas internacionales.

Como los bailes de Paulino y Carmela, los vestidos improvisados están en consonancia con la fábula y tienen la misma función dramática desestabilizadora. Incluso si los personajes no sufren cambios corporales —Carmela está muerta, pero su aspecto físico no ha cambiado— las diferencias están marcadas por los trajes y disfraces. Así, la difunta aparece en escena vistiendo "un discreto traje de calle" (192) que difiere de los "pingajos" o del "triste traje de andaluza" (199) de la "velada", mientras que Paulino tiene "ropas descuidadas" y "una garrafa de vino en la mano" (189) o lleva, significativamente, un gorro de soldado nacional (231). En efecto, la actitud de Carmela ante el vestuario es conflictiva, mientras que Paulino, visiblemente más cobarde, se adapta sin demoras. Además de indicar los dos tiempos a los que aludíamos anteriormente, el vestuario tiene la función de marcar el momento de ruptura entre el *parecer* y el *ser*, la disimulación y la autenticidad, en la escena que desencadena la tragedia:

CARMELA. (*Desprendiéndose violentamente de PAULINO.*)
¡Vete a darle por detrás a tu madre! (*Y se une al canto de los milicianos, al tiempo que abre y despliega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas negras. Su imagen no puede dejar de evocar la patética caricatura de una alegoría plebeya de la República.*)

PAULINO. (*Aterrado.*) ¡Carmela! ¡Los... el... las... las tetas!
(251)

La desnudez de Carmela en escena es el símbolo inequívoco de su dignidad y de la entereza de sus convicciones, que tienen más que ver con lo humano que con lo político³¹³. Los cambios de vestuario, las dificultades encontradas en lucir una apariencia conveniente y acorde con sus humildes ideales artísticos, así como las adaptaciones sucesivas del mismo, corroboran las actitudes vitales de ambos personajes con respecto a la imagen de su propio cuerpo.

Como ocurre a menudo en obras de José Sanchis Sinisterra, el espacio figurado de la acción es el escenario de la representación. Primeramente, en el escenario vacío y oscuro, una luz de ensayo precede la aparición de Paulino, con toda su corporeidad decadente: los pasos titubeantes, la botella de vino y las ropas descuidadas son signos de una presencia física borrosa, desfasada en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, poco a poco, la *fisicalidad* de Paulino se afirma a través de gestos obscenos, desabrochándose la bragueta y expeliendo ventosidades, primero sin querer y luego adrede. Las irreverentes flatulencias encuadran el saludo fascista y el fragmento recitado del romance falangista de Urrutia. Esta sonora corporalidad de Paulino contrasta con la de Carmela, que aparece en escena de forma discreta y silenciosa. Por los diálogos, nos enteramos de que se trata de una presencia *sobrenatural*: la extrañeza de dicha visibilidad está expresada por los mismos protagonistas, así como la propia percepción de sus cuerpos:

CARMELA. No, si ya comprendo que te extrañe... También a mí me resulta un poco raro.

PAULINO. Yo creía que... después de aquello... ya todo...

CARMELA. Se ve que todo no..., que algo queda...

PAULINO. Qué curioso.

CARMELA. Dímelo a mí... (193)

³¹³ Refiriéndose a los brigadistas extranjeros que serían fusilados al día siguiente, dice Carmela: "[...] Ahora que a mí, eso de la última gracia, se lo digo de verdad, y hace un momento se lo decía a éste, ¿verdad, tú?, pues que no me parece bien, ea, las cosas como son, que por muy polaco que sea uno, una madre siempre es una madre..." (233); y más adelante: "(*Irrumpe en escena Carmela, llorando como una Magdalena.*) (*Al público.*) ¿Y Polonia, qué? ¿Es que allí no hay madres?" (238).

CARMELA. [...] Si ni me lo siento, el cuerpo...
PAULINO. ¿Te duele? [...] Eso... las... ahí donde...
CARMELA. No, doler, no. No me noto casi nada. Es como si...
¿Cómo te lo diría? Por ejemplo, cuando se te duerme
una pierna, ¿verdad?, sí, la notas, pero como si no
fuera tuya...
PAULINO. Ya, ya... Y, por ejemplo, si te toco así... (*Le toca
la cara*), ¿qué notas?
CARMELA. Pues que me tocas [...]. Sí. Un poco amortecido,
pero lo noto.
PAULINO. Qué curioso... Yo también te noto, pero... no sé
cómo decirlo...
CARMELA. Retraída.
PAULINO. Eso es: retraída [...] (195)

La visibilidad de los cuerpos no es pareja: Carmela tiende a desaparecer —retraerse— progresivamente. En efecto, su presencia se hace cada vez más tenue: "Me ha costado más [...] Era más difícil. [...] Volver... Volver aquí" (212). En una actitud contrastada y desesperada, Paulino trata de preservar la presencia corporal de su compañera que se va borrando poco a poco de los sentidos para convertirse en parte de la memoria:

CARMELA. Yo no lo vi [a aquel tipo]. Como no fuera de los
más borrosos...
PAULINO. ¿Borrosos? ¿Qué quieres decir? (CARMELA *no
contesta.*) ¿Quieres decir que os vais... que se van...
como borrando? (213)

PAULINO. Pues te beso yo (*Lo hace. Ella parece ausente.*) ¿Te
gusta?
CARMELA. Porque los vivos no escarmentáis ni a tiros...
PAULINO. ¿Te gusta, Carmela? ¿Notas algo? (*La besa otra
vez.*)
CARMELA. Ni a tiros...
PAULINO. (*Irritándose.*) ¿Dime si notas algo, coño! (*La besa y
abrazo con violencia.*) ¿Qué?
CARMELA. Pero allí os estaremos esperando...

PAULINO. (*Furioso y asustado.*) ¿Por qué no me contestas?
(*La zarandea.*) ¡Carmela, dime algo! ¡Mírame! ¿Qué te pasa?

CARMELA. Y recordando... recordando... (262)

En el epílogo, como lo ilustra este último ejemplo, la corporalidad de Carmela se vuelve extraña e insensible a la presencia física de Paulino. Incorporada ya al mundo de los muertos, Carmela mantiene con ellos —los milicianos fusilados que vuelven a estar en el público— un diálogo que excluye la realidad de Paulino. Al mismo tiempo, al dirigirse al público, incluye a los espectadores como personajes de su propia historia y, en este caso, como receptáculo vivo de la memoria.

Los cuerpos invisibles, en *¡Ay, Carmela!*, desempeñan un papel importante. En primer término, la amenazante presencia del teniente, cuyo poder se expresa en la iluminación del escenario. Su presencia invisible —tanto para el público como para los dos protagonistas— determina la acción, ya que se trata de un observador fascista ante el cual Paulino y Carmela deben fingir durante el ensayo del espectáculo. Por medio de la iluminación, mantiene un diálogo con Paulino, en el que se dibuja el perfil del personaje: es italiano, "maricón" (200) y bastante bruto:

PAULINO. [...] (*Tras una breve pausa, a oscuras, entra de nuevo y se coloca en el centro del proscenio, gritando hacia el fondo de la sala*): ¡Cuando quiera, mi teniente! ¡Estamos dispuestos! (*Silencio. No ocurre nada. Vuelve a gritar:*) ¡Adelante con la prueba de luces, mi teniente! ¡Avanti! ¡Stiamo presti! ¡Luci, mio tenienti! (*La escena se ilumina brillantemente [...] [Paulino] queda un momento cegado.*) Bueno, hombre, bueno... No se ponga así... [...] (*Las luces se apagan y vuelven a encenderse, esta vez con menos intensidad.*) Ya me parecía a mí... (*Nuevo apagón y nuevo encendido, aún con menos intensidad.*) ¡No tanto, hombre, no tanto, que nos deja a oscuras!... [...] (199)

Más tarde, cuando el discurso de los protagonistas derrapa, la omnipresencia del teniente se manifiesta en escena como la de un demiurgo que reprende a sus criaturas:

(A CARMELA, del asombro, se le ha pasado el disgusto. No así al "teniente", que efectúa varios cambios bruscos de luz. PAULINO, en rápida transición, acata sus órdenes.) (238)

Así como la presencia del teniente toma cuerpo mediante el intercambio palabras-luces con Paulino, la de los militares y milicianos que forman parte del público se dice a través de los diálogos y se figura por la acción que los supone. La presencia de los cuerpos se expresa en las miradas de Carmela hacia el público y, en el caso de los milicianos, sus cuerpos adquieren más contundencia a través de sus voces *implícitas*:

CARMELA. [...] *(Señala un punto de la sala, en las primeras filas.)* Sobre todo aquel oficial gordito y con bigote que, por la chatarra que lleva encima, debe de ser por lo menos general... y que no se ha reído nada en toda la noche. (240)

(Gesto decidido hacia CARMELA, que está distraída, mirando una zona concreta de la sala: allí donde, supuestamente, se sitúan los milicianos prisioneros.) (243)

(De pronto, desde un lugar indeterminado —quizá desde la sala—, entonada por voces masculinas en las que se adivinan acentos diversos, se escucha la canción popular republicana [...].) (251)

Por último, los cuerpos invisibles de militares y milicianos intervienen en forma activa en el desencadenamiento de la acción: los milicianos al entonar *¡Ay, Carmela!*, y los militares con gritos —"pasos marciales sobre tierra, voces de mando, una cerrada descarga de fusilería" (252)— que marcan el fin del segundo acto.

En cuanto a la integración de los cuerpos en el espacio escénico, podemos hablar de una integración espacial discontinua. En el

primer tiempo representado —el presente de Paulino, que regresa al teatro días después del fusilamiento de Carmela, y el cuerpo *muerto* de Carmela— los cuerpos están en ruptura con el espacio que los rodea. En Paulino, decadente y fracasado, se manifiesta el desfase con su alrededor mediante la botella de vino y sus pasos tambaleantes. En Carmela, obviamente, por su propio estatuto de *muerta*, en un espacio que no le pertenece y del que se aleja cada vez más. En lo que respecta al segundo tiempo referido, el de la dramática "velada patriótica", los cuerpos están en constante tensión con el espacio, ya que todos los medios artísticos inherentes a la actuación están falseados, sometidos al control y a la censura —textos tendenciosos, vestuario inapropiado, iluminación vigilada, etc. Por las condiciones aberrantes de la inserción de los personajes en el espacio, el desacuerdo esencial que estructura el argumento de la obra descansa, en parte, en la representación del cuerpo. En efecto, Paulino actúa aquí de mediador —movido por el miedo— entre el público de fascistas y la desenvuelta humanidad de Carmela. Censurando las palabras francas de Carmela en escena y reduciéndose a un humillante servilismo, el cómico convierte el verdadero desafío del teatro en un espacio grotesco que llevará a Carmela, lo más auténtico de él, a la muerte.

El desfase entre cuerpo y espacio se expresa también en los movimientos de los cuerpos en escena. Se trata, sin lugar a dudas, de cuerpos dinámicos que pretenden dominar, sin conseguirlo, un espacio escénico que consideran como un lugar natural, dada su condición de artistas. Los movimientos que el autor les imprime en las acotaciones traducen perfectamente la voluntad de crear dos espacios —éste y el más allá, fuera de escena— y dos tiempos diferentes —el presente solitario de Paulino y el recuerdo de su última actuación con Carmela. La primera entrada de Paulino, por sus gestos, denota una cierta inadecuación con el espacio:

[PAULINO] *Cruza la escena desabrochándose la bragueta y desaparece por el lateral opuesto. Pausa. Vuelve a entrar, abrochándose. Mira de nuevo [el escenario]. Ve al fondo, en el suelo, una vieja gramola. Va junto a ella y trata de ponerla en marcha [...].* (189)

[PAULINO] [...] *Mira el escenario, luego la sala, y otra vez el escenario, recorriéndolo. Se detiene ante la zona del lateral por donde entró y salió CARMELA: parece que quiere inspeccionar la salida, pero no se atreve.* [...] (199)

[PAULINO] [...] *Sale tras ella [CARMELA] pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga.* [...] (221)

En efecto, las posturas adoptadas por Paulino —de espaldas al público, al fondo del escenario— y sus desplazamientos horizontales hacia los laterales indican en el primer ejemplo, un espacio que le es familiar. Sin embargo, como lo ilustran el segundo y el tercer ejemplo, la aparición fantasmal de Carmela lo ubica en otra dimensión: los límites del escenario se convierten en una especie de zona desconocida y hostil, como una frontera entre la vida y la muerte, al que tiene acceso únicamente Carmela. En el último ejemplo vemos, además, la caída del cuerpo de Paulino, que concluye la secuencia con una nota física importante:

PAULINO. [...] *(Intenta incorporarse pero está como aturdido y, además, se ha lastimado una pierna.) ¡Carmela, vuelve! ¡Vuelve aquí! ¡Me he roto una pierna! ¡Estoy herido, Carmela! ¡Me he roto...! (Pero comprueba que no es cierto y se pone en pie, aún ofuscado. Camina cojeando y vuelve a gritar, con menos convicción.) ¡...una pierna! ¡No puedo andar, Carmela!... ¡Te necesito! ¡No puedes dejarme así! ¡Me he quedado cojo!... (221)*

La ausencia de Carmela —en la escena y en la *vida*— se manifiesta en la reducción de movimientos de Paulino. En este sentido, el abrupto desplazamiento vertical no solamente señala la dependencia física sino la imposible relación que Paulino desea establecer con Carmela, como lo demuestra el fracaso del desplazamiento horizontal. La separación de las esferas de la vida y de la muerte se incrementa gradualmente. A pesar de los esfuerzos de Paulino, la escena final ilustra la incomunicación física y verbal de los

protagonistas, separados por la muerte, obligando a Paulino a abandonar definitivamente el escenario.

Las caracterizaciones de los cuerpos de Paulino y de Carmela, como dijimos anteriormente en relación con los movimientos, están comprendidas en las acotaciones y traducen la modalidad expresiva que el autor quiere imprimir al cuerpo de sus personajes. Fruto de una intensa experiencia en la práctica escénica, las caracterizaciones denotan una coherencia en la sucesión de movimientos, gestos y desplazamientos que hablan más bien de una actitud física en escena que de características físicas de los personajes. Así, ni Paulino ni Carmela están descritos *físicamente*: el autor no brinda ningún detalle acerca de la complexión física. Sin embargo, los movimientos ágiles de Paulino, los bailes de Carmela y la relación entre uno y otra en escena, dibujan una descripción tácita del dúo, quizá influenciada por la magistral interpretación cinematográfica de Carmen Maura y Andrés Pajares.

Por ello, contrariamente a lo que podría parecer en primera instancia, los atributos corporales determinantes de *¡Ay, Carmela!* son escasos y están implícitos por el nombre de cada personaje: Paulino es un hombre y Carmela una mujer. Ninguno tiene atributos físicos explícitos. Implícitamente, la botella de vino y las ropas descuidadas de Paulino, en el inicio del primer y del segundo acto, confieren a su andar la impronta del borracho. Esta caracterización implícita genera una tensión, ya que sugiere en el plano de la imaginación de Paulino la presencia de Carmela en escena. La impresión de *complejidad* en la caracterización de los cuerpos de los personajes puede adjudicarse también a los cambios del precario vestuario y al efecto de *teatro en el teatro*, cuando el dúo representa en escena sus torpes números de variedades. Se trata más bien, a mi entender, de una *pirotecnia* corporal propia de un dramaturgo como José Sanchis Sinisterra, que incorpora una gran diversidad de movimientos, gestos y recursos físicos en escena —sin contar las innumerables caracterizaciones psicológicas indirectas, como "no te lo tomes a mal, [Paulino], pero siempre has sido un cagón" (196)— dejando una amplia posibilidad de encarnación a la hora de representar los cuerpos de los personajes en un escenario.

Por otro lado, la retórica del cuerpo amplía aún más la dimensión física en la obra. Como he señalado anteriormente, la

primera entrada en materia de Paulino, de espaldas al público, no se establece a través de la palabra o de un gesto significativo, sino por medio de un "sonoro pedo" al que le siguen otros más. Prosaica es también la comunicación entre los muertos recientes, que reciben a Carmela con el piropo de "menudo culo". Lo físico incluye, pues, el mundo de los muertos (*o lo que sea...*):

PAULINO. "Menudo culo"... ¿Será posible?

CARMELA. Era uno así, grandote, moreno, socarrón, con la cabeza abierta, apoyado en un margen... (195)

La referencia al propio cuerpo es una constante en *¡Ay, Carmela!*, sobre todo al estado incomprensible del cuerpo muerto de Carmela. La sensación física de la separación de la vida y de la muerte es progresiva y comienza por un gradual abandono de las sensaciones tanto de placer como de odio:

CARMELA. [...] (*Le mira pensativa.*) Dichoso tú, que por lo menos puedes dormir algún rato. Yo, en cambio, ya ves: todo el santo día... o la noche... o lo que sea esa cosa gris, más despierta que un centurión. Lo bonito era eso de sentir el picor en los ojos, y luego la flojera por todo el cuerpo, y arrebujarse en la cama, o donde fuera, y dejar que se te llevaran las olitas del sueño [...].

¡Qué raro!... Ya casi no puedo sentir envidia, ni rabia, ni... [...] (*Se "ausculta" en busca del sentimiento correspondiente.*) Muy poco, casi nada... ¿Y pena? A ver... [...] (*Se "ausculta"*) Bueno, sí: aún me queda pena... ¿Y miedo? [...] (*Se "ausculta"*) No, de miedo, nada... ¿Y de... aquello? [...] (210)

El cuerpo es, pues, el medio más contundente para significar la diferencia de estados de ánimo y de espíritu. Mientras el cuerpo de Carmela se *insensibiliza*, el de Paulino sufre caídas y dolores ("¡Vuelve aquí, Carmela! ¡Me he roto... una pierna!", 221) o se hace picar por las hormigas³¹⁴:

³¹⁴ La misma situación vuelve a repetirse en el Epílogo (254).

([...] [PAULINO] *comienza a rascarse distraídamente las piernas hasta que, de pronto, se las mira, y también las manos, y el suelo a su alrededor... Se incorpora de un salto dándose manotazos por el cuerpo y pisoteando con furia.*) (223)

La invocación a Carmela en el escenario vacío, se realiza mediante la canción republicana que entona o que escucha en el gramófono. Obsérvese que estos llamados son interrumpidos por manifestaciones físicas importantes e incontenibles —las flatulencias en el primer acto y las hormigas en el segundo— lo que sitúa la presencia de Carmela en el *más acá* físico que comparte también el espectador. Así, las alusiones corporales, ya sea en el diálogo o en las acotaciones, son designadas de manera directa por medio de términos denotativos. La cantidad de términos que hacen referencia al cuerpo es significativa. Bragueta, espalda, manos, pedos, brazo, culo, cabeza, cuerpo, cara, pierna, boca, tetas, ojos, etc., es un vocabulario bien concreto que no solamente afirma la dimensión física del teatro sino también la de los cuerpos en la guerra. Como Paulino, la *fisicalidad* es la prueba de lo vivo, mientras que en Carmela, y en el cuerpo de las víctimas, poco a poco, se va borrando. El alejamiento de lo físico —el comienzo de la muerte— ocurre una vez alcanzado el clímax de la obra, es decir, hacia el final del segundo acto con la desnudez de Carmela, envuelta en la bandera de la República. Contrastando fuertemente con esta imagen, el Epílogo se abre con Paulino barriando el escenario, en una evidente actitud de sumisión, vestido con la camisa azul de la Falange.

Las oposiciones del mundo físico entre Carmela y Paulino —sus sensaciones y percepciones— son cada vez mayores y terminan excluyendo a los propios personajes. Así, la obra termina con la imposibilidad de comunicación entre ambos: Paulino no logra hacer sentir a su compañera sus besos, sus pellizcos y hasta sus bofetadas (262). Carmela, por su parte, entabla un supuesto diálogo rememorando los últimos instantes de su vida con los milicianos muertos, *presentes* en la sala. De los dos ámbitos físicos, que se excluyen mutuamente, queda en escena un *tercer espacio*, el de la memoria.

Los contrastes de los personajes —a todos los niveles— multiplican el significado de la corporeidad. Al inicio se plantea una relación corporal de ruptura con el espacio y sus circunstancias. Carmela y Paulino desentonan en ese lugar hostil a la vez que defienden humildemente la necesidad de libertad para cualquier arte, por mínimo que sea. Poco a poco, la función de las corporeidades comienza a definirse: Paulino, ante el miedo, multiplica sus movimientos, como los últimos manotazos de un ahogado. Carmela, al contrario, se inmoviliza con más frecuencia al tomar conciencia de lo que la suerte depara a los milicianos que forman parte del público. La escena final del segundo acto expone el cuerpo desnudo e inmóvil de Carmela, que contrasta con la actitud de Paulino:

([CARMELA] se une al canto de los milicianos, al tiempo que abre y despliega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas negras. Su imagen no puede dejar de evocar la patética caricatura de una alegoría plebeya de la República.)

[...]

PAULINO, tratando desesperadamente de degradar la desafiante actitud de Carmela, recurre a su más humillante bufonada: con grotescos movimientos y burdas posiciones, comienza a emitir sonoras ventosidades a su alrededor para intentar salvarla haciéndola cómplice de su parodia.) (251)

A partir de este punto, es decir, cuando se separa el mundo de los vivos y los muertos, el cuerpo dramático parece adquirir cierta articulación con el espacio. El de Paulino, adopta una actitud acomodaticia —vestido con una camisa azul— incorporando las normas de los vencedores. El de Carmela, reincorporada a la escena y en contacto con su *verdadero* público, domina el espacio y cierra la obra. A través del cuerpo textual de los personajes y de las relaciones entabladas sobre todo con el espacio y la fábula, se alude a las evoluciones inversas de dos maneras de hacer frente, con el cuerpo, al arte y a la guerra.

2.3. NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ O EL CUERPO DEL OTRO

Entre 1977 y 1995, José Sanchis Sinisterra emprende la escritura de lo que será la Trilogía Americana compuesta por *Conquistador o El retablo de Eldorado* (1977–1984), *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (1977-1986) y *Naufragios de Álvarez Núñez o la herida del otro* (1978-1991), tres obras mayores de su dramaturgia dedicadas al controvertido tema del descubrimiento y la conquista de América. Por la época en la que inició la escritura de estas obras, a mediados de los años setenta, el autor confiesa no haberse preocupado demasiado ni por la censura franquista ni por la viabilidad escénica de aquellas, entregándose de lleno "al placer de la escritura y la libertad del texto"³¹⁵. Interesado más bien en explorar las fronteras entre teatralidad y narratividad, estos textos iban tomando forma paralelamente a las investigaciones y montajes de El Teatro Fronterizo.

Desde el punto de vista de la corporeidad en el texto, *Naufragios de Álvarez Núñez* merece una atención particular. En efecto, de la *Trilogía* es la que mejor representa, en mi opinión, el drama de la conquista a través del cuerpo. Dice el autor en una anotación de 1992:

Los naufragios de Álvarez Núñez no son tanto las zozobras y hundimientos de naves en el mar, como el desguace de sus coordenadas culturales, de sus esquemas ideológicos y espirituales, de sus estructuras psíquicas. Es todo su ser europeo, español, hidalgo, civilizado, blanco, conquistador, etc. lo que naufraga en esta insólita peregrinación a las entrañas del mundo primitivo. Y es también gracias a este naufragio como logra, no sólo sobrevivir, sino también acceder a una nueva condición humana: la de quien, habiendo experimentado una doble —o múltiple— pertenencia cultural (como español y como indio), ya no puede asumir plenamente, inequívocamente, cómodamente... ninguna. O, lo que viene a ser lo mismo, ya puede asumirlas todas... relativamente³¹⁶.

³¹⁵ Sanchis Sinisterra (2002: 239).

³¹⁶ *Ibidem*: 240.

Esta transformación, o el proceso de mestizaje, puede leerse a partir del cuerpo del personaje. Uno de los subtítulos que llevó el proyecto —atribuido, dice el autor en otro lugar de la cita anterior, "medio en serio y medio en broma"— fue *Naufragios de Álgvar Núñez o Cómo dejar de ser blanco, español y cristiano*. La obra, como evidencia ya el subtítulo definitivo —*la herida del otro*— plantea la relación con la alteridad. El *otro* es, para Sanchis Sinisterra, el paradigma de la conquista de América, "de toda conquista y colonización, de toda tentativa de colonizar al otro, ya sea ignorándolo, negándolo, impidiéndole ser otro o destruyéndolo"³¹⁷. El autor articula la noción de fracaso de la relación con el Otro a través de la teatralidad *fracasada*, es decir, una teatralidad cuyos componentes espaciales y temporales no se organizan para obtener un efecto de consistencia ni construir un *mundo posible*, sino que se contradicen e invalidan entre sí. Se trata, pues, de un *naufragio* del intento de relación con el Otro, representado por una textualidad polifónica y alterada. En este sentido, ¿qué lugar ocupa el cuerpo dentro de unas coordenadas espacio-temporales desarticuladas, es decir, en el seno de una teatralidad *fracasada*?

En primer lugar, la ruptura espacio-temporal se manifiesta en la identificación parcial del cuerpo entre el momento histórico de la escritura y el momento de la fábula. De hecho, el tiempo quebrado de *Naufragios* integra en un mismo espacio —¿onírico? ¿mental?— dos Álgvar Núñez³¹⁸. Uno improbable, situado de este lado del tiempo, y otro, el Álgvar Núñez Cabeza de Vaca *oficial*, convocado por la Historia y por sus compañeros de viaje. La correspondencia entre el tiempo representado y el tiempo del discurso nunca es coherente ni total. De la misma manera, Álgvar Núñez sufre esta

³¹⁷ *Ibidem*: 234.

³¹⁸ La situación es la siguiente: Álgvar Núñez es acechado por sus tres compañeros de aventuras, Dorantes, Castillo y Esteban, que le recriminan la falta de exactitud de los hechos narrados en sus *Naufragios*, obra a la que se hace directamente alusión. En diferentes momentos de la obra, Álgvar se ve confrontado también a Shila, su mujer indígena, y a otros miembros de la expedición. Voces, imágenes oníricas y ruidos de tormenta completan un cuadro dramático sin resolución que propone, más que un argumento, una reflexión sobre la Historia.

doble pertenencia espacio-temporal y la alteridad, núcleo de la obra, se hace carne en su propio cuerpo.

En segundo lugar, consideremos la acción que abre la obra: "la figura de un hombre desnudo que cruza la escena corriendo", entre "relámpagos y truenos" y el "fragor de viento y lluvia" (93)³¹⁹. La desnudez inicial en medio de elementos naturales desencadenados da el tono *físico* de la obra, construida, en mi opinión, sobre el concepto de fragilidad³²⁰. El cuerpo, de esta manera, puede ser el vehículo ideal para encarnar la inestabilidad de la relación con el otro y consigo mismo, que se afirma, insisto, desde el inicio de la obra³²¹. Las siguientes citas, provenientes de distintos personajes —nótese que se trata de voces insertas en un espacio-tiempo diferentes al del contexto de su emisión— son reveladoras de la inestabilidad física:

VOZ DE SHILA.—Cuando digas... "y en este tiempo yo pasé muy mala vida, así por la mucha hambre como por el mal tratamiento que de los indios recibía"... acuérdate de mí, y de cómo en mitad de la noche te buscaba y apretaba mi cuerpo contra el tuyo para darte calor... (93)

VOZ DE ÁLVAR.—[Traigo] A vuestra Majestad la relación de lo que pude ver y saber en los diez años que por muchas y muy extrañas tierras anduve perdido y desnudo...
(*Relámpago. Trueno. Fragor de viento y lluvia. En la momentánea claridad, cruza nuevamente la escena el hombre desnudo, corriendo [...]*). (94-95)

³¹⁹ Todas las citas provienen de la siguiente edición: José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996.

³²⁰ Recordemos también que el desplazamiento horizontal puede ser generador de relaciones: el despojamiento del interlocutor —la soledad y la *desnudez social*— es una de las características del personaje.

³²¹ Dice Sanchis Sinisterra: "La obra trata de lo que para mí es uno de los temas fundamentales de nuestro tiempo, de todos los tiempos, quizás, que es la relación con el otro" (Fondevila, 1998: 130).

VOZ DE ESTEBAN.—Desnudos como nacimos y perdido todo lo que traemos, más cerca estamos de la muerte que de la vida... (98)

La obra insiste, en efecto, en la oposición *desnudo-vestido* como una frontera con el otro. La ropa es una primera *piel* que sirve para identificar al personaje. Por ello, la relación *ropa-vestuario teatral* es particularmente densa en una obra que juega con perspectivas metateatrales:

ESTEBAN.—(*Indirectamente, al público.*) Cuando pierdes la ropa, sabes lo que has perdido. Y, además, siempre te queda la piel. Pero, cuando pierdes la piel, ¿qué te queda? (*Pausa. Mira la ropa que ha escogido.*) Buenas telas, buenos vestidos... (*Pausa.*) Parece ropa de teatro. (114)

La ropa, apunta Virtudes Serrano, "es signo de identidad pero intercambiable, como en el teatro, configura el personaje; mas el conflicto de Álgar no es superficial, sino profundo"³²². La ruptura física y psíquica de Álgar se da a entender a través de estos juegos de vestuarios —la desnudez corresponde, por supuesto, al mundo conquistado y la ropa europea, al de los conquistadores— pero también va acompañada con una actitud corporal de los personajes, como lo ilustra esta acotación escénica:

[...] (*Al fondo, en la sala de estar, han aparecido CASTILLO y DORANTES sosteniendo a ÁLGAR, que se deja conducir como aturdido. Tomando prendas de la percha, CASTILLO y DORANTES van a ir vistiéndole a la europea en el transcurso de la escena.*) (173)

Por ello, no creo que el cuerpo y sus movimientos hayan sido puestos de relieve por el autor para acentuar el valor estético que se

³²² Sanchis Sinisterra (1996: 114-115, nota 35). El conquistador refiere, en el capítulo XXI de sus *Naufragios*, que como no estaban acostumbrados a andar desnudos, cambiaban de piel dos veces en el año.

desprende de la imagen: los sucesivos cambios de ropa y de vestuario remiten más bien a juegos metateatrales cuyo significado, conforme avanza el argumento, supera el efecto escénico. En Álgar, los cambios del cuerpo —en sus actitudes y sus ropas— son signos inequívocos de una profunda e irreversible aculturación, mientras que en sus compañeros —Dorantes y Castillo— se trata de una adaptación pasajera, que tiene más que ver con el papel desempeñado en la obra que están recreando:

(El hombre [ÁLGAR] apaga el cigarrillo y va a tenderse de nuevo en la cama, pero cambia de opinión y se acuesta en el suelo, sobre la alfombra, semientendido³²³.) (97)

mientras que en sus compañeros, la relación con el Nuevo Mundo es otra y no plantea un problema de identidad:

DORANTES.—Claro que soy Dorantes... Más o menos... Y esto... *(Por el vestido de indio.)* Sólo un disfraz. Ésa es la cosa, ¿te das cuenta? Lo nuestro es un disfraz, era un disfraz; pero lo suyo... (169)

En Álgar Núñez, como ilustramos a continuación, la progresiva pérdida de la identidad y de referencias culturales, por un lado, y la apropiación de otras nuevas, por otro, lo sitúan en una zona imposible de representar en un tiempo y un espacio. Nótese, por cierto, los dos tiempos verbales empleados por Dorantes en el ejemplo anterior, que evoca el presente de la representación y el pasado histórico evocado. "Lo de Álgar" supera el mero disfraz y se convierte en abandono de la identidad inicial. La primera marca de la aculturación, hecha en el centro de la identidad —el rostro— señala un cambio externo que anuncia las transformaciones interiores:

³²³ Corresponde a la dramatización de lo que Álgar Núñez Cabeza de Vaca (2005: 213-214) comenta en su crónica (capítulo XXXVI): "Llegados a Compostela, el gobernador nos recibió muy bien, y de lo que tenía nos dio de vestir, lo cual por muchos días no pude traer, ni podíamos dormir sino en el suelo".

[...] ÁLVAR *se demora aún un momento, mirando a la mujer del cuenco, que ahora se incorpora y, casi ritualmente, le pinta con los dedos una raya oscura en la cara* (141)

La gestualidad, como vemos, supera lo referencial y se inserta en el plano simbólico. El contacto con el Otro no se produce de manera espontánea ni natural; el contacto implica un sufrimiento que no se detiene en los signos de la piel sino que lo afecta en sus entrañas:

ÁLVAR.—[A SHILA] ¡No te acerques! Ni se te ocurra tocarme... He perdido la piel una y mil veces. En carne viva estoy... (164)

ÁLVAR.—[A SHILA] ¿Te das cuenta? He comido arañas y huevos de hormigas, gusanos, lagartos, culebras y víboras, y hasta tierra y madera y estiércol de venado... ¿Te das cuenta? Con mi boca... Y todo aquí, en mi vientre... (165)

ÁLVAR.—[A SHILA] [...] Parece que mi herida se ha cerrado. Sigue dentro, es verdad... pero cerrada. Todo está bien, Y ya no hay Dios, seguro. Ya no hay Dios. (165)

ÁLVAR.—[A SHILA] [...] Mañana quiero que dibujes en mi piel todo eso. Todo eso. (165)

El mestizaje de Álgvar parece ser una vivencia física en carne viva que se sitúa más allá de la palabra y de las referencias culturales. El rechazo de su propio contexto —no solamente cultural, sino geográfico y natural— se pone de manifiesto en estas réplicas relativas al comportamiento del cuerpo e ilustran el grado de aculturación de Álgvar:

CASTILLO.— (A ÁLVAR.) Te meabas encima de rabia, Álgvar Núñez. Mordías los cueros que te sujetaban, Álgvar Núñez... porque no querías volver con los tuyos, con los nuestros... [...]

ÁLVAR.—¿Quiénes son... los nuestros? (171)

El hombre desnudo que atraviesa la escena, al principio de la obra, se identifica, al término de la misma, con el personaje de Álvar. La negación a reincorporarse a la civilización europea —inspirada sin duda en el hecho que el mismo Álvar Núñez, en su crónica, habla de los españoles como "ellos" y se incluye en el "nosotros" más cerca de los indígenas³²⁴— se expresa una vez más por los movimientos corporales de Álvar ("Castillo y Dorantes arrastran a Álvar fuera de escena y las mujeres, por el lado opuesto, se llevan a Shila casi en volandas", 172). La separación de Shila, un personaje ficticio que representa *el otro* en el mestizaje espiritual de Álvar, supone un desgarró físico y cultural que no alcanzará a superar una vez reintegrado en su ámbito de origen.

El fracaso del contacto con la *otredad* se manifiesta, por último, en dos referencias corporales que cierran la obra y que sugieren, en mi opinión, la imposibilidad de diálogo o contacto posible entre conquistador y conquistado:

ESTEBAN.—[...] ¿Adónde vas con esa larva podrida?... ¿Tu hija, dices? Era una mestiza, ¿no? Así que, más pronto o más tarde, habría renegado de ti... Aún has tenido suerte: más pronto o más tarde, te habría aplastado la cabeza con una piedra... (174)

SHILA.— Me dijo en mi lengua: "Espérame aquí, junto al estero, cuidando a nuestra hija..."

ESTEBAN.—Junto al estero, sí, te encontré medio muerta. [...] Métete una cosa en la cabeza: sintió vergüenza, ¿me oyes? Vergüenza... Toda una noche estuvo frotándose la piel con arena. ¿Sabes para qué? (175)

Por su parte, Álvar Núñez es consciente de su *otredad*. Su cuerpo adopta fácilmente las apariencias del personaje histórico, de lo que

³²⁴ "Nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban sanos; y que nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas. Que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar, y con nada nos quedábamos, y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban, y nunca daban nada a nadie" (cap. XXXIV), *ibidem*: 205.

fue, pero el desdoblamiento va más lejos. Ante la figura de sí mismo, el conquistador se pregunta:

ÁLVAR.—Esclavo... Mercader... Brujo... No estaría el abuelo muy orgulloso de ti. No supiste estar a la altura de los tuyos... (*Se mira en el espejo, acariciando su torso desnudo.*) ¿Los tuyos? ¿Quiénes son los tuyos? (*Pausa.*) ¿Quién eres tú? ¿Quién merodea bajo tu ropa? (*Toma de la percha una ropa del siglo XVI y se la pone.*) ¿Le conoces? ¿Le reconocerías si le vieras desnudo? (*Pausa.*) ¿Y bajo tu piel? ¿Quién susurra debajo de tu piel? (102).

El diálogo con su propia imagen plantea, pues, el grado de conciencia de la aculturación sufrida por el protagonista, que no pertenece al mundo indígena ni tampoco al mundo occidental. Por ello, es difícil definir la integración de este personaje en el espacio escénico, ya que, atendiendo al argumento, Álgar no se halla en ningún espacio posible. De hecho, sus actitudes corporales reflejan un sentimiento de desequilibrio —en los espacios del presente *occidental* y en el pasado *histórico*. Observemos, por otro lado, que el autor emplea referencias corporales muy precisas en las acotaciones y en los diálogos, como ya hemos visto en los ejemplos apuntados. La presencia del cuerpo en la palabra es un testimonio más de la importancia y del lugar privilegiado que ocupa el cuerpo del personaje como vehículo del conflicto. Tanto la designación denotativa como la connotativa dan cuenta de una retórica corporal rica en significaciones. En efecto, la *larva podrida*, las *heridas*, la *desnudez*... son metáforas aplicadas a un cuerpo que bien podría ser el cuerpo de los desheredados de la Historia.

Así, los *Naufragios de Álgar Núñez o la herida del otro* es una obra ejemplar en cuanto a los niveles de semantización del cuerpo del personaje y su proyección intransferible e individual. El *cuerpo-historia* de Álgar se construye de manera mucho más significativa, densa y contradictoria que el cuerpo histórico, portador de una imagen sufrida pero no quebrada. La ruptura del cuerpo del protagonista con el espacio y el tiempo ilustra, dramáticamente, el fracaso personal e histórico de la empresa del conquistador.

2.4. EL CUERPO DESMEMORIADO EN LAS *FLECHAS DEL ÁNGEL DEL OLVIDO*

Estrenada a fines de 2004 en la Sala Beckett, *Flechas del ángel del olvido* vuelve sobre uno de los aspectos más característicos de la dramaturgia de Sanchis Sinisterra. Se trata de una pieza de la vena de *Misero Próspero* (1994) o *El lector por horas* (1999), que hace hincapié en la "pragmaticidad de la palabra dramática, es decir, [en] ese conjunto de propiedades que hace del habla de los personajes el enclave fundamental de la acción"³²⁵.

Emprender el análisis del cuerpo dramático de *Flechas del ángel del olvido* constituye un verdadero desafío para el modelo de estudio propuesto en la primera parte de este trabajo. Esta confrontación —tan ineludible como imprescindible— tiene como propósito poner en evidencia los eventuales matices que podrían aplicarse a nuestro esquema. En efecto, tanto el espacio como el tiempo y los personajes de *Flechas del ángel del olvido* se hallan en una zona *atípica* de la dramaturgia, próxima a la *narratividad* teatral³²⁶. Si comparamos los parámetros espacio-temporales de esta obra con las tres precedentes del mismo autor, salta a la vista la diferencia del tratamiento textual de los elementos dramáticos en acotaciones y diálogos. Este procedimiento corresponde, en la obra que vamos a analizar, al propósito del autor con respecto a la recepción: "Frente a la multitud de textos domesticados, dóciles a los hábitos receptivos del espectador empírico, surgen aquí y allá propuestas dramáticas que, fingiendo respetar las convenciones teatrales vigentes, plegarse al horizonte de expectativas de un

³²⁵ Sanchis Sinisterra (2000: 11).

³²⁶ El argumento podría resumirse de esta manera: una joven es hallada desnuda y amnésica en un vertedero y llevada al hospital ("institución improbable"). Allí acuden Selma, Efrén, Erasmo y Dora. Empeñados en hacerle recuperar la memoria y llevársela a casa, cada uno tiene acordado un tiempo determinado para hablar a la muchacha. Cada personaje está persuadido de que se trata de la persona que buscan. La joven comunica solamente con Erasmo, otro joven en vías de perder la memoria, con quien huye al final de la obra. La pieza se cierra con una recapitulación de la Enfermera acerca de la historia de la joven y de la cuestión de la identidad.

contexto sociocultural y escénico determinado, efectúan en realidad una sutil transgresión de lo establecido"³²⁷.

Una primera lectura pone en evidencia una serie de sustracciones que el lector-director de escena debe colmar. De hecho, aparte de la escueta localización espacial —una sala de espera de una institución improbable— la pieza no propone ningún otro tipo de coordenada de ubicación que establezca una relación con los personajes mediante las acotaciones. Por ello, la *lectura del cuerpo* se hace más difícil que en las obras anteriores, ya que esta carencia de referencias parece incumbir también al cuerpo de los personajes. Conviene, pues, aplicar el esquema de análisis del *cuerpo dramático* —el cuerpo en la fábula, el espacio y la palabra— y detenerse en aquellos puntos esenciales que aporten una nueva luz o un matiz al modelo propuesto.

La carencia de datos físicos de los personajes hablaría, en principio, de una ausencia de identificación entre la imagen del cuerpo en el contexto histórico de la escritura y en la fábula. Sin embargo, debemos hacer aquí una salvedad, ya que la relación establecida entre el contexto histórico y la imagen del cuerpo es capital para la correcta interpretación de la obra. Se trata, en efecto, como apunta el autor en la nota final *El futuro ya es hoy*³²⁸, de la puesta en escena del "mal de la juventud", cuya memoria está aquejada de una grave laguna identitaria. Peor que seres individuales sin historia o sin pasado, Sanchis plantea una *enfermedad* mucho más oscura: la de toda una nueva generación sin referencias históricas ni culturales. Esa identidad "febrilmente colmada por frágiles mimetismos, por fugaces pertenencias tribales, por un ávido consumo de *marcas*"³²⁹ no puede dejar de recordarnos *Salvajes*, de Alonso de Santos. No obstante, las propuestas y resoluciones dramatúrgicas difieren enormemente y la implicación del cuerpo en *Salvajes* es más notoria en los diálogos, las acotaciones y el argumento de la obra.

Ahora bien, teniendo en cuenta estos datos, creo que la correspondencia entre la imagen del cuerpo en el contexto histórico

³²⁷ Sanchis Sinisterra (1991a: 50).

³²⁸ Sanchis Sinisterra (2004a).

³²⁹ *Ibidem*: 66.

de la escritura y en la fábula es evidente: se trata del cuerpo actual, un cuerpo sin memoria. Dramatúrgicamente, las omisiones de referencias corporales son aparentes, sobre todo lo que concierne a la dinámica escénica —gestos y movimientos— ya que pueden deducirse de los diálogos. La ausencia de referencia corporal en el texto de *Flechas del ángel del olvido* puede tener, en mi opinión, la sutil función de omitir textualmente el cuerpo en el que, precisamente, no cabe ninguna historia. En este caso, la ausencia de referente físico en el texto podría ser un recurso dramático y retórico para ilustrar la idea de la pérdida de memoria³³⁰.

El tema de la fábula, por su parte, hace intervenir en una ocasión el cuerpo como receptáculo *físico* de dicha ausencia, en el sentido que las *flechas del olvido* dejan sus cicatrices en él:

SELMA. [...] ¿Qué son esas cicatrices? ¿Cómo te las hiciste?
Me han dicho que te encontraron en... en un
vertedero, cerca del Garey, andando a gatas, vestida
de Arlequín... o algo parecido: un traje hecho de
harapos de colores³³¹. Y que llevabas una flecha, una
flecha pequeña, sin quererla soltar por nada del
mundo... (14)

La difícil *fisicalidad* del tema se concretiza primeramente en los términos empleados en los *supuestos* diálogos. Se trata de unos monólogos a los que X —denominación de la joven desmemoriada— responde con gestos, salvo en el caso de Erasmo— que

³³⁰ Por otro lado, de manera general, me parece entrever una correspondencia entre la presencia textual del cuerpo en las acotaciones del autor y el lugar acordado a ese cuerpo en el argumento. Así, por ejemplo, *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*, como dijimos, abundan en detalles de acotaciones que encuentran su eco *físico* en la fábula. En *Flechas del ángel del olvido*, insistimos, la carencia de acotaciones *descorporiza* el argumento, dejando sin continente el lugar de la memoria —el joven Erasmo, que olvida todo, trata de arreglárselas anotando las cosas en unos papelitos (21).

³³¹ Nótese, en esta, cita la alusión a una apariencia hecha de distintas configuraciones —personalidad hecha de parches— en un lugar periférico y marginal.

evocan la pérdida de la memoria de la muchacha³³². Los intentos de apropiación, en todos estos casos, fracasan:

X. [Hablo] De esa gente que ha venido a llevarse... De todo lo que arrastran, toda esa ropa sucia, ese pasado... Esa joroba que no les sirve de nada. Tanto vivir... ¿para eso? [...] ¿No te has fijado? Ya sólo ven lo que llevan a cuestras... Y todo lo que dicen, lo han dicho ya mil veces, ¿no te das cuenta? Sí: antes, aquí, los cuatro... hablando y hablando... con la voz llena de arrugas... (57)

Más tarde, la desmemoria gana al joven Erasmo, cuyos frágiles lazos con la realidad —con su memoria— se conservan por medio de unos *papelitos*:

ERASMO. No, usted no me conoce... Me llamo Erasmo, pero no importa. Usted no me conoce. [...] Yo a veces también me olvido de las cosas [...] y por eso siempre llevo los bolsillos llenos de papelitos con cosas apuntadas para no olvidarlas [...] (21)

³³² Véase, a manera de ejemplo, el vocabulario empleado referido a la memoria en algunas frases dirigidas a X por sus diferentes interlocutores: *¿Me reconoces? ¿Te acuerdas de mí? No puede ser que no te acuerdes, mírame bien, ¿De veras que no te acuerdas de nada, ni de quién eres, ni de mí, ni de... (Selma, 13); Si me dejaran besarte, te quitaba yo esa amnesia en dos minutos; [...] y aquí estoy, y aquí estás tú, en esta jodida clínica, esperando que alguien te devuelva la memoria. Por eso es tan importante que te cures... de que se te vaya esa puta amnesia y les digas a esos medicuchos que ya estás bien, que eres mi Verónica, que te acuerdas de todo y que te vienes conmigo [...] (Efrén, 18-19); [...] Huelo tus mentiras a una legua y noto cómo se te achican las pupilas cuando estás fingiendo. Como ahora, esta amnesia. [...] ¿Estás fingiendo... o de veras no recuerdas nada? No puedes ser tan fuerte, has resistido todos mis ataques, ninguna de mis armas te ha rozado siquiera... [...] ¿Es verdad lo que dice la enfermera? ¿Que te encontraron corriendo desnuda por una autopista y que...? (Dora, 25, 27, 28).*

ERASMO. Sí... Eso es... Rómpelos [los papeles]... Yote ayudo... Y los quemamos, ¿quieres?... Con eso, ¿ves?... Así... ¿Ves?... Los dejamos aquí, ir-diendo... y nos vamos, ¿quieres?... A cualquier parte... en el primer tren, ¿eh?... ¿Eh, Margarita?... O como te llames... Te buscaré un nombre, ¿vale?... Y tú, otro para mí... Y nos bautizamos, y ya. A empezar de cero, como tú dices... en el priner tren... ¿Vamos?... ¿Vamos?... (Pausa) ¿Ahora ne tienes miedo tú?

X. No. Vamos.

ERASMO. ¿Te llevas...? ¿Nos llevamos la flecha?

X. Sí. (59-60)

La desmemoria se inscribe en superficies frágiles como papeles o en el cuerpo. Las *heridas* no son provocadas por la memoria —como, por ejemplo, el tópico del cuerpo *marcado* por la historia— sino que, al contrario, se trata de llagas hechas por la pérdida de memoria:

ENFERMERA. [...] Las exploraciones cerebrales, bs electroencefalogramas [...] no permitieron detectar daño neuronal alguno ni evidencias de amnesia histórica. No obstante, distintas zonas de su cueno presentaban heridas, en general pequeñas y poco profundas, causadas por un objeto punzane, presumiblemente una flecha de treinta y cinco centímetros de longitud que la joven llevaba consigo. (61)

Existe, pues, una relación entre la desmemoria y el cuerpo: un cuerpo marcado *en distintas zonas* sutilmente por pequeñas hendiduras que hablan de un cambio parcial, visible únicamente gracias al discurso de los personajes pero que deja entrever, metonímicamente en X, un cuerpo *quebrado*.

El cuerpo de X se inserta, además, en un espacio poco común. El autor lo define como "la sala de espera de una institución improbable" (11), desligando o dificultando físicamente la relación entre cuerpo y espacio. Los personajes visibles proyectan sus propias historias e implican dos o tres personajes más en este espacio vacío que parece acoger con versatilidad cada discurso, como en la

escena 5, en la que se confrontan todos los personajes. El único cuerpo-personaje que no tiene perspectiva o *volumen* es X. Su único proyecto es partir hacia ningún sitio.

A pesar de que el espacio en el que se desarrolla toda la acción sea "desangelado", "sin estilo" (35) e "incierto", como lo indica el autor en la acotación inicial (11), constatamos que los cuerpos de X y de Erasmo se integran, por sus discursos y no por sus movimientos o gestos del cuerpo, en ese espacio incómodo. Es allí donde se conocen y deciden, al final de la obra, partir hacia un sitio sin destino. Los demás personajes evidencian, tanto por sus palabras como por gestos o movimientos implícitos, el conflicto con el lugar: no lo pueden definir y a menudo es designado como un obstáculo para el reconocimiento y la recuperación de la memoria de X. Esa *periferia espacial* responde, en mi opinión, al "vertedero en donde te encontraron" (14); el espacio de *Flechas del ángel del olvido* es también otro vertedero, pero de los naufragos de la memoria, con las marcas del olvido grabadas en la piel, como extraños tatuajes.

En cuanto al movimiento de los cuerpos en el espacio, los diálogos son reveladores de las actitudes corporales y de los gestos de los personajes. X es, sin lugar a dudas, un personaje estático —sentada en una silla— mientras que los sucesivos personajes que la entrevistan adoptan actitudes más dinámicas, de acuerdo con sus discursos —el discurso arrebatado de Efrén o el prepotente de Dora requieren este apoyo *físico* que contrasta con la pasividad distanciada de X.

Con respecto a la presencia del cuerpo en el texto, ya mencionada en la carencia de referencias textuales directas, veamos el sentido de dichas sustracciones. Para empezar, las únicas caracterizaciones directas de los cuerpos hacen referencia al sexo y a la edad. Estos dos atributos que, en principio, podríamos considerar escasos, son sin embargo determinantes. Las edades van de los 20 (X y Erasmo) pasando por tres etapas claves: los 30, los 40 y los 50 y sus respectivas crisis. Por otro lado, los nombres propios, nada comunes, contrastan con el de X, cuya denominación incluye todos y ninguno a la vez. En cuanto a la caracterización indirecta, ésta se concentra más en los gestos que se desprenden de los discursos que en los atributos que puedan construir una imagen corporal de los personajes. Si bien tenemos pocos datos, estos atributos deter-

minantes de la edad y del sexo son significativos, dada la implicación generacional de la temática propuesta.

Observemos, por último, que la retórica corporal de *Flechas del ángel del olvido* no se concentra en la protagonista, como cabría esperar, ya que en él se encuentran esas marcas de desmemoria. Por el contrario, el cuerpo de X parecería permanecer en una zona inalcanzable y la única relación con su cuerpo es la que establece con el de sus visitantes:

SELMA. Pero, bueno: ¿qué les pasa a mis pechos? ¿Por qué los miras así? [...] (15)

EFRÉN. ¡Eh! ¿Qué haces? ¿Qué coño es esa flecha? ¿Me estás amenazando? [...] Pero bájala, mujer, que esa tipa va a pensar que me la quieres clavar en los ojos... (19)

Las flechas del ángel del olvido —hay sin embargo una sola en escena— cumplen la función metonímica a la que ya hacíamos alusión: no se nombra al cuerpo sino al elemento punzante que provocará en él la enajenación total de la identidad.

En conclusión, Sanchis Sinisterra logra un verdadero *tour de force* al escenificar el cuerpo carente de memoria mediante el tratamiento textual³³³. Está claro que no se trata aquí de una reflexión del cuerpo del personaje tal como aparece en *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* El planteamiento toca uno de los problemas mayores de nuestro tiempo, que es la carencia identitaria de la juventud y que representa una contrapartida —infinitamente más peligrosa por sus implicaciones sociales y políticas— a los desastres neurológicos causados por la enfermedad de Alzheimer en adultos y ancianos. En este sentido, la desvinculación expresa del cuerpo de X con las

³³³ Es el caso opuesto al de *La casa de Bernarda Alba*: el cuerpo muerto y ausente de José María Benavides es una presencia física que se impone en el discurso de la criada y a través del doble de las campanas. De misma manera, como lo veremos en el capítulo correspondiente, las alusiones verbales y la escenografía de *Rodeo*, de Lluïsa Cunillé, hacen presente la ausencia de un cuerpo muerto que tiende, no sin generar una cierta inquietud por parte del espectador, a identificarse con el público.

coordinadas espacio-temporales evoca una ruptura profunda entre el individuo y su entorno. En esta última obra de Sanchis Sinisterra el cuerpo queda desplazado hacia los márgenes de la teatralidad: no se asume como cuerpo del personaje sino como un *personaje sin cuerpo*.

Dejando planear una idea de desfase generacional —la pérdida de memoria de la historia y de la identidad— ¿estamos ante una actitud semejante a la mencionada por Amo Sánchez con respecto a Alonso de Santos?³³⁴ En todo caso, el vuelco que viene dando la sociedad occidental en los últimos años está lejos de ser minimizado por los dramaturgos e incluso en autores cuya dramaturgia tiende a la reflexión formal e investigativa, los empuja a llevar al texto y a las tablas la angustia de una situación irreversible.

2.5. BALANCE

A modo de balance acerca de las distintas implicaciones del cuerpo, detengámonos en algunas sugerencias que puedan aportar otra luz a la interpretación de los textos estudiados, ya que la reflexión del personaje incluye su cuerpo, su presencia en escena, pero sobre todo su destino *después de la escena*³³⁵.

Ñaque es un ejemplo contundente de esta corporeidad del personaje teatral que *toma cuerpo* en contacto con un escenario y un público, pero que se disuelve al final de la obra. En el texto, el autor echa mano a varios recursos para concretizar esta idea: acotaciones detalladas sobre los movimientos y las actitudes corporales, diálogos que abordan la propia corporeidad, además de un argumento que hace hincapié sobre la *aparición física* de unos cuerpos-personajes en escena, venidos de otro tiempo y otro espacio. De las cuatro obras

³³⁴ Amo Sánchez (2004).

³³⁵ De manera general, a mi modo de ver, las obras de Sanchis Sinisterra escapan —felizmente— a la diferencia estereotipada de tratamiento de género. Personajes femeninos y masculinos representan destinos *dramáticos* que superan el ámbito de los papeles socialmente asignados. El hecho de alejarse de una dramaturgia de corte realista puede influir en esta posición.

de José Sanchis Sinisterra en las que me he detenido, *Ñaque* es la que reúne un máximo de características metateatrales: Ríos y Solano representan actores, el espacio de la representación es un escenario y el público hace las veces de público, desbordando así la corporeidad del texto. Entre 1983 y 1986, un conjunto de obras breves reunidas en *Pervertimiento*, entre ellas *La puerta* y *El Otro* plantean la concreta corporeidad de los personajes y la hipotética del autor, mientras que en *Espejismos* o en *Presencia*, de la serie *Gestos para nada*, el autor, a través del protagonista, insiste en la imprescindible y trascendente corporeidad del personaje:

[...] El escenario os resulta desnudo, vacío, inhóspito: una
caverna desalmada,
una oquedad dormida, ¿no es verdad?
Y sin embargo, aún quedo yo, y eso ya es mucho.
Os hablo, me muevo, estoy.
Y aunque me calle, aunque me inmovilice, seguiré estando, y
eso ya es mucho.
Cuando me vaya, os daréis cuenta.
Porque no sólo no habrá nada: habrá además mi ausencia³³⁶.

Por otro lado, no olvidemos que, paralelamente al desarrollo de una dramaturgia de tendencia investigativa, Sanchis reflexiona, en *Ñaque*, sobre una teatralidad marginal, desplazada en el Siglo de Oro por la comedia urbana³³⁷. Los dos personajes-actores pobres, comidos por los *piojos*, simbolizan con sus propios cuerpos mal vestidos y poco vistosos, la otra teatralidad histórica. Pero también pueden sugerir, y de hecho así lo demostró el éxito de público y de crítica, el advenimiento de otros horizontes —otras fronteras— para el teatro español.

El cuerpo en *¡Ay, Carmela!* remite a otro tipo de reflexión. Se trata aquí de un cuerpo de teatro en el teatro —los artistas de

³³⁶ Sanchis Sinisterra (1991: 109).

³³⁷ No podemos dejar de actualizar el enfrentamiento entre estas dos teatralidades —rica y pobre— y hacer un paralelo con el fasto de los espectáculos que dominaron la escena sobre todo del teatro público de los años ochenta y noventa, y la alternativa teatral, más modesta, volcada en la investigación y el compromiso social.

variedades— de las dificultades propias a la puesta en escena —la posibilidad de *existir* en un escenario— y sobre todo de la desaparición de un contexto histórico y no ya metateatral. La corporeidad de la vida —danzas, desplazamientos, movimientos— cede el paso a la *fisicalidad* de la muerte: los recursos textuales y escénicos acentúan, a través de la ruptura física que se hace palpable entre Paulino y Carmela, el abismo histórico entre un antes y un después. Las palabras vivas que el cuerpo *muerto* de Carmela dirige a los milicianos —simbólicamente ubicados en el patio de butacas— indican, en mi opinión, el lugar del escenario como espacio privilegiado de la memoria histórica, lugar que Paulino, adaptado a una nueva realidad, prefiere abandonar. Las últimas palabras de Carmela, en diálogo ficticio pero verdadero con *su* público, dan a entender los riesgos de una dramaturgia pobre, libre y auténtica —ética y estéticamente— durante la guerra civil.

En otro orden de cosas, pero siempre dentro de la vena investigativa que caracteriza el estilo y la forma de Sanchis Sinisterra, en los *Naufragios de Álgvar Núñez o la herida del otro*, el cruce de tiempos y espacios se traduce por medio del tratamiento corporal de Álgvar Núñez. La *otredad* se declina en la imagen de los cuerpos, los desplazamientos en los diferentes niveles de la acción y del escenario y los diferentes planos del discurso. Así, tanto el cuerpo desnudo que atraviesa un espacio *diferente*, como los personajes que, venidos de otros tiempos y otros lugares, logran imponerse en un espacio improbable y entablar con el protagonista y con la Historia un diálogo más improbable aún, construyen una dramaturgia en la que el cuerpo es el punto de partida y de llegada. Shila o Esteban, dejados al final de la obra como un residuo sin sentido en la historia, forman parte también de la corporeidad de Álgvar. Por ello, creo que la *herida del otro* en el cuerpo de Álgvar Núñez va más allá de la imagen de una inserción cultural: es en el cuerpo dramático —como lo venimos entendiendo hasta ahora— donde se proyecta el conjunto de los diferentes personajes y las coordenadas espacio-temporales que conforman, aquí, el drama del mestizaje.

Fuera del tiempo y del espacio, en *Flechas del ángel del olvido*, las coordenadas dramáticas se cruzan con un cuerpo de magras pero significativas referencias textuales: en él se conservan las marcas

dejadas por la desmemoria. Como en *El lector por horas* (1998), la palabra dramática constituye el núcleo de la acción y desplaza, en gran parte, el protagonismo del cuerpo como motor escénico. Tanto en una como en otra obra, el *enigma teatral* queda intacto: las reglas y las convenciones teatrales establecidas se ven desbaratadas por una dramaturgia que va más allá de la piel y del mimetismo discurso-gesto. Ubicado en un sitio que lo aleja del escenario y lo acerca a la función de oyente³³⁸ —no olvidemos que así como la protagonista de *Flechas del ángel del olvido* no tiene memoria, la de *El lector por horas* es ciega— el receptor debe ser partícipe en la construcción del sentido. El despojo escénico y textual del cuerpo —"todo lo que arrastran, toda esa ropa sucia, ese pasado... Esa joroba que no les sirve de nada" (57)— la sustracción del *volumen* en la palabra dramática indica, en estos casos, la ausencia de lo *físico* para que el receptor implícito tenga que volver a inventarlo.

³³⁸ En la obra breve *Al lado*, publicada en *Pervertimientos*, el espectador es llevado a reconstruir los movimientos y gestos, incluso los cuerpos y las apariencias, de una obra que no puede ver pero que le es narrada en escena por un personaje que la puede presenciar.

3. CARMEN RESINO: LA OPRESIÓN DEL CUERPO FEMENINO

En su estudio dedicado al teatro a partir de 1975, María-José Ragué-Arias considera a Carmen Resino entre los autores del llamado *nuevo teatro*, un grupo de dramaturgos que, con el advenimiento de la democracia, se vieron olvidados por las flamantes instituciones democráticas y defraudados en sus expectativas de estrenos profesionales. Recordemos que los autores del *nuevo teatro* habían recurrido con frecuencia a simbolismos para hablar, metafóricamente, de la situación política y social en la España franquista. La temática de este grupo heterogéneo no estuvo centrada con exclusividad en la realidad española, sino que a través de otras realidades trataron de distanciarse de la propia situación para poder mostrarla en otros términos y así, muchas veces, escapar a la censura³³⁹. Como Alonso de Santos o Cabal, el realismo de Resino es compatible "con lo farcesco, con lo poético, con lo alucinado o con lo fantástico, precisamente porque no se trata de un realismo estricto o fotográfico de carácter decimonónico, sino que hunde sus raíces en ese compromiso crítico que no se pierde porque se adopten algunas libertades respecto a los modelos clásicos"³⁴⁰.

La trayectoria literaria de Carmen Resino comienza a finales de los años cincuenta. Su producción abarca tanto el teatro como la

³³⁹ Ragué-Arias (1996: 59-61).

³⁴⁰ Pérez-Rasilla (1996: 155). Curiosamente, en la continuación del artículo citado, Carmen Resino no figura entre los autores mencionados por este crítico (Pérez-Rasilla, 1996a: 160-166). Por su parte, el dramaturgo Jerónimo López Mozo considera a Resino de "difícil clasificación", junto con Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra y Rodolf Sirera, entre otros, e insiste en la dificultad de "poner etiquetas a creadores en activo sujetos todavía a mudanzas, sean estéticas o ideológicas" (Jerónimo López Mozo, 1999: 17-18). Por las características de su trayectoria teatral, pienso que efectivamente Carmen Resino pertenece al grupo de autores sobre quienes cayó el *pacto del olvido* —falta de oportunidades de estrenos comerciales y actualidad en la escena española. Por ello, reconociendo aun la eventual arbitrariedad de esta clasificación, seguiremos la de Ragué-Arias.

novela y en el catálogo de *Autoras en la Historia del Teatro Español* se mencionan más de treinta textos dramáticos de su autoría. Entre ellos, *Ulises no vuelve* obtuvo el accésit del Premio Lope de Vega en 1974 y *La Recepción* el Premio Ciudad de Alcorcón en 1995³⁴¹. Como apunté anteriormente, con Carmen Resino entramos en una generación de autoras *formadas* que han estudiado e investigado la materia dramática y que buscan una proyección social en sus obras. En efecto, Carmen Resino fue miembro fundador y presidenta, en 1986, de la Asociación de Dramaturgas Españolas, grupo que, años más tarde, pasaría a formar parte de la Asociación de Autores de Teatro. Indudablemente, el compromiso asumido por la autora para sacar del aislamiento la dramaturgia femenina española favoreció el debate y el posicionamiento de la mujer como autora dramática dentro del panorama general del teatro español en los años que siguieron a la dictadura. El mundo de la mujer, tradicionalmente relegado a segundo término, aflora en escritos de todo género reivindicando su igualdad ante cualquier otro parámetro de representación, pero también, como en el caso de Carmen Resino, bajo la forma de una denuncia de opresiones asimiladas cultural y socialmente como *naturales*.

Género y creación están presentes en el teatro de Carmen Resino. Muchas de sus obras van precedidas de una introducción cuya función de justificación o hermenéutica global de la pieza pone de manifiesto el objetivo perseguido en la escritura. Dos preocupaciones capitales ocupan la obra de Resino: el fracaso y la insolidaridad. Ambas inquietudes resultan, a mi entender, del sentimiento de frustración en sus vertientes privada y social³⁴² y responden, como hemos visto en la segunda parte del presente trabajo, a la temática del fracaso social e individual de los ochenta. Esta actitud se hace patente desde sus primeros escritos y, paralelamente a obras cortas escritas hacia finales de los años setenta como *La sed*, *La actriz* y *Ultimar detalles*, se produce un paulatino afianzamiento del protagonismo femenino a partir de piezas ambientadas en otras referencias espacio-temporales, en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* (1988), o recreaciones de

³⁴¹ Hormigón (1997: 1065).

³⁴² Acerca de sus propuestas teatrales, véase Resino (1998).

personajes históricos como en *Ulises no vuelve* (1983) y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1991)³⁴³.

Ahora bien, no es mi intención entrar aquí en los prolegómenos del teatro femenino y/o feminista, del que se han escrito muchos y significativos estudios³⁴⁴. Me parece sin embargo pertinente, para nuestra investigación sobre el cuerpo dramático, confrontar nuestro modelo de análisis con una creación como la de Carmen Resino, ya que tiene que ver con su condición de *autora* en la que pone una especial atención a la situación de la mujer-personaje. Por ello, teniendo en cuenta el grado de compromiso asumido desde los años setenta tanto en favor de la autoría femenina como desde el punto de vista temático, analizaremos algunas de sus obras deteniéndonos en la representación textual del cuerpo *femenino*, a sabiendas de que existe previamente en la autora una reflexión sobre género y creación y de que, como la mayoría de las dramaturgas, considera que la reivindicación feminista forma parte de su creación teatral³⁴⁵.

3.1. EL CUERPO FEMENINO EN ESCENA: *LA ACTRIZ Y ULTIMAR DETALLES*

En estas obras breves de finales de los setenta, Resino pone en escena a dos mujeres ligadas al mundo del espectáculo, un ámbito artístico en el que la imagen del cuerpo femenino es capital. Se trata, además, de un protagonismo femenino relacionado con el estatuto de género, ya que ambas protagonistas están inmersas en el mundo social masculino a partir del cual deben posicionarse y definirse. Por

³⁴³ Según datos proporcionados por la autora, *La actriz y Ultimar detalles* fueron escritas hacia finales de los setenta. Ambas han sido publicadas por la Editorial Fundamentos en 1990. Nos referiremos pues a la fecha de composición.

³⁴⁴ Consúltense, por ejemplo, Floeck (1995), Gabriele (1995), O'Connor (1988, 1990, 1994 y 1998), Ragué-Arias (1994) y Serrano (1999 y 1999a).

³⁴⁵ Véase a este propósito AA.VV. (1987). Asimismo, Sigrid Weigel (1986: 78-80) analiza pertinentemente la diferencia entre *escribir* y *publicar*, y pone de relieve las dificultades de las autoras en articular las esferas pública y privada.

un lado, una actriz, de belleza *hollywoodiana*, confrontada a un empresario sin escrúpulos. Por el otro, Lunarcitos, bailarina de cabaret entrada en años, de situación económica precaria y tentada por el ofrecimiento de matrimonio de un hombre rico. El cuerpo, como trataré de demostrarlo primero en *La actriz* y luego en *Ultimar detalles*, es un elemento esencial en el argumento, el desarrollo de la acción y el significado de ambas piezas.

La actriz es una obra que hace referencia, desde el punto de vista espacial, a un clásico cinematográfico³⁴⁶. Los personajes son pretendidas copias de segunda categoría de Marilyn Monroe y Humphrey Bogart. La acotación escénica, que evoca los años de gloria del cine de Hollywood, describe actitudes y personajes estereotipados:

El decorado representará un saloncito muy de Hollywood años 50, lo que no quiere decir que nos encontremos en esa década, sino que el ambiente evocará ese momento fastuoso.

En imagen, la ACTRIZ, indolentemente recostada en un aparatoso sofá. Es joven, gasta melena a lo Lauren Bacall y redondeces a lo Marilyn Monroe. Viste bata lamé sofisticada y sexy y fuma en una larga boquilla. Entre aspiración y humo come ávidamente, aunque con gesto de asco, bombones de una caja que más parece de música.

Seguidamente, entrará en imagen el MANAGER, un tipo con aire entre policía duro a lo Bogart y de mafioso de segunda fila [...] (51)³⁴⁷.

³⁴⁶ La obra presenta a una actriz encasillada en un tipo determinado de papeles frívolos y sexys, en la cumbre de su carrera y sin saber cómo escapar de ese ambiente tedioso y vulgar. La mujer quiere interpretar papeles profundos e interesantes. Su empresario, el Manager, que saca provecho de ella con papeles mediocres pero mediáticos, va destruyendo uno a uno los sueños y las ilusiones de la actriz, y ella se va resignando, poco a poco, a su suerte (Hormigón, 1997: 1081).

³⁴⁷ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *La actriz*, en *Teatro Breve y El oculto enemigo del Profesor Schneider*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

No se trata, pues, de una obra ambientada en los años cincuenta. La imagen que propone, desde la acotación inicial, remite al estereotipo y a cierta artificiosidad. Los gestos de los personajes giran en torno a la imagen de la mujer en boga en una época del cine norteamericano. A finales de los años setenta, el estereotipo de la *rubia pulposa* sigue vigente y se asocia al éxito, la riqueza y la fama. Por tanto, el cuerpo que propone la fábula corresponde con el momento de la escritura. La afectación en los movimientos y en el lenguaje, confiere al conjunto el tinte de una *mala imitación* que apunta a la ironía.

El tema de la obra gira, justamente, en torno a la imagen del cuerpo femenino, forjada a finales de la década de los cincuenta. El modelo logra imponerse, con algunas variantes, hasta bien entrada la década de los ochenta. La protagonista de *La actriz* es prisionera de la imagen que ofrece su cuerpo. Gracias a él, ha obtenido el éxito comercial tan deseado por su representante. Liberarse de esta imagen para asumir otras responsabilidades parece ser tarea imposible:

MANAGER.—Si sigues comiendo de esa manera tan exagerada no te darán el papel [...] Terminarás perdiendo esa línea que Dios y los masajistas te han dado.

ACTRIZ.—No me preocupa: estoy harta de estar hecha un fideo. (51)

ACTRIZ.—(*Yendo furiosa de un lado para otro.*) ¡Estoy harta de guiones y de títulos insulsos! ¡Quiero ser actriz! ¿Te enteras? ¡Actriz o nada! [...] ¡Tengo madera! ¡Sé que tengo madera!

MANAGER.—(*Se levanta y va hacia ella. Con dureza.*) A los productores eso les importa poco. Es más fácil fijarse en tus piernas y en todo lo demás que en tu madera... Ya tendrás tiempo de eso, nena, cuando hayas cumplido veinte años más. (54)

El cuerpo es una referencia temática directa. La parodia hollywoodiana reposa, por un lado, en imágenes heredadas culturalmente pero, por otro, en una actitud más sutil y menos conocida. En efecto, la falta de escrúpulos del Manager, que se enriquece a costa de la actriz, contrasta con sus aires de salvador

desinteresado e ilustra la situación vivida por las mujeres en lo que se denominó la *liberación de la mujer* en los años sesenta y setenta. Mary Evans se refiere a este hecho en los siguientes términos: "la incitación masculina a la independencia femenina, entendida ésta como libertad sexual, representó otro tipo de sumisión, ya que los parámetros que la definían eran impuestos por los hombres"³⁴⁸. La obra de Resino alude indirectamente así a esta controversia:

MANAGER.— ¡No puedes traicionar a esos cientos de miles de mujeres que al calor de tus palabras han dejado sus granjas, sus niños y sus maridos! Es de conciencia, *darling*, no lo puedes hacer. Te recuerdo que eres un miembro activo... [del *women-lib*] [...] Todo un símbolo, amor. Un bello *sex-symbol*. ¡La nueva mujer! (55)

En *La actriz*, Resino escenifica tanto los intentos de ser y de decidir por sí misma como los avatares del *cuerpo colonizado*: "Estar colonizada significa no pensar por una misma, sino a través de los otros, poner las emociones propias al servicio de los otros, en resumen, no existir"³⁴⁹. El control del cuerpo femenino se convierte en la metáfora central. La vigilancia se ejerce en el plano físico ("Si sigues comiendo de esa manera tan exagerada no te darán el papel", 51) y repercute en las decisiones:

MANAGER.—(*Más suave.*) Pero, *¡darling!*, si está firmado el contrato...

ACTRIZ.—¡Me da igual! He tomado una decisión.

MANAGER.—(*Sujetándola.*) No seas estúpida: sabes que no puedes tomar ninguna. (54)

MANAGER.—[...] ¿Quieres que te lea el principio? Así sólo tendrías que leerte lo de en medio, porque finaliza lo mismo que empieza y lo otro es un compendio entre el principio y el final. En unas horas, es tuyo. Además, casi todo lo hablan los galanes...

³⁴⁸ Evans (1997: 14).

³⁴⁹ Nicole Brossard (1985: 180).

ACTRIZ. —¿Quieres decirme entonces qué pinto yo?

MANAGER. —Estar, hija mía, estar. ¿Te parece poco?

ACTRIZ.—(*Rompiendo a llorar cómicamente.*) ¡Mi sueño es interpretar Hamlet y Santa Teresa de Jesús!

MANAGER.—(*Se pone de pie casi de un salto.*) ¿Qué disparates estás diciendo? No tienes cabeza, *darling*... ¡Una mujer como tú, con esa cara y ese cuerpo, interpretando Hamlet, como si no hubiera hombres para eso! (56-57)

ACTRIZ.—¿Es que no cuenta nada mi opinión? ¿Es que yo no soy nada?

MANAGER.—Exactamente. Tú eres la falsa imagen de ti... (58)

El resto de las categorías del cuerpo dramático se articulan a partir de este eje temático para construir la imagen del cuerpo. En *La actriz*, a pesar de la relativa inmovilidad de la mujer y el efecto de parodia perseguido, el cuerpo tiene un alto valor estético, ya que las diferentes poses que adopta la muchacha confieren a las escenas unas reminiscencias de estética cinematográfica que brindan al cuerpo femenino un mayor protagonismo:

En imagen, la ACTRIZ, indolentemente recostada en un aparatoso sofá. Es joven, gasta melena a lo Lauren Bacall y redondeces a lo Marilyn Monroe. Viste bata lamé sofisticada y sexy y fuma en una larga boquilla. (51)

([El MANAGER] *La besa tan a lo Hollywood, que hasta resulta cómico.*) (58)

(*Abrazándola como en cinemascopio.*) [...] *Beso y música genuinamente americana.* (60)

El aspecto visual de la obra es capital, hasta el punto de que la autora no habla de *escena* sino de *imagen*: "En imagen, la ACTRIZ indolentemente recostada... [...] Seguidamente entrará en imagen el MANAGER" (51). El espacio se organiza a partir de estas dos presencias. La visibilidad de los cuerpos en el espacio es, sin

embargo, jerárquica. Si bien los dos personajes comparten idéntico tiempo y espacio en escena, la Actriz ocupa, por la caracterización directa e indirecta, un espacio más importante que el Manager, que se autodenomina "modestito" (58). En un tercer término se evoca "el chico de Kansas" (57), un cuerpo invisible robusto y sano, paradigma del estado ideal que la protagonista no podrá alcanzar.

En cuanto a la integración del cuerpo en el espacio, *La actriz* plantea un caso interesante. En efecto, el *saloncito muy a lo Hollywood* enmarca a la perfección ambos personajes. La manifiesta indolencia de la diva, sin embargo, no transmite una actitud de autocomplacencia. La acción de fumar y, al mismo tiempo, de comer (51) delata un malestar que aparece luego en su discurso verbal. Comer desenfrenadamente los bombones es un acto de rebeldía contra su cuerpo y contra su imagen. En este caso, el cuerpo de la actriz se integra perfectamente en el decorado, pero su íntima intención —interpretar papeles clásicos— halla un obstáculo en su cuerpo, demasiado connotado social y culturalmente.

De la misma manera, sus gestos también dominan sus acciones. La actitud pasiva de la actriz está mechada de conatos de independencia, pero el gesto de su cuerpo no participa apoyando dinámicamente sus ideas. Cuando el cuerpo de la muchacha responde coherentemente a sus propósitos rebeldes, los arranques son censurados de forma inmediata por el empresario. Por ello, la expresión de su rebeldía contrasta con un cuerpo *hecho* para ese decorado. En esta oposición descansa el tema de la obra: por un lado, un cuerpo que se integra perfectamente en el espacio —culturalmente determinado—; por el otro, un incipiente pensamiento autónomo que está en ruptura con la semántica del espacio que lo rodea.

Los movimientos de la actriz van en el mismo sentido. La actitud pasiva del principio —un físico apático comiendo bombones recostado en el sofá— se mantiene durante toda la obra, a pesar de la supuesta actividad que debería acompañar sus intenciones reivindicativas. Además, los arranques de dinamismo son abortados por el Manager con actitudes gestuales más fuertes, como lo ilustran estas secuencias:

ACTRIZ. —(*Se levanta airada.*) ¡Al diablo con ellos! [los productores]

MANAGER.—No decías eso hace unos años.

ACTRIZ. —También, pero en silencio.

MANAGER.—Eres una ingrata: he hecho de ti una estrella y ahora, como represalia, te hinchas a bombones. [...] (*Cogiendo un libreto y arrojándoselo.*) Seguro que ni siquiera leíste el guión. (52)

ACTRIZ. —(*Yendo furiosa de un lado para otro.*) ¡Estoy harta de guiones y de títulos insulsos! [...]

MANAGER.—(*Se levanta y va hacia ella. Con dureza.*) A los productores eso les importa poco. (54)

Fácilmente doblegable, su cuerpo es un obstáculo para ella misma, víctima de su imagen. Por otro lado, los movimientos del Manager, al contrario, son los que dan el ritmo a la obra. A los ejemplos anteriores, agregamos los siguientes:

MANAGER.—[...] (*Coge el libreto, lo pone ante los ojos de ella y empieza a pasar alborotadamente las páginas. Luego lo cierra y lo deposita con gesto triunfal en cualquier sitio.*) (52)

MANAGER.—(*Se sienta al lado de ella. Ligeramente insinuante.*) [...] (*Hace intención de abrazarla. Ella escurre el bulto.*) (53)

MANAGER.—(*Sujetándola.*) No seas estúpida. (54)

MANAGER.—(*Se sienta a su lado, consolándola.*) [...] (*Cogiendo el guión y metiéndoselo nuevamente por los ojos.*) (56)

MANAGER.—(*Se pone de pie casi de un salto.*) ¿Qué disparates estás diciendo? [...] (56)

Despojado de toda iniciativa, el cuerpo de la actriz debe responder, como una mercadería, a ciertos criterios externos de los que el empresario es garante. Señalemos un pasaje importante del físico en

movimiento en relación con la imagen que debe ofrecer, es decir, *con lo que tiene que ser*:

ACTRIZ.—[...]¡Desde que llegué aquí me hicieron moverme, coger los cigarrillos y hablar de una manera determinada. Tú mismo te empeñaste. (*Imitándole, casi a punto de lloriquear.*) "A ver, enséñeme las piernas, camine, muévase... con sexy, señorita, tiene que ser con mucho sexy..." (60)

La muchacha no puede ser otra cosa que lo que le han enseñado. Carmen Resino evoca aquí uno de los temas centrales del pensamiento feminista, la *modelación de la feminidad*, según parámetros masculinos que atienden únicamente a las necesidades del varón. Como señala John Gabriele, "actuar su propio papel constituye un examen de la identidad"³⁵⁰. Los papeles que desempeñamos —femeninos o masculinos— son relativos y deben considerarse más bien como el fruto de un aprendizaje social y menos como comportamientos innatos³⁵¹.

La palabra refuerza la presencia del cuerpo en diálogos y acotaciones. Se trata de caracterizaciones tanto directas —concentrada en actitudes y gestos de los protagonistas— como indirectas —caracterizadoras del físico de la actriz. Las descripciones hechas en las acotaciones muestran, en efecto, la voluntad de la autora en proyectar una imagen precisa del espacio y de los personajes. Las indirectas, —"ese cuerpo que Dios y los masajistas te han dado" (51), "es más fácil fijarse en tus piernas y en

³⁵⁰ Gabriele (1995: 91).

³⁵¹ Mencionemos, de manera tangencial, el comentario de Adrienne Rich (1983: 51-52) con referencia a la imagen literaria de la mujer que forja la cultura y a la manera de imaginarnos a nosotras mismas, así como autodefinición en relación a la cultura que nos ha formado: "[...] Parecía ser un hecho que los hombres escribían poemas y las mujeres frecuentemente los habitaban. Aquellas mujeres eran casi siempre bellas, pero amenazadas con la pérdida de la belleza, de la juventud, destino peor que la muerte. [...] Mucho se ha dicho sobre la influencia que los mitos y las imágenes de las mujeres han tenido sobre todas nosotras, que somos producto de nuestra cultura".

todo lo demás que en tu madera" (54), "[eres] un *sex-symbol* (55)", "una mujer como tú, con esa cara y ese cuerpo" (56)— apoyan las caracterizaciones y construyen paulatinamente la imagen del personaje. Como apunté en la primera parte, la palabra produce en el receptor un efecto evocador mucho más poderoso que la imagen en el escenario. Los atributos físicos de los personajes, determinantes y explícitos, se completan tácitamente gracias al espacio y al ambiente en el que se sitúa la pieza. La imagen precisa de los cuerpos en escena responde así al modelado particular de la mujer, sin nombre propio, y del hombre que la explota, simulando protegerla. En este sentido, el atributo implícito de la actriz es la pasividad, que decanta, hacia el final de la obra, en una indiferencia intelectual, estereotipo de la *rubia bella y tonta*. Por ello, si nos detenemos en el contenido textual del cuerpo en *La actriz*, observaremos que no hay una retórica corporal abundante en los diálogos —aparece dos veces la palabra *cuerpo*, una vez *piernas*, una vez *cara*. El cuadro cultural que sirve de referencia impone en el lector y en el espectador la figura física de los personajes. Las acotaciones, los gestos y los movimientos son suficientes para construir, con la ayuda de las imágenes recibidas a través del cine y de la televisión, un cuerpo convincente.

En resumen, el cuerpo dramático en *La actriz* se adapta paulatinamente al argumento y al espacio. A partir de la representación cultural —cinematográfica— que se desprende de los dos protagonistas, Resino lleva un poco más allá la significación física de la actriz, convirtiéndola en víctima de su cuerpo y de su imagen. La confrontación escénica tiene lugar entre su físico y sus intenciones artísticas e intelectuales, pero el peso y la importancia de su apariencia sofocan toda tentativa de cambio. El empresario, por su parte, se relaciona únicamente con el cuerpo de la actriz: es su artífice, garante y explotador. Glorifica y valora a la mujer exclusivamente desde ese punto de vista. La actriz, en cambio, hace pocas referencias a su cuerpo, en general mediante gestos de hastío o de aburrimiento. La idea de *mujer objeto* está vehiculada por el manager en su doble juego de explotador y protector. La actriz, desposeída de su cuerpo, está en la imposibilidad de asumir sus decisiones y hacer valer sus ideas. La enajenación física funda, en *La actriz*, la pérdida de la identidad individual.

Como en *La actriz*, en *Ultimar detalles* se enfrentan los intereses de una mujer a los de un hombre, en un tema relacionado con la escena. La protagonista es una *mujer madura y fondona* cuyo cuerpo ya no es apto para desempeñar el exigido oficio de corista³⁵². Como en la obra anterior, la ironía y el ridículo —sobre todo físico a través de las alusiones corporales— ocupan un lugar importante en esta propuesta de Carmen Resino.

En primer lugar, desde el punto de vista de la identificación del cuerpo con el contexto histórico de la escritura, *Ultimar detalles* presenta una correspondencia relativa. Esta relación a medio camino entre la identificación completa y parcial está dada, a mi parecer, por cierto tinte de *viejo* en el espacio y de *avejentado* en los personajes. El lector/espectador puede identificar rápidamente las coordenadas corporales de la fábula, pero el argumento y los personajes contienen una dosis de patetismo que otorga a la pieza una sutil extrapolación del *aquí y ahora* inmediato. Así como en *La actriz* las coordenadas espacio-temporales están fuertemente delimitadas, en *Ultimar detalles* se percibe en el espacio un aire de antiguo, pasado, que, junto con otros elementos que especificaremos más adelante, parecen ubicar la obra fuera del tiempo.

El cuerpo, en segundo lugar, tiene una referencia temática indirecta pero no menos importante:

LUNARCITOS.—[...] Desde luego, me ha venido Dios a ver: ya no sirvo para la escena. Son muchos años ya, muchos kilos para esas agotadoras funciones diarias, para ése: "¡un, dos, un dos, alce más al pierna! ¡A

³⁵² La acción, que transcurre en la casa de Lunarcitos, pone en escena dos personajes de cierta edad. Lunarcitos ha decidido cambiar de vida y casarse con un rico hombre de negocios. Cuando llega el Sr. Rueda imponiendo una serie de condiciones para que ésta sea su mujer, Lunarcitos se da cuenta de que no puede convertirse en algo que no es y, de manera firme pero cortés, se deshace de su pretendiente. Véase igualmente el comentario de la pieza en Hormigón (1997: 1075-1076).

ver cuándo se jubila, Lunarcitos, que hay que moverse más"...! [...] (24)³⁵³.

El cuerpo y la edad de Lunarcitos son, desde el inicio de la obra, un obstáculo. A través de ellos se ilustra la situación de precariedad de la mujer, que depende de un trabajo que pronto no podrá realizar. La oferta del pretendiente millonario que podría sacarla de esa encrucijada, confronta los intereses del hombre con la delicada situación de la mujer. El cuerpo de Lunarcitos, dentro del argumento, reviste una doble carga significativa: por un lado, constituye un obstáculo a su independencia económica. Por el otro, en tanto que *cuerpo de mujer* —objeto— es el atractivo principal para el millonario Señor Rueda.

Además, los dos cuerpos visibles —Lunarcitos y el Señor Rueda— tienen idéntico peso escénico. La visibilidad de Lunarcitos abre y cierra la obra con monólogos acompañados de movimientos precisos y significativos. La del Señor Rueda está apoyada por la severidad de las palabras, acentuada por la actitud física de Lunarcitos, que se limita a asentir a sus palabras con gestos de sumisión. La eventual presencia del cuerpo invisible —el hijo de Lunarcitos— es la solución de este *amable* enfrentamiento.

Los cuerpos visibles se integran de diferente manera en el espacio escénico, marcando así su mutua oposición. Por una parte, Lunarcitos se encuentra en *su* lugar, un modesto apartamento que ha preparado para recibir a su pretendiente. Los gestos de la mujer, en ausencia de hombre, son espontáneos y despreocupados —fuma, bebe, ríe. En cuanto al Señor Rueda, su aparición en escena contrasta con la descripción del *partido ideal* hecha por Lunarcitos. Su apariencia es severa, quiebra el ambiente festivo y la expectativa alegre del precedente monólogo de Lunarcitos:

[...] *Entra el SEÑOR RUEDA. Tiene un aspecto impecable. Lleva sombrero y bastón. Se los da a LUNARCITOS junto al abrigo que, después de*

³⁵³ Las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *Ultimar detalles*, en *Teatro Breve y El oculto enemigo del Profesor Schneider*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

quitárselo, dobla cuidadosamente. [...] Se sienta muy estirado mientras observa escrutador alrededor [...] (24)

Es interesante observar la manera en que Lunarcitos se integra progresivamente en su espacio, en un movimiento ligado a la fábula. En efecto, desde el inicio de la obra, todo parece indicar un cambio inminente y radical en su vida, que pasa por el rechazo de su situación actual, signo de su precariedad económica y reflejo de su cuerpo, como lo ilustra este pasaje:

LUNARCITOS.—[...] Muy buena casa, ¡hasta cocinera!, ¡magnífico coche! [...] ¡Pues claro que voy a jubilarme! Y van a morir de envidia esas tipas idiotas que se creen reinas por estar como espárragos y ese tonto que me mete en las filas de atrás haciendo bulto! [...] (23-24)

y se afirma, hacia el final, con la reanudación de movimientos físicos —danza— que completa la apropiación del ambiente, al tiempo que cierra la salida *de capas caídas* del arrogante pretendiente:

LUNARCITOS.—[...] (*Escucha la música. La tararea.*) Un, dos, un, dos, ¡vuelta! (*Lo hace.*) ¡Perfecto! Un, dos, un, dos, ¡alzar la pierna y vuelta! (*Lo hace. Se aplaude un momento*) ¡Facilísimo! (*Coge la botella y empina.*) Otro poquito más. Ale, sigamos... (*Nuevos pasos de baile.*) No está mal, no está nada mal... ¡y mientras el cuerpo aguante! (*Se oirá mas fuerte la música.*) (35)

El cuerpo del Señor Rueda, por su parte, recorre el camino inverso. Su presencia se afirma desde el inicio, cuando Lunarcitos parece borrarse para brindarle todo el espacio escénico. Notemos igualmente que, durante la entrevista, el Sr. Rueda es el único personaje que se desplaza por el escenario. La importancia de su entrada está también acompañada por una serie de accesorios, como el sombrero y el bastón. Este último, asociado al inicio con la autoridad y la distinción, puede convertirse, como sucede hacia el

final, en un elemento ligado a la vejez. Con la sorpresiva decisión de la mujer, que rechaza su oferta de matrimonio, la corporeidad escénica del Señor Rueda va perdiendo seguridad y adquiere cierta sumisión:

[El SEÑOR RUEDA] (*Vuelve a intentar besarla. Ella le rechaza con suavidad.*) (31)

SEÑOR RUEDA.—(*Tras ella.*) Por Dios, Lunarcitos, volvamos a la razón... No te enfades, tontina. (31)

(LUNARCITOS *ayuda al SEÑOR RUEDA a ponerse el abrigo y después de darle el sombrero y el bastón, se dirigirán hacia la puerta de la calle. [...] Se dan la mano con cierta tristeza.*) (32)

El físico del Señor Rueda está, desde el inicio, en ruptura con el espacio que lo rodea. Por medio de sus gestos escrutadores y su discurso dictatorial, avalado por la actitud atenta y pasiva de Lunarcitos, su cuerpo ocupa un volumen que se agranda conforme se impone con sus palabras. Las siguientes acotaciones escénicas de uno y otro personaje ponen en evidencia las actitudes mentales mediante gestos y desplazamientos corporales:

[...] (LUNARCITOS *se coloca bien la falda, se retoca el pelo, se perfuma la boca con un spray y va a abrir [la puerta]. [...] LUNARCITOS se sienta a su lado muy modosa. Hay un silencio. LUNARCITOS se retoca el pelo con coquetería ridícula. Se estira la falda. Sonríe. Él carraspea.*) (24)

(LUNARCITOS *juega a hacerse la vergonzosa: le mira sonriente como una niña ingenua. Él se engola: parece que va a hablarle de negocios.*) (24-25)

(LUNARCITOS *pone gesto de admiración. Le quita una mota de polvo de la chaqueta. Él se engola más. Ella le sonríe embelesada.*) (25)

SEÑOR RUEDA.—(*Se pone de pie. Pasea: carraspea un poco. Con autoridad.*) (25)

SEÑOR RUEDA.—¡Siéntese!
(LUNARCITOS *vuelve a sentarse mansamente.*) (26)

SEÑOR RUEDA.—[...] (*Se acerca a Lunarcitos. La mira fijamente. Como si esto no fuera bastante, se pone las gafas y le coge la cara.*) Usted se pinta en exceso. Desde ahora, no puede pintarse así... [...] (27)

(LUNARCITOS *afirma con cierta tristeza. Aplasta contra el cenicero el cigarrillo que acababa de encender.*) (28)

Este último ejemplo, recordemos, cierra la lista de cambios físicos y morales que Lunarcitos deberá asumir en caso de contraer matrimonio con el Sr. Rueda. Como vemos en las ilustraciones, el dinamismo físico es diferente. Mientras que el Señor Rueda se desplaza horizontalmente *marcando su territorio*, y verticalmente, dando trascendencia a sus propósitos, la mujer se mantiene estática, reprimiendo sus movimientos. Pero el cambio de actitud de Lunarcitos, que prefiere continuar con su existencia difícil pero auténtica antes que convertirse en algo que no es, dinamiza sus gestos y sus movimientos, que no son humillantes para el hombre, de forma suave y firme:

([El SEÑOR RUEDA] *La abraza y besuquea. Ella se separa suavemente [...]* (*Vuelve a intentar besarla. Ella le rechaza con suavidad.*) (30-31)

SEÑOR RUEDA.—Lunarcitos, guapa, tú dirás cuándo nos casamos... pon tú la fecha, bonita...

LUNARCITOS.—Me parece que será muy lejana... [...]

SEÑOR RUEDA.—(*Tras ella*) Por Dios, Lunarcitos, volvamos a la razón... No te enfades, tontina.

LUNARCITOS.—No, si no me enfado: simplemente, no me caso con usted. (30-31)

SEÑOR RUEDA.—No irá encima a echarme a la calle.

LUNARCITOS.—Nada de eso. ¿Quiere ahora una copita? A los dos nos hará bien. (*Va hacia un aparador. Coge una botella y dos copas. Sirve.*) Ande, beba, un día es un día.
(*Se sientan. Beben los dos.*) (31)

SEÑOR RUEDA.—De veras que lamento todo esto. No pensé que fuera a tomarlo a mal...

LUNARCITOS.—No lo tomo: usted ha propuesto sus condiciones y no hemos llegado a un acuerdo. Eso ha sido todo. (32)

Los dos últimos ejemplos ponen por primera vez a los dos personajes en igualdad de condiciones, tanto físicas —sentados tomando una copa— como discursivas —las palabras de Lunarcitos son firmes, mientras que las del Señor Rueda denotan cierta intención de disculpa.

En las acotaciones, los cuerpos revisten cierta complejidad: ambos tienen atributos determinantes, explícitos e implícitos. La autora juega con las implicaciones antitéticas de estas características. Obsérvese, por ejemplo, que la mujer conserva su nombre de artista, mientras que el hombre se llama *Señor Rueda*. Ambos personajes están físicamente determinados: Lunarcitos es *una mujer madura y fondona*, el Señor Rueda, un hombre caracterizado por Lunarcitos de *otoñal*. Es interesante la diferencia de percepción en la recepción entre la caracterización directa y la indirecta. La primera, de la autora, describe una realidad. La segunda, puesta en boca de Lunarcitos, se sitúa en el plano de la ilusión y las expectativas. Otros atributos, como el bastón y el sombrero del Sr. Rueda, sugieren en primera instancia la presencia de un hombre importante y rico, sobre todo a causa del discurso de alabanza que prepara su entrada. Hacia el final, sin embargo, estos elementos pierden su simbología que los asocia a la respetabilidad y al poder y sugiere, más bien, las particularidades de la vejez.

En lo que respecta al contenido del cuerpo en los diálogos, la preocupación del cuerpo es visible en Lunarcitos —con respecto a su trabajo— y en el Señor Rueda —con respecto a la apariencia de su futura esposa. El hombre impone sus ideas al cuerpo de la mujer y

quiere modelarla a su gusto burgués y *respetable*. En las exigencias de Rueda hay una gradación significativa —nuevamente encontramos aquí la idea de colonización del cuerpo de la mujer³⁵⁴— que comienza con el aspecto laboral, sigue con el social y arrastra irremediablemente a la degradación personal. La retórica relativa al cuerpo es directa y hace alusión a la vida artística: las piernas, el rostro y los labios. Sin embargo, estos tres vocablos son suficientes para desencadenar una serie de prohibiciones que van de la manera de relacionarse a la manera de ser, pasando por la expresión y las convicciones espirituales. Como vemos, el cambio de apariencia física es solamente un escalón que conduce hacia la aniquilación de la personalidad.

La resolución del conflicto invita a reflexionar, por un lado, sobre el peso de las instituciones sociales y la necesidad de afirmación de la mujer dentro de la pareja. Por el otro, desde el punto de vista del cuerpo en el texto, *Ultimar detalles* plantea una realidad más cruda, menos conocida y, en mi opinión, mucho más rica en implicaciones dramáticas: el desamparo del cuerpo femenino que envejece. Esta opción interpretativa presenta la ventaja de superar el conflicto *hombre poderoso* contra *mujer desvalida* y de llevarlo por un camino menos trillado, como el de la marginación del cuerpo de la mujer a partir de una cierta edad. Por ello, la autodeterminación de Lunarcitos debe ser considerada no solamente desde el ángulo épico de su afirmación personal, sino desde su situación particular, en la que el cuerpo solo, cansado y viejo deberá luchar por su supervivencia en un mundo hostil.

3.2. CUERPO Y PODER EN *NUEVA HISTORIA DE LA PRINCESA Y EL DRAGÓN* Y *LOS ERÓTICOS SUEÑOS DE ISABEL TUDOR*

El tema del poder y de la condición femenina se declina claramente en dos obras mayores de Carmen Resino: *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, escritas respectivamente en 1988 y 1991. En la primera, la consecución del poder está en el centro de todas las acciones de los protagonistas,

³⁵⁴ Véase Martín Lucas (2000).

pero sobre todo, de la princesa Wu-Tso. En la segunda, el ejercicio del poder relega a un plano accesorio la feminidad de Isabel Tudor. Si los dos primeros títulos de Carmen Resino que acabamos de ver abordan ya una temática asociada a la condición de la mujer, sólo en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* se plasma sin ambages esta problemática específica. Se tratará, pues, de dar cuenta del funcionamiento del cuerpo en el texto, atendiendo más a los femeninos, ya que el contenido de estas obras se articula a partir de la *condición de mujer* de sus protagonistas.

El argumento de *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* podría sugerir el tema de la carencia de los derechos políticos de la mujer en un contexto histórico alejado del presente del espectador³⁵⁵. A pesar de igualar y muchas veces superar al varón física, moral e intelectualmente, el hecho de haber nacido hembra priva a la princesa Wu-Tso de lo que más desea: acceder al poder por el sólo mérito de sus capacidades individuales. Además de su intención comprometida y crítica con respecto a la preeminencia masculina en el ámbito social, Resino persigue un objetivo estético. A través de esta obra, la autora busca plasmar un teatro total,

[llegar] a una globalización de estéticas, en la que el texto, el gesto del actor, el movimiento, el ritmo, la escenografía, la música, el maquillaje, la belleza de los trajes y los efectos lumínicos, compongan

³⁵⁵ Esta obra se desarrolla en el Japón del siglo XV. La princesa china, Wu-Tso, ha sido comprometida con el futuro emperador de Japón. Pero al arribo de ésta, el heredero ha muerto. El emperador le ofrece su segundo hijo, Fu-Hi, de carácter débil, ante la contrariedad del general Taisho, hijo natural del emperador, que conoce la oposición de los nobles ante esta decisión y que, además, ambiciona el poder. Los señores feudales asedian el palacio para derrocar al emperador. Wu-Tso quiere presentar batalla y defender lo suyo. Fu-Hi se suicida. Taisho no se atreve a levantar la mano contra su padre, el emperador. La mujer asesina al emperador y luego seduce a Taisho para matarlo, ya que no le considera digno de estar en el poder. En una mezcla de lucha y abrazo amoroso, los dos protagonistas se dan muerte. Póstumamente, Wu-Tso recibe los honores fúnebres de un emperador. Véase también Hormigón (1997: 1076-1078).

un todo plásticamente expresivo y estético: un teatro total en el que el texto esté al servicio de la imagen y ésta al servicio del texto de forma ineludible (7)³⁵⁶.

Estas premisas son importantes para nuestra investigación, no tanto en el resultado final del efecto perseguido, sino en cuanto a la reflexión previa que supone por parte de la dramaturga. En efecto, texto, cuerpo y espacio parecen entrelazarse en un todo significativo en el que la imagen y la palabra se complementan y se explican mutuamente. En este sentido, la intención de la autora con respecto a una creación *plástica expresiva* puede indicar una implicación corporal mayor en la imagen que ofrece el texto, propósito que trataré de constatar con el estudio de algunos ejes relativos al cuerpo dramático.

Como en *El Presidente*, *Ulises no vuelve* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Resino recurre al pasado para tratar un problema del presente. Discrepo, pues, con el comentario de esta obra referido en *Autoras en la Historia del Teatro Español*, ya que no me parece que la autora busque "comprender los esquemas sociales del Japón del siglo XV"³⁵⁷, sino más bien, por medio de ellos, denunciar los nuestros y la discriminación de la que son víctimas todavía hoy las mujeres en las esferas del poder. La intención de ahondar en la condición social femenina se pone de manifiesto tanto en la introducción a la obra como en varios lugares del texto:

La Madre representa a las mujeres de la época en particular, pero también es el símbolo de las mujeres a través de la Historia. Su papel ha sido resignarse y sufrir las imposiciones que los hombres han querido marcarles [...] El sufrimiento de la mujer será más intenso sólo por intentar cambiar el signo de las circunstancias. [...] La Madre

³⁵⁶ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*, Madrid, Editorial Lucerna, 1989. Resino enumera en la Introducción los objetivos perseguidos. El primero de ellos es "el estudio de los personajes y en especial de uno femenino, el de la princesa Wu-Tso, en contraposición a sus oponentes masculinos. Lucha poder-sexo, sexo-poder como elemento constante" (5).

³⁵⁷ Hormigón (1997: 1077-1078).

es el dolor, la renuncia de todas las madres y de todas las mujeres sometidas. (14)

El entorno familiar de la princesa tiene rasgos de paradigma social: un padre despótico que atiende únicamente a defender sus prerrogativas patriarcales y una madre abnegada, hecha de renuncia y sometimiento. En este marco, Carmen Resino hace confluir dos conflictos: por un lado, la lucha por el poder, y por otro, la desigualdad de tratamiento condicionada por el género:

EMPERADOR.—Hoy es un día grande, Wu-Tso: el destino se ha fijado en ti.

WU-TSO.—(*Con entusiasmo*)¿Grande? ¿Acaso pensáis nombrarme vuestra heredera?

EMPERADOR.—¿Olvidas que tienes un hermano?

WU-TSO.—Es menor que yo.

EMPERADOR.—Pero es varón.

WU-TSO.—¿Y eso qué importa? Sé tan bien como él jugar con la espada y mi inteligencia es tan fuerte como la suya.

EMPERADOR.—Pero es varón.

WU-TSO.—Resisto mejor el cansancio y la enfermedad.

EMPERADOR.—Pero es varón.

WU-TSO.—No me asustan las situaciones difíciles. Tengo valor y entereza. No me arrugo ante ningún enemigo. Soy mejor que él. Física y moralmente. Tú lo sabes. Y además, la primogénita.

EMPERADOR.—Basta, Wu-Tso. Por muy bien que la naturaleza te haya dotado, tu destino es otro.

WU-TSO.—¿Y en qué consiste ese destino que me habéis preparado sin contar conmigo?

EMPERADOR.—En dar hijos al futuro emperador de Japón.

[...]

WU-TSO.—[...] ¿Cuándo dejarás, padre, de utilizarme para mi desgracia y para tu gloria? (26-28)

WU-TSO.—[Mi padre] No me da el trono que me corresponde.

MADRE.—No olvides que eres mujer.

WU-TSO.—¿Y eso importa mucho? Mi cerebro y mi cuerpo pueden asumir cualquier aventura.

MADRE.—Sólo se te permitirá dar placer, ni siquiera recibirlo y tener hijos para un macho ambicioso. Te quedan dos caminos, Wu-Tso: la resignación o la desgracia. Si te resignas, todo llegará a serte indiferente, con lo cual el sufrimiento puede parecerte otra forma de ventura. (...)

WU-TSO.—No, madre, la resignación no se hizo para mí.

MADRE.—Entonces sufrirás, hija mía, mucho más que todos los hombres. (29-30)

Establecidos los dos ejes principales de esta obra —género y poder— ¿qué lugar ocupa el cuerpo en este conflicto? Me atenderé, en mi análisis del cuerpo dramático, al texto teatral propiamente dicho, sin tener en cuenta los objetivos estéticos y dramáticos de la autora evocados en su Introducción ya que, primeramente, no forma parte del texto dramático y, en segundo lugar, pienso que los objetivos del dramaturgo se encuentran —o no— en el texto.

La fábula, ambientada en el Japón feudal, ofrece un contexto particular en la identificación de la imagen física. Se trata de un momento histórico desplazado con respecto al momento de la escritura. Los personajes y los espacios aluden a un tiempo diferente. Este alejamiento permite abordar el tema de la discriminación de género de manera más radical y aguda. Sin embargo, se trata de una preocupación que atañe a la actualidad histórica de la escritura. Por ello, el vestuario, las actitudes físicas y el espacio en el que se mueven los personajes remiten a un tiempo remoto, pero con la intención de actualizar el tema. Estamos, pues, ante una ausencia de identificación entre el cuerpo en el texto y en el contexto de la escritura, pero existe, en un segundo plano, una correspondencia con algunos elementos en el momento histórico de la escritura —los años ochenta— a saber, el tema del cuerpo femenino y la discriminación de la mujer. El cuerpo es una referencia temática directa y, como vimos en los dos ejemplos anteriores, la discriminación de género se basa en las características físicas: el determinismo físico de la mujer le impide el acceso al poder.

La *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* tiene un alto grado estético y se apoya en la imagen y en el contenido visual desde

el inicio de la obra. La ambientación es compleja y la obra abunda en acotaciones escénicas. Los movimientos de los personajes están descritos en detalle y en aras de producir un efecto estético. Por ello, no faltan, en el texto, los pormenores de los movimientos y gestos en las escenas mudas, los colores de la escenografía, los detalles del vestuario, el diseño de los juegos de luces e incluso títulos e intérpretes de la música para cada cuadro de la tragedia. Los códigos no verbales se multiplican y adquieren una importancia estética en la que el cuerpo, aglutinándolos en su expresividad, se encuentra en el centro:

[...] La princesa Wu-Tso ataviada como un guerrero [...] se enfrentará a un soldado: le esquivo, ataca y domina en muchos momentos. Sucesivamente irán apareciendo más soldados que entablarán con ella un juego-acoso del que saldrá airosa. Se producirá una especie de danza bárbara, agresiva y de gran plasticidad en la que la habilidad del salto y la agilidad de la danza serán más determinantes que la fuerza. (25)

Los soldados empezarán a acicalar a Wu-Tso: quitarán su indumentaria militar y le pondrán un hermoso kimono blanco; soltarán su pelo y maquillarán su rostro. La mujer guerrera dará paso a una Wu-Tso radiante de belleza [...] (26)

De pronto el escenario se llenará de luz y ritmo. Los soldados irrumpirán en escena y colocarán a Wu-Tso un kimono rosa. Luego la subirán a su silla de mano y la llevarán en volandas. Los soldados, siguiendo el ritmo de la música, conducirán a la princesa a través de los campos, el mar, la lluvia o la tormenta. [...] Los colores empleados para estos momentos serán los tonos pastel: rosas, azules celestes, violeta pálido... la tragedia está lejos todavía. (31)³⁵⁸

³⁵⁸ Véase también el final de la acotación de la escena IV así como la de las escenas VIII y X de la primera parte.

Los cuerpos de los soldados y el de la princesa se mueven con la intención de realzar el aspecto visual de la representación. Observemos, sin embargo, que el cuerpo es empleado miméticamente: reemplaza las palabras y, combinado con la música y los efectos de luces, tiene una función narrativa cercana al lenguaje cinematográfico. Las escenas, en efecto, cuentan el desarrollo puntual de la fábula con movimientos corporales ritmados, acompañados de elementos escenográficos denotativos —sol, luna, nieve— que no superan su primer significado. En efecto, todos los dispositivos de la escena, así como los movimientos de los personajes, tienen una función referencial que acompaña e ilustra la palabra o la situación de un personaje. En este sentido, creo que la gran falencia de esta obra es la superabundancia de signos referenciales directos y la ausencia de un campo simbólico o metafórico que amplíe la intención del texto.

Cabe observar, en esta obra, la voluntad de mostrar todos los aspectos humanos, físicos y psíquicos de los personajes. Por ello, más que cuerpos visibles en el espacio escénico, se podría hablar de *visibilidad corporal* de la pieza. Resino *relata* esta visualidad, aunque no sea necesario mostrar la totalidad en escena. El cuerpo muerto del heredero del Emperador de Japón es una ilustración elocuente de la ocupación *física* del espacio, en una descripción que se acerca al lenguaje cinematográfico, ya que puede jugar con planos visuales de los que el espectador de teatro carece:

En escena y en primer término un catafalco en el que se encuentra el fastuoso cadáver del príncipe heredero. A su lado, como una momia impenetrable, la vieja Emperatriz. (32)

El físico de este personaje aludido, *de cuerpo presente*, se encuentra en el centro del espacio y determina, desde su inmovilidad, los discursos de los personajes. Su presencia de muerto y su ausencia en el poder corresponde, en cierta manera, a la presencia del peligro y a la ausencia de futuro. Por otra parte, en la composición espacial, destaquemos el lugar que ocupan los cuerpos visibles masculinos, en relación directa con la jerarquía que representan. Los soldados, por ejemplo, aparecen siempre en grupo y se mueven generalmente al

ritmo de la música o de secuencias de percusión. Por lo tanto, no se trata de cuerpos individualizados, sino de conjuntos físicos expresivos al servicio de la narratividad de la trama. El Emperador de Japón y Taisho son, sin duda, los cuerpos masculinos más *visibles* del espacio escénico, ya sea por el protagonismo de sus discursos o por la particularidad de su actitud gestual. Los movimientos y las palabras del Emperador —cuyo aspecto físico la autora no especifica— establecen una jerarquía con respecto a los demás personajes, que se aglutinan o se definen en el espacio con respecto a él. Por ejemplo, cuando se desplaza, el resto de los personajes permanecen quietos y, a menudo, el Emperador decide los movimientos de los demás, poniendo de manifiesto su poder:

[...]. *El Emperador, entre furioso y apesadumbrado, va de un lado a otro.*

Los soldados [...] han permanecido estáticos en el proscenio [...] (32-33)

[...] *La princesa entra en escena [...] se inclinará ceremoniosa ante el Emperador que la incorpora suavemente. (33-34)*

EMPERADOR.—[...] Acércate, hijo. Besa a tu prometida y deséale una felicidad completa... aunque luego te quedas a mitad del camino...

Fu-Hi se adelanta tímidamente y besa a Wu-Tso en la frente. Entonces el general, seguido de los soldados, hace intención de salir de escena.

¡Quieto Taisho! ¡No te he dado permiso!

Todos quedan quietos. Taisho vuelve sobre sus pasos. (37)

Así como el cuerpo del Emperador representa el poder por su sola presencia —legitimado por la tradición— el de Taisho encarna el poder por la fuerza, mientras que el de Fu-Hi reúne los rasgos de una fragilidad que sugiere, en mi opinión, el fin de su dinastía:

[...] *El general Taisho: su aspecto es imponente con su fuerte cabeza, sus robustas mandíbulas y su gesto de mando. El general es tuerto, lo que contribuye a*

parecer más terrible y su único ojo es opaco y oscuro como gelatina de moras. (32)

El aspecto de Fu-Hi es frágil, contrastando con el de sus acompañantes [el general Taisho y sus soldados.] (35)

WU-TSO.—(*Sin dejar de mirar a Fu-Hi que rehuye su mirada.*) Si no es capaz de aguantar mi mirada mal podrá sostener la espada. (36)

Situada entre los dos extremos, la princesa Wu-Tso comparte la fragilidad de Fu-Hi y el anhelo de poder de Taisho. Este deseo se manifiesta en sus propias palabras y en las de los otros, que ilustran sin equívocos su determinación y la ambición que la anima:

TAISHO.—Es sólo una mujer.

EMPERADOR.—No la subestimes: es capaz de levantarte ronchas en la piel sólo con su murmullo. (40)

WU-TSO.—(*Viendo marchar a Taisho.*) [A Fu-Hi] Hay que matar a Taisho. Y a tu padre si es preciso. (44)

Inserta en un mundo masculino al que pretende dominar, Wu-Tso echa mano del recurso clásico y estereotipado de la belleza de su cuerpo como estrategia para lograr lo que sus palabras no consiguieron:

Se abre el kimono: su desnudez de porcelana aparece triunfante ante los ojos de Taisho. (63)

Las últimas escenas giran en torno al cuerpo, su desnudez y el abrazo —fatal— de la princesa y el general Taisho. En efecto, a medio camino entre la sensualidad y la amenaza, entre la seducción y el peligro, los amantes enemigos se dan muerte uno al otro. La princesa logra, sin embargo, subir al trono en su precario estado y morir en él. Al arribo de los guerreros invasores, después de la ceremonia fúnebre imperial, el cuerpo es desalojado de la escena, es decir, desalojado definitivamente del poder.

La integración de los cuerpos en el espacio escénico depende igualmente de la relación de cada personaje con el poder. El Emperador está en completa armonía con el espacio que controla y somete. Sus gestos y movimientos confirman su actitud. Por su parte, el general Taisho, ávido de poder, se relaciona de forma más conflictiva: sus conatos de rebeldía o desacuerdo —dramáticamente significado por la intención de abandonar el escenario— son inmediatamente sojuzgados por su señor:

EMPERADOR.—[...] (*A Taisho*) ¡Llama a Fu-Hi! (*El general se resiste*) ¡He dicho que le llames! (34)

EMPERADOR.—[...] *Entonces el general, seguido de los soldados, hace intención de salir de escena. ¡Quieto Taisho! ¡No te he dado permiso! Todos quedan quietos. Taisho vuelve sobre sus pasos.* (36-37)

Al igual que Taisho, Wu-Tso pretende ocupar la escena del poder pero todos los elementos dramáticos dan a entender que es un sitio que no le corresponde. Constantemente en contradicción con el espacio y llevada por un deseo incontrolable, logra salirse con su propósito subiendo al trono, pero con un cuerpo ya muerto.

Consideremos igualmente que el mundo del extremo oriente tiene, en nuestro imaginario, un aspecto hierático que Carmen Resino expresa a través de un discurso de frases solemnes, cortas y concisas, y de movimientos significativos y cargados de dramatismo, tales como echarse a los pies, desenvainar la espada, arrodillarse, etc. Los desplazamientos verticales son, en esta obra, los más significativos. A través de ellos se cristaliza la dimensión trágica del cuerpo en relación con el poder. La síntesis expresiva de esta intención dramática está representada, a mi parecer, con la muerte en el trono de la princesa Wu-Tso.

La presencia del cuerpo en la palabra —acotaciones y diálogos— la hallamos principalmente en referencia con la fuerza o la belleza física. Esta magnificación de lo corporal corresponde al aspecto eminentemente *visual* de la obra. No se trata, por lo tanto, de niveles sugestivos o inferidos, como podría haber resultado quizá de un argumento ambientado en un tiempo más próximo al nuestro. La

trama, creo, determina esta modalidad *carnal* muchas veces brutal: no olvidemos que de los cinco protagonistas, cuatro mueren en escena. La lucha por el poder es sobre todo física: las referencias al cuerpo, presentes en las acotaciones, se hacen relativamente raras en los diálogos. La belleza de Wu-Tso, la decrepitud de la Emperatriz o el físico imponente de Taisho revisten un interés en la medida en que se relacionan con el poder.

Teniendo en cuenta estas características que acabamos de enumerar y volviendo a los interrogantes planteados al inicio de este capítulo, podemos decir que el cuerpo en el texto de *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* ilustra los juegos de poder a través de efectos visuales y acústicos. Existe una *corporeidad* manifiesta que muchas veces tiene más que ver con el lenguaje cinematográfico que con el dramático. Por ejemplo, los personajes aludidos en esta obra —cuerpos latentes— acaban siendo cuerpos visibles. En efecto, el teatro prefiere a menudo explotar el plano sugestivo de la alusión —piénsese en Pepe el Romano de Lorca— mientras que el cine, con otros procedimientos y otras estéticas, se apoya en la construcción de imágenes y en la virtud narrativa de éstas. *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*, como dijimos, obedece a un proyecto en el que la imagen y los efectos visuales tienen un tratamiento, a mi entender, más apropiado a un guión cinematográfico que a un texto dramático.

Estamos, sin embargo, ante una obra digna de su tiempo. Pensemos que los años ochenta propiciaron un lenguaje escénico diversificado, en el que se unían "lo circense, la magia, la acrobacia, lo cinematográfico"³⁵⁹. La óptica cinematográfica, explotada por Fermín Cabal y Albert Boadella, entre otros, ha llegado a considerarse imprescindible para lograr comunicar con el espectador moderno. De hecho, la importancia de los productos multimedia ha condicionado tanto a autores como a espectadores. El tratamiento del espacio y la utilización de códigos no verbales —en este caso, el diseño de luces, el vestuario y la música desempeñan un papel mayor— ha estado a menudo regida por leyes que, venidas de otros horizontes expresivos, se impusieron en el lenguaje teatral.

³⁵⁹ Morales Astola (2003: 144-145).

En definitiva, las tres primeras escenas de esta obra parecen sugerir el combate de la princesa —y de las mujeres en general— para acceder al poder político. La confrontación se convierte rápidamente en una lucha por el poder entre clases iguales —se trata de la nobleza— y supera la de género. Crueldad, traición y despotismo son términos que pertenecen, aquí, tanto al mundo masculino como al femenino. *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* es un proyecto escénico en el que el cuerpo —en imagen y en movimiento— más allá de su género, encarna el poder. La lucha entre los protagonistas, que se dan muerte mutuamente, simboliza la insensatez de esa batalla. Los escasos elementos escenográficos como el catafalco o las espadas son dos coordenadas que se relacionan fatalmente con el cuerpo y el poder y cuya resultante es, inevitablemente, la muerte.

El tema del poder y de la condición femenina se vuelve a plantear en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, obra de tono resueltamente más ligero que la anterior, aunque no exenta de cierto patetismo³⁶⁰. La tensión dramática se centra en la exclusión mutua de dos elementos: la circunstancia y la libertad. En el plano de la realización personal, estos tópicos se convierten en la imposible conciliación entre obligación social y deseo individual. Esta obra difiere de la anterior en cuanto a que recrea un aspecto de la trayectoria personal de un célebre personaje histórico, basándose en la legendaria frialdad de su personalidad. No hay, pues, identificación de la imagen del cuerpo con la del contexto histórico de la escritura, puesto que existe ya una amplia connotación física que lo separa del presente y lo erige en icono.

³⁶⁰ Recordemos las líneas principales del argumento: Isabel Tudor sueña, desde pequeña, con su mayor enemigo, Felipe II, rey de España. Gracias a una conversación con Cecil, su hombre de confianza, Isabel se entera de que Felipe estará en Calais y poco después recibe una nota del monarca que le propone verse en Dover. Isabel decide acudir a la cita y echar por la borda una reputación de más de treinta años. Espera durante tres días a su amante, pero no se sabrá si el encuentro que se llevó a cabo fue un nuevo sueño erótico de la reina o realidad, como tampoco si a la cita acudió Felipe o Drake disfrazado, jugando a conquistar lo inconquistable. Véase también el comentario en Hormigón (1997: 1084-1085).

El cuerpo de Isabel Tudor ocupa el centro del conflicto, ya que para poder existir como personaje político necesita prohibirse los deseos de su cuerpo:

MARÍA.— ¡Su Majestad no tiene impulsos, ni sangre en las venas!

ISABEL.— ¡Claro que los tengo! y, a veces, terribles, pero si hubiera cedido a ellos, no sería la reina de Inglaterra (17)³⁶¹.

Simone de Beauvoir brinda una pista en la que podemos encuadrar la figura histórica —y el personaje dramático— de Isabel Tudor en relación con su cuerpo y su sexualidad:

Les femmes qui ont accompli des oeuvres comparables à celles des hommes sont celles que la force des institutions sociales avait exaltées au-delà de toute différenciation sexuelle. Isabelle la Catholique, Elisabeth d'Angleterre, Catherine de Russie n'étaient ni mâle ni femelle: des souverains. Il est remarquable que socialement abolie leur féminité n'ait plus constitué une infériorité [...]³⁶².

En la obra de Resino, efectivamente, la única manera de poder vivir su pasión y su fantasía es, para Isabel Tudor, el mundo de los sueños y del secreto. En su realidad de personaje histórico, su cuerpo de mujer no existe, ya que su condición de reina depende de la negación de sus deseos individuales. Además, el cuerpo de la reina, como objeto *deseable*, se encuentra comprometido por la edad. En los siguientes párrafos, intentaremos dar cuenta de las principales líneas del tratamiento textual del cuerpo en relación con el poder y la vejez.

Para presentar estos temas, Resino propone un cuerpo y una conciencia desdoblados. El personaje de Isabel Tudor cuenta con un

³⁶¹ Las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1992.

³⁶² De Beauvoir (1976: I/223). Lo inconciliable entre la circunstancia y la libertad se traduce en la imposibilidad, sobre todo para la mujer, de aunar poder político y pasión personal o, en el sentido que anunciaba Simone de Beauvoir, estamos ante la *desfeminización* exigida por la sociedad a las mujeres de poder.

doble, en cuerpo y en mente. María, la criada y confidente de la soberana, es su *otro yo* sin el peso de las instituciones. La relación de las dos mujeres dista, pues, de ser de reina a criada: se trata más bien de un diálogo de Isabel Tudor con una proyección de sí misma exenta de las obligaciones inherentes al poder, plena de juventud y de belleza. Estos dos personajes contrastan en los aspectos físico, moral y social. La relación con los otros personajes dependerá de la imagen que tienen de sus cuerpos: el de la reina, que está desprovisto de atractivo, tiene un control absoluto de su sexualidad y, por ende, es socialmente aceptado. Del lado opuesto, el cuerpo de María es el de una joven seductora, su vida sexual es disoluta y socialmente inexistente:

ISABEL.—[...] (*Fijándose en la semidesnudez de MARÍA.*)

¿Qué haces así, con todo el pecho al aire?

MARÍA.—Estaba en la cama.

ISABEL.—En la cama, puede, pero no dormías: se te nota. (15)

Las referencias corporales se organizan en tres ejes interdependientes: el sexo, la belleza y la edad. Alrededor de estos tres componentes físicos Resino teje la trama del deseo, de la feminidad y del poder. En efecto, para ser respetada y poder gobernar, la mujer debe mantener sus pasiones en la esfera de su intimidad y de los sueños: "La desventaja de haber nacido mujer [...] hay que suplirla con la cabeza ¡Fría, la cabeza! Como esta agua" (16). Si poder y pasión no pueden convivir en la mujer, son tolerados en el varón, cuyas conquistas amorosas se celebran como una prolongación del poder político. Recordemos que el sexo masculino, tradicionalmente, es considerado como *laico* mientras que el femenino está cargado de virtudes religiosas y mágicas. Por ello, las faltas cometidas por el hombre en la sociedad son consideradas como un desliz sin gravedad mientras que en la mujer, nos recuerda Resino no sin ironía, sucumbir a las pasiones es signo de debilidad y sometimiento, aspectos incompatibles con el ejercicio del poder³⁶³:

³⁶³ Escapar de los límites que le ha fijado la sociedad significa, para la sociedad patriarcal, que la mujer vuelve a la naturaleza demoníaca, y que amenaza profundamente el orden colectivo.

ISABEL.—[...] La gente común, el pueblo, eso que gobernamos, no admira a los disolutos. Le son simpáticos [...] Sin embargo, por los que sujetan su sexo, sienten una extraña devoción: les odian por su diferencia, pero, sobre todo, les temen: un ser que domina su sexo es capaz de todo. (*Breve pausa. Se mira un momento en el espejo.*) La castidad, María, esa rara virtud que tan poco practicas, siempre desorienta. (17)

MARÍA.—[...] Perdonadme, señora, lo que deseo es que volvamos a nuestros hábitos y, sobre todo, veros como siempre: ¡fría, distante, con esa realeza tan magnífica! (46)

La imagen de su propio cuerpo va construyendo el discurso de la reina con respecto al lugar de su cuerpo y de su deseo. Los espejos, en esta obra, favorecen la toma de conciencia de la imagen que los otros reciben y la que debieran recibir. De hecho, en el proscenio, entre la escena y el público, hay un espejo imaginario de cuerpo entero. El acto de vestirse va más allá de revestir suntuosas galas. Se trata de ir asumiendo, mediante los vestidos, el maquillaje, el peinado, las joyas y todos los afeites relativos, el estatuto de reina, es decir, una imagen que se construye paulatinamente para el espectador. La transformación física transcurre paralelamente a la narración de la fantasía erótica con Felipe II, lo que establece dramáticamente un punto de intersección entre el poder político y el deseo sexual. Por un lado, la reina sueña someter su cuerpo al del monarca español; por el otro, no puede renunciar a ejercer el mando y la autoridad:

ISABEL.—[...] (*Pausa. Se mira a un espejito que MARÍA le tiende.*) Anda, péiname los cuatro pelos que me van quedando... Con gracia ¿eh? Así, esponjoso, ahuecado... [...] para que parezca que tengo más... (*MARÍA empieza a peinarla.*) Pero siempre pasa lo mismo [...] cuando ya siento sus brazos rodeando mi cuerpo y sus labios sobre los míos, aparece ese insensato de Drake...; y ya no es la boca ni el cuerpo de Felipe, sino los suyos. [...]

ISABEL.—[...] (*Mirándose el pelo y tratando de quitarse un rizo que le ha colocado MARÍA sobre la frente.*) Te he dicho que no quiero rizos: la frente despejada, bien despejada, para que nada estorbe las ideas. (19)

El espejo le devuelve la imagen de mujer ajada por los años y preocupada a su vez por su figura de mujer y de gobernante. En el ámbito público, su ser no pasa por la belleza o la juventud de su cuerpo sino por la lucidez de su *cabeza*, lugar de la inteligencia y de la voluntad. En el plano privado, sin embargo, la evidencia de la vejez inminente que la reina reconoce y a la que alude sin ambigüedad, le resulta intolerable si proviene de terceras personas:

ISABEL.—[...] ¡En fin! ¡Sigamos decorando la ruina! (22)

ISABEL.—[...] (*Mirándose nuevamente al espejo de mano.*) ¿Cómo estará él? ¿Tan estropeado como yo? (24)

ISABEL.—[A Cecil] ¿Qué tienes que decir de mi edad? ¿Es que los hombres tenéis bula para disfrutar de un permiso indefinido que a las mujeres se nos niega...? (*Acercándose a él y mirándole de frente.*) ¿O es que me ves demasiado vieja? [...] Cuida bien lo que dices; en estos momentos de mi vida puedo perdonarte cualquier crítica sobre mi labor de gobernante, pero como insinúes tan solo que estoy hecha una ruina, acabas en la Torre y sin cabeza. (39)

El segundo acto transcurre en el mismo espacio pero sufre un cambio de atmósfera que evoca el dominio de los sueños. Allí, los cuerpos ocupan un lugar más importante en el discurso y sobre todo en los gestos y en los desplazamientos. Se trata de la desinhibición de la etiqueta real y la inmersión en el mundo del deseo. La consideración del propio cuerpo de la reina es diferente:

MARÍA.—Decís bien. Su Majestad está demasiado vieja para estas aventuras fuera de estación.

ISABEL.—¡Qué mentalidad tan masculina! Me recordáis a Cecil. (*Mirándose al espejo.*) ¿Vieja?

MARÍA.—(*Con cierta saña.*) ¡Sí! ¡Vieja y ridícula!

ISABEL.—(*Sin dejar de mirarse y con calma.*) Cuando transcurran treinta años sobre tu cuerpo, este mío te parecerá disculpable y hasta digno de encomio. (45)

La belleza y el atractivo físico de Isabel se despliegan en la esfera de los sueños, el único ámbito en el que su cuerpo de mujer-reina puede existir. Así, todo en ella rejuvenece con la cercanía del supuesto amante:

FELIPE.—[...] Estáis hermosa, Isabel; mucho más que en esos retratos que circulan de vos. [...] Vuestra piel está hecha para un Tiziano [...] Sois mucho más bella al natural. Mucho más. Y tenéis unos ojos insólitos para una mujer. [...] (*Cogiéndola por la cintura.*) Y vuestro talle es tan fino como el de una muchacha. (50)

El cambio de personaje —el ideal Felipe II resulta ser el prosaico capitán Drake³⁶⁴— anticipa el fin de la ensoñación y, por ende, del atractivo de la mujer. El segundo y último cuadro muestra otra Isabel, más cansada y más vieja que al inicio, que contrasta con el espléndido aspecto de María. Su imagen *oficial* está construida a partir de la tensión entre su realidad interior, que debe controlar, y el deseo irreprimible de ser amada. La obra se cierra, en efecto, con unas palabras que la reina dirige a la imagen física que le devuelve el espejo:

([...] *Se dirige al espejo del proscenio y ante él, quedará fija mirándose: se arregla el pelo, se recompone el escote y hasta se pellizca sus mejillas.* [...])

ISABEL.—(*Entre el insulto, la complicidad y el reto.*) Isabel Tudor, reina de Inglaterra... ¡zorra!
El telón descenderá lentamente ante la figura estática, arrogante y magnífica de ISABEL. (80)

³⁶⁴ No hay aquí un cambio de cuerpo, sino de personaje, por lo que no insistiremos en esta transformación.

La oposición poder–deseo se declina en los movimientos físicos de atracción y rechazo de Isabel hacia los otros personajes, ya sea en el espacio real o en el onírico. La mirada de Isabel, cuya imagen se refleja en espejos sucesivos, es ante todo una mirada hacia sí misma. Seducción y distanciamiento, juventud y vejez, libertinaje y castidad conforman el mundo físico que construye la contradictoria moral de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*.

3.3. CUERPO FEMENINO Y VEJEZ EN *LA ÚLTIMA RESERVA DE LOS PIELES ROJAS*

Como acabamos de ver, el tema del cuerpo y la vejez —el cuerpo *maduro*— ha sido tratado sucesivamente por Resino en *Ultimar detalles* y con más insistencia en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. Los cuerpos de Lunarcitos y de Isabel tienen, sin embargo, diferentes implicaciones dramáticas. En el primero es un reflejo de la precariedad material de la protagonista, poniendo así de relieve el valor moral de su decisión final. En el segundo, el *real cuerpo de la reina* forma parte de la leyenda construida por el poder. En *La última reserva de los pieles rojas* (2003), Resino indaga el sombrío universo de la vejez femenina a través de dos personajes —Elena y Clara— en una residencia de ancianos³⁶⁵. El protagonismo del cuerpo y de lo físico toma una dirección nueva y, por el cariz del tema, socialmente más comprometida. El abandono, la desesperanza, el dolor y la muerte lejos de casa y de la familia son algunas de las preocupaciones que Carmen Resino plantea en esta obra.

Aquí, el cuerpo es el instrumento que sirve para expresar el desasosiego de la vejez. En la fábula, existe una correspondencia

³⁶⁵ La línea argumental es la siguiente: Clara y Elena, residentes de un hogar de ancianos, comparten la habitación. Clara se pasa la vida preparándose para recibir una visita que no se producirá —la esperada visita de su hijo— mientras que Elena critica su actitud y trata de espabilarla y enfrentarla con la realidad. Elena, que ha tenido una vida de artista en su juventud, abriga el anhelo de huir a una casita al borde del mar. La espera se revela una vez más infructuosa, trayendo su cuota de frustración y amargura. La obra finaliza con un súbito ataque cerebral de Elena, que echa por tierra las esperanzas de fuga de las dos mujeres.

entre la imagen del cuerpo que brinda la obra y las preocupaciones relativas a ella en el momento histórico de la escritura. Las inquietudes de la autora —y de muchos dramaturgos que ya habían abordado este tema³⁶⁶— se vuelcan en el cuarto cerrado del olvido y la enfermedad. Podemos decir que, en esta obra, la referencia temática al cuerpo es directa, ya que los avatares y las dificultades del cuerpo enfermo y disminuido van construyendo la trama argumental y definen los personajes.

La evolución de los cuerpos en el espacio merece una atención especial. En primer lugar, las ancianas ocupan el espacio de manera paradójica. En efecto, por un lado, ambas despliegan movimientos restringidos y lentos propios de la edad y de la enfermedad, pero por otro lado, esta lógica se quiebra a favor de desplazamientos rápidos e imprevisibles en silla de ruedas o, como lo indica la imagen que abre la obra, con movimientos nerviosos y precisos.

La visibilidad de ambas mujeres es contrastante: Clara es de aspecto frágil y menudo, mientras que Elena

[...] *es recia, parece corpulenta, vigorosa, y por su voz y ademanes, de una personalidad bien diferente, casi opuesta, física y emocionalmente* (20)³⁶⁷.

La diferencia de corporeidad de los personajes se ve equilibrada por la movilidad de sus cuerpos: Elena es de aspecto robusto, pero se desplaza en silla de ruedas, lo que la sitúa físicamente en inferioridad con respecto a Clara. El balance de fuerzas en cuanto a la presencia en escena se ve compensado con este recurso.

Los cuerpos de las dos ancianas mantienen una constante tensión con el espacio que las rodea: la primera escena ilustra la inquietud de Clara mediante la acción vital de comer y esperar una visita que la saque del agobio de ese sitio. Por su parte, el proyecto

³⁶⁶ Véase el tema de la vejez en Paloma Pedrero, *El pasamanos* (1994) y *En el túnel un pájaro* (1997), Domingo Miras, *Gente que prospera* (1999) y anteriormente Ana Diosdado, *El okapi* (1972).

³⁶⁷ Las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *La última reserva de los pieles rojas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003.

de Elena y su casita al borde del mar³⁶⁸ propone el desplazamiento hacia el exterior y un plan de fuga:

CLARA: Si tantas ganas tienes de irte, ¡vete tú sola!

ELENA: No puedo. ¡Estas malditas piernas! (*Va hacia la silla de ruedas a sentarse.*) (36)

La huida de ese lugar nefasto se convierte en Elena en una obsesión y en un antídoto contra el abandono. El hecho de esperar, como veremos, es reconocer que todavía se cree en los demás cuando, en los momentos de lucidez, las mujeres saben perfectamente que han sido abandonadas, antes por sus maridos y ahora por los hijos. Las trayectorias de los cuerpos en el escenario insisten en esta idea obsesiva:

ELENA: (*Tras ella.*) ¿Y si no vienen nunca más?... No podemos seguir esperando domingo tras domingo. Una semana, en nuestras circunstancias, es mucho más que una semana...
(*En todo este diálogo el juego entre el acoso de ELENA sentada en la silla de ruedas y las huidas de CLARA, deberá articularse y evidenciarse para reforzar el movimiento dramático plástico y la intensidad de la escena.*) (37)

En este contexto espacial de encierro físico y opresión psíquica, gestos, movimientos y desplazamientos corporales apoyan e ilustran los temas del abandono —dejándose caer en la silla de ruedas— al que se añade el recuerdo de tiempos pretéritos que adquieren un valor positivo intrínseco gracias a la actitud física que acompaña las palabras:

³⁶⁸ El paralelo con María Josefa (*La casa de Bernarda Alba*) ya ha sido comentado por Virtudes Serrano en la introducción de la obra. Además, en las dos obras, las ancianas están encerradas en un cuarto ("Elena: ¿Acaso no estamos encerradas ya?", 37). La antítesis es aún mayor considerando el espacio cerrado de la habitación y la libertad que supone el mar.

ELENA: Los dos [hijos]: el tuyo y el mío. (*Dejándose caer en la silla de ruedas y casi para sí.*) Los dos nos han abandonado. (27)

ELENA: No te preocupes: el tiempo pasa demasiado rápido, que nos lo digan a nosotras. (*Se levanta de la silla y se dirige al proscenio.*) A mí me parece que todavía estoy cantando por esos cafés de mala muerte y por esos teatros que Dios confunda... (29)

En este último ejemplo, aunque el sentido de las palabras apunta a un pasado más bien miserable —"cafés de mala muerte y teatros que Dios confunda"— el gesto que los acompaña parece contradecir el significado e imprimirle otro sentido: el pasado, cualquier pasado, es mejor que este presente.

El dinamismo y el estatismo de los cuerpos corresponden perfectamente a la tensión de la escena. El personaje de Elena, de mayor corporeidad, maneja el discurso en su favor, apoyándose en la posición sentada, asociada a la derrota y al cansancio, o levantada, para hablar de ella misma o dar importancia a sus palabras. Los momentos más emotivos con respecto a la espera, en donde lo estático se relaciona con el tiempo eterno de la muerte, son los siguientes:

[CLARA] *Sitúa a ELENA en el borde del proscenio, frente al espectador. Luego ella coge una silla y se coloca a su lado. Breve silencio. [...] Se oirá el tic-tac del reloj. CLARA se revuelve en la silla. [...] Nuevo silencio con tic-tac de reloj.* (52-53)

Silencio. Quietud por un momento. Se oirá al reloj dar seis campanadas. (57)

Las dos vuelven a sentarse una la lado de la otra y a quedarse quietas. Silencio nuevamente, sólo interrumpido por el tic-tac del reloj. (59)

El silencio y el ruido del tiempo que pasa, sin que nada cambie, contribuyen a crear el ambiente de hastío y soledad. Sugieren, por

otro lado, el paso del tiempo en los cuerpos pasivos de las dos ancianas, que se rebelan a veces ante el destino, pero que rápidamente retoman su posición de espera:

ELENA: (*Poniéndose en pie.*) Oye, que yo tampoco era ningún trapo [...] (58)

ELENA: (*Sentándose con desaliento.*) De acuerdo... de acuerdo...

Las dos vuelven a sentarse una al lado de la otra y a quedarse quietas. (59)

El texto cuenta, por un lado, con caracterizaciones corporales directas que conciernen en particular a los desplazamientos. En los diálogos —caracterización indirecta— el cuerpo y sobre todo la apariencia física adquiere mayor relevancia, ya que es el signo indefectible del paso del tiempo y de la cercanía de la muerte:

Empuja la silla de ruedas donde ELENA está sentada, saca unas pinturas de un bolsito y se pone a retocarse el maquillaje. [...]

ELENA: [...] A nuestra edad no puede una pintarse tanto: envejece más. [...] ¿Pero qué te has hecho? ¡Pareces una momia con todo ese maquillaje que te has echado encima!... (41-42)

En este pasaje, la conciencia de su figura decrepita se refleja como en un espejo que le devuelve la imagen de la otra anciana. Se establece así un diálogo entre el cuerpo y la apariencia física que acompaña y refuerza la idea de la vejez. La cotidianidad del cuerpo asistido —prótesis para comer o silla de rueda para desplazarse— se integra en el diálogo de forma irónica. Observemos incluso que los días que transcurren en la residencia se miden con respecto a las funciones del cuerpo:

ELENA: [...] Tú, ¿qué tienes?, ¿dientes o qué?

CLARA: Con la postiza se arma más ruido. (22)

CLARA: (*Persuasiva.*) Hoy es domingo, y los domingos no nos toman la tensión. Tampoco hay desayunos biológicos. (25)

ELENA: [Por los otros residentes] No te preocupes: todos están sordos. (30)

En esta obra encontramos un alto grado de complejidad de los cuerpos. Los atributos determinantes indican la importancia acordada a la representación escénica. En primer lugar, la determinación de género —dos mujeres— sitúa a los personajes en una franja social fragilizada. Se trata de dos mujeres/madres que fueron abandonadas por maridos e hijos. La apariencia física de las protagonistas es precisa: sus atributos externos, apoyados por los psíquicos, conforman con claridad el tipo de cuerpo que posee el personaje. Señalemos, por otro lado, los atributos implícitos de la vejez. La lentitud o la dificultad en el desplazamiento propias de las personas mayores están tácitamente presentes en la obra, de la misma manera que la silla de ruedas, al principio de la pieza, indica una dificultad física inminente o latente.

Los cuerpos de las dos ancianas, atrapados en un espacio agobiante del que buscan huir, están designados por ellas mismas mediante una retórica directa y cruda. La dentadura postiza, la sordera, las piernas que no pueden caminar, estar enchufada a una máquina todo el día, los ojos —y todo lo demás— que han perdido su tersura, las patas de gallo, etc. completan sus figuras. La sórdida realidad se construye, pues, mediante un lenguaje directo centrado en la decrepitud física que contamina el ámbito psíquico y emocional.

La obra concluye con una poderosa nota corporal: el ataque cerebral de Elena. Esta última discapacidad pone fin a las ilusiones de Clara, pero sobre todo marca la pérdida de su única posibilidad de comunicación. El cuerpo se muestra, más que nunca, en toda su fragilidad, su abandono, sin futuro. *La última reserva de los pieles rojas* pone de manifiesto que esos cuerpos *funcionan* todavía a golpes de esperanzas y de proyectos utópicos, pero principalmente propone una reflexión en torno al aislamiento social y afectivo del ser humano, discapacidad que puede resultar más dolorosa que la decrepitud física.

3.4. BALANCE

Al término de este recorrido por las obras de Carmen Resino, podemos extraer, desde el punto de vista de la corporeidad, algunas líneas que faciliten un diálogo entre diferentes aspectos de una misma problemática.

Como dijimos en la introducción de este capítulo, el tema de la frustración y del desengaño será la punta de lanza de una generación olvidada por el nuevo orden político. Los diferentes avatares del cuerpo femenino y su tratamiento textual, corresponden en parte a este clima de ilusiones malogradas. En las obras abordadas, la frustración se declina desde una perspectiva física en la que la inscripción del cuerpo en el texto está llamada a desempeñar un papel fundamental. En efecto, la autora no escatima datos que puedan servir a la mayor claridad de la representación escénica: el cuerpo, sobre todo el femenino, se halla en el centro del desarrollo textual. Así, tanto en *La actriz* como en *Lunarcitos de Ultimar detalles*, adquiere otro tipo de significado —y de volumen— cuando se lo confronta a su contrapartida masculina. La joven actriz es el paradigma del cuerpo manipulado, mientras que el de *Lunarcitos*, con el peso que confieren los años —en todos los sentidos— representa el reencuentro con ella misma. Los recursos espaciales y retóricos son semejantes en ambos casos y el cuerpo, sin acaparar el lenguaje de los protagonistas, está presente en la fábula y en las interacciones que plantea con el espacio escénico.

Si bien la oposición de géneros es notoria en las dos obras breves precedentes, podríamos decir que el poder no tiene género, a pesar del título del drama, en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*. En efecto, el cuerpo de Wu-Tso busca identificarse con el mundo masculino que la rodea. Dos personajes se apartan de esta tendencia: la Madre y la Emperatriz, que encarnan el sometimiento y la resignación. Sin embargo, la importancia de la imagen en el conjunto proyecta a la princesa en un plano estético particular, realzando su protagonismo y su figura en el escenario. Observemos finalmente que la presencia de la muerte, en la pieza, no es vana ni gratuita. Si tenemos en cuenta el particular tejido histórico de España, podemos pensar que esta obra hace eco a los gestos de muerte y al silencio del particular contexto social y político español

durante el pasaje de una dictadura autárquica a una democracia capitalista³⁶⁹.

El poder se declina en femenino en el personaje de Isabel Tudor. El tono más irónico y el juego de desdoblamiento físico y mental de la reina permiten la confrontación del deber social y del deseo individual en un diálogo abierto y a menudo desenfadado. Sobre esta oposición reposan otras confrontaciones, igualmente importantes desde el punto de vista de la corporeidad, como la juventud y la vejez, en los planos correspondientes de sueño y realidad. Estas parejas de significados realzan el protagonismo del cuerpo, ya que en cada nivel de la acción, el personaje opera una nueva adaptación de su físico. En el texto, es quizá la obra más lograda en la construcción física del personaje femenino y sus implicaciones internas, imagen sin duda influenciada por las conocidas representaciones pictóricas de Elizabeth I³⁷⁰.

Si el tema de la vejez, en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, constituye un elemento importante dentro de un sistema de valores opuestos, en *La última reserva de las pieles rojas* se erige en tema principal. El cuerpo, sin lugar a dudas, es el punto de apoyo de toda la dinámica de la obra. La relación del cuerpo con el espacio y con el tiempo es mucho más significativa que en las obras anteriores: creo que el planteamiento de Resino sobrepasa una primera problemática de género para recalcar, a través de los cuerpos indefensos y desahuciados, la tragedia de la decrepitud física y del abandono social.

³⁶⁹ Vilarós (1998: 118-119).

³⁷⁰ Sobre todo, la de Nicholas Hilliard, de 1585.

4. PALOMA PEDRERO: LOS CUERPOS Y LAS NOCHES

Las cinco piezas en un acto que componen *Noches de amor efímero* (1987-1995) responden a un proceso de escritura y a argumentos independientes³⁷¹. *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche* fueron escritas entre 1987 y 1989, mientras que *De la noche al alba* y *La noche que ilumina* se agregaron al ciclo de *Noches* en 1994 y 1995 respectivamente. Este grupo de obras representa, en mi opinión, una acabada muestra de la escritura dramática de Paloma Pedrero. Por ello, he elegido concentrarme en el análisis de un conjunto cerrado y coherente que abarca parte de la producción de los años ochenta y parte de los noventa. La unidad temática de las obras está dada por el marco temporal común —la noche— y la situación de partida —el enfrentamiento entre una mujer y un hombre— en torno al amor, conflicto en el que se destaca inmediatamente la primacía del protagonismo femenino. La *noche* constituye el marco ideal para la expresión de lo marginal y de lo oculto.

Detengámonos un momento en el aspecto temporal. La noche, que confunde los contornos y tiende a propiciar la irrealidad, incide directamente en el argumento con sus límites indefinidos. Las coordenadas espacio-temporales son percibidas por el lector/espectador como ajenas, diferentes, pero sin embargo reconocibles y perfectamente verosímiles. Pedrero presenta, en las cinco *Noches*, la *otra* realidad, la que queda fuera de control, un territorio regido por una ley distinta y, a menudo, cruel.

Como dijimos, la noche y el protagonismo femenino es el doble denominador común de las cinco piezas que componen *Noches de amor efímero*. Ambos términos han sido puestos en relación en el sistema de binomios excluyentes desarrollado por Hélène Cixous. En dicho esquema, *La noche* es un concepto negativo y asociado a la *mujer*, pero también a la luna, a la confusión, la oscuridad y al misterio. En su estudio *La risa de la medusa*, Cixous interpreta el dualismo masculino/femenino no como opuestos, sino como un

³⁷¹ Véase el estudio preliminar de estas obras realizado por Virtudes Serrano en Pedrero (1999a).

mecanismo que conduce a una lucha mortal en el proceso de significación. Así, *hombre/mujer* no son oposiciones binarias de igual a igual, sino que en su proceso de significación el uno debe destruir al otro. Para que el concepto de *día* llegue a significar —explica Cixous— debe reprimir su contrario, que es *noche*. De la misma manera, la autora francesa considera las palabras claves del sistema patriarcal, que opone *actividad / pasividad*; *sol / luna*; *cultura / naturaleza*; *padre / madre*; *cabeza / corazón*; *inteligible / sensible*; *logos/pathos* y pregunta ¿dónde está la Mujer? La mujer, para existir, debe corresponder a los conceptos considerados negativamente. Creo que estas observaciones son importantes para releer el teatro de Pedrero, ya que sus propuestas teatrales suponen, para la mujer, *otras opciones posibles* fuera de un sistema de representaciones que la oprime y la anula³⁷².

Pedrero se sirve, pues, de este *espacio oscuro* que encierra todo lo que *no es* con el propósito de dotarlo de un sentido pleno, dinámico y positivo, no tanto en la resolución del conflicto en particular sino en su planteamiento general. En *Noches de amor efímero* la autora reinterpreta lo nocturno y se apoya en su misterio para sacar a la luz un discurso femenino tantas veces silenciado.

Por ello, teniendo en cuenta estos elementos, la inserción del cuerpo femenino en la *noche* del espacio dramático reviste un especial interés. Contrariamente a algunas de las producciones de Carmen Resino, los personajes femeninos de Pedrero atienden menos a la lucha del poder social. El protagonismo femenino —a través de la palabra y del gesto— remite a la realización de la mujer en tanto que individuo y el cuerpo en este contexto de reconocimiento asume, en *Noches de amor efímero*, un aspecto primordial de la propuesta dramática.

4.1. *ESTA NOCHE EN EL PARQUE*. DEL CUERPO AMANTE AL CUERPO MUERTO

En *Esta noche en el parque*, el personaje femenino protagoniza la acción y su cuerpo es un elemento que adquiere un significado más

³⁷² Cixous (1995: 13-14).

amplio en relación con el argumento y el espacio, así como también con los objetos que intervienen en la escena. La imagen del cuerpo se identifica de forma completa con el contexto temporal de la escritura. Como en *El color de agosto*, Pedrero pone en situación un cuerpo que el espectador puede descifrar con facilidad. La recuperación de la identidad corporal, como vimos en la segunda parte de este trabajo, ocupa buena parte de las preocupaciones de los años ochenta. Dicha identidad pasa por la apropiación del cuerpo y por la práctica de una sexualidad que busca independizarse de las normas impuestas por la sociedad. En este sentido, la protagonista de *Esta noche en el parque*³⁷³, Yolanda, polarizando la temática física en torno a lo sexual, anula la tradicional correspondencia que asocia lo femenino con lo pasivo. Contrariamente a lo que deja suponer, en un primer momento, el gesto y el lenguaje de la mujer, así como su cuerpo activo, no parece buscar solamente una respuesta *física* sino también *ética*, ya que se rebela ante el engaño afectivo.

Con respecto al argumento, el cuerpo femenino ocupa el lugar principal de la acción, aunque constituya una referencia temática indirecta: su cuerpo no quiere ser defraudado:

YOLANDA.—No quiero tu cuerpo. Quiero mi orgasmo³⁷⁴.
(154)

³⁷³ Esta obra forma es la primera del tríptico *Noches de amor efímero* (*Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche*) escrito entre 1987 y 1989. El argumento puede resumirse así: Yolanda ha citado a Fernando en el parque donde, noches atrás, hicieron el amor. Sin embargo, han pasado los días, el hombre no la ha llamado y parece rehuirla. Ante la desilusión de la relación, y armada de una navaja, Yolanda exige a Fernando que le dé el orgasmo que ella no tuvo. Fernando busca ganar tiempo, besa a Yolanda para quitarle la navaja. Ésta reacciona violentamente y le hiere. Se desencadena la lucha y Fernando mata a Yolanda, dejándola abandonada en el columpio de la plaza. Véase también el comentario de la obra en Hormigón (2000: 699).

³⁷⁴ Las citas provienen de la siguiente edición: Paloma Pedrero, *Noches de amor efímero*, en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999a.

YOLANDA.—[A FERNANDO] ¡Me engañaste como a una imbécil! Me hiciste el verso y yo me llevé tu semen dentro contenta. Me llevé tu olor para esperarte. Y tú, como un cobarde, desapareciste. (155)

El diálogo entre la mujer y el hombre se articula en la diferencia de percepción de una misma situación compartida —un episodio erótico fugaz e intenso. Pedrero sitúa la incompatibilidad del conflicto en el cuerpo de la mujer, discordancia que se salda con su muerte. Como ilustran los ejemplos precedentes, observemos que no se trata de una *mujer* engañada, sino de un *cuerpo* engañado.

Un segundo aspecto de la relación entre cuerpo y fábula lo encontramos en el manejo de los movimientos y de los gestos, así como de las imágenes finales, de claro propósito estético. Así, el conjunto de desplazamientos realza el significado de la acción: la pelea cuerpo a cuerpo —que evoca trágicamente el cuerpo a cuerpo amoroso de la noche anterior— y el cuerpo sin vida de Yolanda, abandonado en un columpio, son dos situaciones que expresan la intención estética de la autora y que afirman, al mismo tiempo, la presencia del cuerpo en la obra. Transcribimos lo esencial de estas acotaciones:

(YOLANDA *se le acerca. Le pone la navaja en la tripa y le besa [...]* YOLANDA *grita y pincha a la vez. FERNANDO grita y se revuelca.*) (156)

(FERNANDO, *herido, pelea cuerpo a cuerpo. La navaja cae. FERNANDO la agarra. Ella le da un rodillazo. Él, en un grito, clava la navaja en pleno vientre de ella [...]*) (157)

([FERNANDO] *Coge a YOLANDA en brazos. La sienta absurdamente en el columpio y la balancea. Coge la navaja, se la guarda y sale corriendo. YOLANDA, muerta, se balancea en el columpio con la chaqueta de él.*) (157)

Notemos igualmente el contraste de actitud de los cuerpos y el cambio que tiene lugar en ellos. En el inicio de la obra, Yolanda se

desplaza con vivacidad y domina la superficie del espacio escénico. Al mismo tiempo, Fernando, *de aspecto intachable*, es un personaje que transmite una cierta estabilidad, que se traduce por un discurso pausado y persuasivo. Al final de la obra, los papeles se invierten: el hombre huye corriendo de la escena, sin su chaqueta, y la mujer se inmoviliza para siempre.

Los cuerpos de *Esta noche en el parque* se mueven en un espacio donde el elemento *juego* tiene una dimensión ambigua. La acción transcurre en un parque de juegos infantiles, pero la oscuridad y el juego erótico que tuvo lugar una noche anterior confieren al sitio un aspecto sórdido. Los dos cuerpos visibles ocupan el espacio de manera diferente. Yolanda tiene, en efecto, una mayor visibilidad gracias al manejo de un discurso agresivo y la dinámica física que lo apoya. Fernando, en cambio, muestra una actitud reticente con respecto a un lugar que parece no pertenecerle más:

YOLANDA.—Ah. ¿Esta noche no me la vas a dedicar?

FERNANDO.—No puedo. He venido hasta aquí dada tu insistencia. Aunque hubiera preferido quedar en una cafetería.

YOLANDA.—¡Qué poco romántico! Éste es el escenario de nuestro amor. ¿O es que ya no me quieres? (152)

FERNANDO.—¡Vámonos de aquí, se está haciendo de noche!

YOLANDA.—El otro día también era de noche y no te fuiste.
(152)

El cuerpo de Yolanda está *dolorosamente* integrado en este espacio inhóspito: en él se encuentran sus esperanzas, pero también su fin. Un banco de plaza, un laberinto con tubos, un columpio y un tobogán descoloridos son los elementos que encuadran la acción. Incorporada a su cuerpo, la navaja que empuña durante toda la obra tiende a subvertir los papeles de poder y sumisión. El dominio de la escena se debe, en parte, a la posesión de un objeto amenazante como la navaja. El atraco simulado por Yolanda con el arma, al principio de la obra, es un gesto que remeda el *robo* al que luego la mujer hará alusión ("El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado", 154). El desenlace, sin embargo, invierte los papeles. El abandono emocional del que es víctima Yolanda se amplifica, al

término de la obra, en abandono físico, cuando su cuerpo muerto queda solo en la escena.

Lo más significativo de la relación de los cuerpos con el espacio radica, en mi opinión, en los movimientos de los personajes. Se trata sin duda de cuerpos dinámicos pero con diferentes grados de movimiento. Yolanda es el personaje que se mueve en escena con más autonomía y desenvoltura, apropiándose rápidamente del entorno:

YOLANDA entra [al parque] y busca a alguien con la mirada: silba, mira el reloj. Después de unos momentos se introduce en el laberinto y juega con las barras. [...] De pronto, corre y se esconde debajo del aparato. (151)

Como en todas sus obras, Paloma Pedrero describe claramente la representación de sus acciones. Observemos que los movimientos se concentran en la línea vertical:

FERNANDO se levanta sobresaltado. (151)

([FERNANDO] Se levanta. YOLANDA le agarra y le sienta.) (153)

YOLANDA.—¡Siéntate en el columpio! [...] (154)

El poder de Yolanda en escena se manifiesta, pues, a través de gestos determinantes. Recordemos la escena final, a la que aludimos más arriba: la caída de los cuerpos es el corolario de la tragedia que se vino tejiendo desde el inicio de la obra. En efecto, la ausencia de desplazamientos horizontales, creadores de vínculos, fija la escena en una sucesión de movimientos verticales, creadores de tensión, que desembocarán en el dramático gesto final.

El cuerpo de los personajes de *Esta noche en el parque* aparece bien definido, aunque con cierta libertad de encarnación. La dramaturga especifica los atributos corporales de los dos protagonistas, haciendo hincapié en la apariencia. El vestuario, unido a la descripción de los movimientos en la escena, define un aspecto de la personalidad de los protagonistas:

[YOLANDA] *Es una chica de veintimuchos años, robusta y flexible. Viste vaqueros ajustados y botas de cuero negras. [...] Entra un hombre algo mayor que ella y de aspecto intachable.* (151)

Las caracterizaciones directas son conformes a la estética realista de Pedrero. Como hemos observado, no abundan los detalles físicos, sino que a través del vestuario el personaje se asocia a una cierta capa social: el aspecto intachable de él da a entender que está integrado socialmente, mientras que el de ella, unido a una actitud agresiva y gastando navaja, corresponde a la de una capa marginal. Estamos ante cuerpos medianamente complejos, con ciertos atributos explícitos y algunas caracterizaciones indirectas que tienen más que ver con un estado interior que con un rasgo físico:

FERNANDO.—Tienes unos ojos preciosos. ¿Qué son, marrones o verdes?

YOLANDA.—De noche, negros.

FERNANDO.—La otra noche eran menos agresivos. (153)

Acorde con el argumento y el espacio, la retórica corporal emplea términos denotativos. El lenguaje, tan crudo como los gestos, persigue un propósito bien determinado: impactar al espectador. Los términos relativos al cuerpo y a la relación que mantuvieron los personajes, más allá de su vulgaridad, transmiten un malestar profundo en la manera de comunicarse y de entender la realidad:

YOLANDA.—¿Qué pasa? ¿No te gustó el polvo que nos echamos? [...] Sí, aquí detrás del tobogán, como los perros. *(Se ríe.)* Se nos llenó la ropa de barro. Y a mí el culito... Culito chocolate cortado con leche. (152)

YOLANDA.—¿Qué pasa? ¿Es que tú follas gratis?

FERNANDO.—*(Sorprendido.)* Doy sexo a cambio de sexo. (152)

(YOLANDA le ata. Después comienza a meterle la mano por el pantalón.)

FERNANDO.—Entonces, ¿cómo te voy a tocar?

YOLANDA.—¡No necesito tus sucias manos! Esto no funciona. (*Se ríe.*) Joder, con el guaperas. El otro día la tenías a punto desde que me viste.

FERNANDO.—El otro día no tenía una navaja en el estómago.
(155)

Una vez más, Pedrero rompe con los moldes del conformismo mediante argumentos que plantean situaciones extremas. El personaje femenino, a través de las diversas implicaciones de su *cuerpo dramático*, articula el desarrollo y la tensión de la obra. En efecto, el cuerpo de Yolanda, su comportamiento y su relación con el espacio, encarna la agresividad y la determinación ante una injusticia, pero también el aislamiento y el miedo. La noche, otrora promesa de amor para Yolanda, muda de naturaleza, así como cambió la situación del reencuentro de los personajes. Los dos cuerpos están, pues, perfectamente acordados al argumento y al espacio. El de Fernando, *especialmente* de menor importancia, huye de ese espacio nocturno que no le pertenece, acción que puede considerarse como una metáfora moral de su responsabilidad; el de Yolanda reúne a la vez la sordidez de la frustración y el abandono — el espacio lúgubre y deshabitado del encuentro— pero también una especie de inocencia y el candor de haber creído en un futuro diferente. La plaza de juegos infantiles adquiere así todo su significado espacial y *físico*.

4.2. LA NOCHE DIVIDIDA. EL CUERPO EN UN ESPACIO AFECTIVO

*La noche dividida*³⁷⁵ difiere radicalmente de la *noche* precedente, pero aunque los personajes, la situación y la resolución del conflicto

³⁷⁵ Recordamos aquí las principales líneas del argumento: Sabina es actriz y ensaya su papel mientras espera una llamada que no termina de producirse. Llega Adolfo, un vendedor de biblias, que no ha podido vender un libro en el día y si no lo logra arriesga su puesto. Entre ambos se entabla una conversación difícil, ya que Sabina ha bebido para tomar fuerzas y anunciar a su novio Jean-Luc que quiere romper la relación. Pero como él no la llama, Sabina duda en su entereza para comunicar esta decisión. Entre Sabina y Adolfo se teje una relación de solidaridad

disten de la obra anterior, la pieza no está exenta de cierta amargura. La *división* de la noche, señala Virtudes Serrano, hace referencia al estado de la protagonista, Sabina, entre la esperanza y la desesperación, pero también al de Adolfo, "entre la mediocridad y la ilusión"³⁷⁶. Quisiera insistir en los diferentes desdoblamientos que estructuran la obra, ya que el cuerpo dramático expresa, en parte, estas dicotomías.

La obra se inicia con un efecto de duplicación potenciado por el recurso del *teatro en el teatro*: frente al espejo —ante su propia imagen— Sabina interpreta un papel femenino de mucho temperamento que interrumpe con sus propios comentarios, generando así otras duplicidades. Además, el papel que interpreta es el de una mujer determinada y resuelta, que se halla en las antípodas de su propia situación. En su actuación, Sabina dice:

SABINA.—¡No, no me digas nada! ¡No quiero escucharte!
Haz tu maleta y lárgate ahora mismo de mi casa. Te he dicho que no quiero explicaciones [...] Pensé que tú serías el último hombre de mi vida. [...] Había soñado ir a tu entierro de viejecita y llorarte...
(*Escupe*) Esto es lo que te mereces... (161-162)

De este lado del espejo —de la realidad— la joven no puede decir las palabras de ruptura a su novio, ya que

SABINA.— Seguro que al oír su voz no podré hablar y me quedará como el enano pequeño de Blancanieves.
Muda. (166)

De la misma manera, Adolfo, el vendedor ambulante de biblias, esconde otra faceta personal, en contradicción con su apariencia mansa y tranquila, que incide sin duda en el desarrollo del argumento. ¿De qué manera estos elementos dobles que atraviesan la

que termina en un final impregnado de erotismo. Jean-Luc llega a la casa y los sorprende abrazados y dormidos en la hamaca. El francés comprende la situación y se va de la casa. Véase igualmente el comentario en Hormigón (2000: 701).

³⁷⁶ Pedrero (1999a: 43).

obra están presentes en el cuerpo de los protagonistas? Una vez más, debemos constatar que el personaje femenino tiene más cabida en el espacio escénico y dispone, con sus gestos y su discurso, de una capacidad de movimiento más amplia. Observemos que el tema gira alrededor de la incomunicación, paradójicamente expresada al principio en una verborrea sin ton ni son y un *diálogo de sordos*. Indirectamente, el cuerpo está implicado en esta modalidad de comunicación, ya que asume luego, con sus gestos *animales*, el contacto que las palabras no lograron establecer:

SABINA.—Ahora soy tu gata. (ADOLFO comienza a dar vueltas alrededor de ella. Se van animando y bailan desenfrenadamente. Es un baile de guerra lleno de erotismo. (171)

Los cuerpos intervienen, pues, en el desarrollo de la obra poniendo de manifiesto el desfase entre la situación *real* y la situación *paralela*, provocada por la ingestión desmedida de alcohol. El grado de semi-inconsciencia en el que están sumidos los personajes permite dar rienda suelta a la expresión corporal y la liberación de fantasmas³⁷⁷. Los bailes y movimientos como los descritos más arriba, de cierto peso estético en la representación, prolongan el significado de la comunicación por otra vía que la palabra. Así, la presencia *física* de Adolfo se opone a la ausencia de la *palabra* de Jean-Luc y, de alguna manera, la primera desplaza la segunda.

La calidad de la visibilidad de los cuerpos, decíamos más arriba, otorga el protagonismo a la figura femenina. En efecto, Sabina maneja el espacio —como una actriz que maneja el escenario— y se encuentra en su propio territorio. Sin embargo, ese lugar también está dividido, ya que se trata de un espacio abierto que da al cielo estrellado, es decir, un ámbito que no controla ni le pertenece:

³⁷⁷ En Paloma Pedrero, otros episodios de ingestión de alcohol o de drogas, liberadores de los gestos y de la palabra, los encontramos en *El color de agosto*, en el personaje de Laura, o en *La noche que ilumina*, en Fran y Rosi.

SABINA.—[...] Esta casa desde ahora es también tu casa.
(*Entra con Adolfo.*) Esta terraza, tu terraza. Y este trozo de cielo, tu cielo también, ¿vale? [...] (162)

Los gestos desenvueltos y los desplazamientos abruptos le brindan una cabida *espacial* más importante que la de Adolfo, definido por la autora como "un muchacho de aspecto torpe y simpático" (162). En la oposición del uso del espacio interviene un tercer elemento: el cuerpo latente de Jean-Luc. En efecto, este personaje controla, mediante las inquietudes de Sabina, el espacio interno de la protagonista y el externo de la escena. Su aparición final constituye una resolución inesperada y de gran efecto dramático³⁷⁸. La presencia *física* de este personaje se produce a destiempo y en total disonancia con los otros dos personajes, inertes y pasivos. Por otro lado, el cielo estrellado puede encontrar aquí su razón de ser, puesto que la visita sorpresiva de Jean-Luc, una jugarreta del destino, interviene en el marco de un espacio abierto a las estrellas, como signos de un futuro que no conocemos.

En *La noche dividida*, los cuerpos se integran en el espacio escénico de diferentes maneras. La identificación de Sabina con su espacio es completa, mientras que la de Adolfo se va asentando progresivamente, dando paso, a imagen del espacio, a una personalidad más espontánea y abierta. De los dos personajes, Adolfo presenta un recorrido más interesante que el de Sabina, ya que su actitud evasiva y distante evoluciona hacia la complicidad y el juego físico y se sublima con el incendio de las biblias y el salto por encima de las llamas:

ADOLFO.—¡Es la noche de San Juan! (*Toma carrerilla y salta por encima de las llamas.*) En mi pueblo siempre me daban el premio. (*Vuelve a saltar.*) Casi me quemaba los talones pero seguía saltando. Eran fogatas más grandes que esta terraza. ¡Cien veces más! ¡Mil veces más! (*Vuelve a saltar.*) Miau... miau... ¿Dónde se ha metido mi gata en celo? (173)

³⁷⁸ La presencia determinante de Jean-Luc a través de Sabina es comparable a la de Juan a través de Laura en *El color de agosto*.

Los desplazamientos están íntimamente ligados al desarrollo de la escena: a medida que se apropia del espacio, Adolfo adquiere un carácter más firme. El cuerpo estático del inicio de la obra da paso a un físico más en armonía con el medio y con *la noche*. La obra termina con la nivelación jerárquica de los cuerpos, mediante la última imagen de los dos personajes dormidos compartiendo la hamaca.

En cuanto al personaje femenino, la inseguridad de Sabina se expresa en sus desplazamientos titubeantes desde el comienzo de la obra. En contraste, la actitud de Adolfo es prolija y concienzuda, oposiciones que se repiten mientras dura la falta de atención en la comunicación, cuando cada personaje busca expresar sus inquietudes sin reparar en el otro:

[...] SABINA *cuelga y sale a abrir tambaleándose.*
(162)

ADOLFO.—No, de verdad. No bebo... en horas de trabajo
[...]
(SABINA *sin hacerle caso va a buscar la copa. Mientras ADOLFO va sacando diferentes tipos de biblias y las coloca encima de la mesa. SABINA vuelve con la copa. Se la llena y mancha un libro que ADOLFO retira y limpia rápidamente.*) (164)

ADOLFO.—¿Cómo se llama? [...]

SABINA.—Sabina García.

ADOLFO.—(*Se levanta y le tiende la mano.*) Adolfo Guzmán.
Encantado.

SABINA.—(*Sin verle, sirviéndose una copa.*) No me gusta Sabina, no me pega. Le pegaría a una mujer muy alta y con el pelo casi blanco y las cejas blancas y los ojos azules, casi blancos. Por eso he cambiado de nombre. Mi nombre artístico es Luna Aláez [...]
(166)

La incomunicación del principio se interrumpe en la mitad de la obra. Hasta aquí, Sabina dominaba la escena con sus desplazamientos decididos aunque tambaleantes. La obra da un vuelco cuando Adolfo pretende abandonar el espacio. En este

momento, Sabina toma conciencia de la existencia de su interlocutor, confirmada con la proximidad y el contacto físico:

ADOLFO.—[...] Bueno, lo siento mucho pero...
(Se dirige a la salida. En la puerta SABINA le agarra.)
SABINA.—No te vayas. Si te quedas te la compro. (168)

SABINA.—[...] Tienes una pestaña en la nariz. [...] *(Se acerca y le sopla la nariz.)* (169)

A partir de esta secuencia se establece un verdadero intercambio entre los personajes. Las idas y venidas de Sabina hacia el teléfono que no suena nunca, cesan a partir de este momento:

(De pronto [SABINA] corre hacia el teléfono, pero no lo descuelga. Piensa. Después mira a ADOLFO de una forma fija y extraña.) (171)

En diálogos y acotaciones, Paloma Pedrero recurre, como en la mayoría de sus obras, a la descripción física directa. Observemos que la del personaje femenino atañe aquí a la forma de su cuerpo, mientras que en Adolfo se detiene en el aspecto del vestuario, revelador de su personalidad:

Su cuerpo es esbelto y proporcionado. Su piel, como una manzana verde y apretadita. (161)

(Es un muchacho de aspecto torpe y simpático. Pelo grasiento peinado hacia atrás. Lleva una corbata pasada de moda y una raída chaquetilla de verano. Usa gafas.) (162)

Estas caracterizaciones se complementan con las indirectas que hacen referencia, en la protagonista, a su juventud y su belleza, pero que en la situación *paralela* en la que están pronunciadas, responden más a la expresión de un estado anímico exaltado que a una realidad objetiva:

SABINA.—¿Por qué me llamas de usted? No soy tan vieja...
¿Qué edad me echas? [...] ¿Veintiuno? Eso es, tengo
veintiuno. [...] (163)

ADOLFO.—Me has emborrachado... Empiezo a alucinar.
Déjame mirarte. (*La mira.*) Bella, bella, bella...
(172)

Notemos igualmente uno de los atributos más importantes: el nombre de la protagonista, marcador del contraste —otra *división*— entre Sabina y su oficio. El nombre artístico de Sabina, Luna Aláez, tiene una evidente referencia nocturna. En la obra, alternan las dos actitudes de Sabina, entre la sumisión y la rebeldía, la fidelidad de la espera y la infidelidad de haber elegido ella misma otra historia:

SABINA.—Soy yo quien le va a abandonar. Tiene que dejarme hacerlo. ¿Sabes una cosa? Con él nunca he tomado una sola decisión en mi vida. Me llama y voy, me aparta y me quito, me besa y me entrego. Y eso no puede ser, ¿verdad? ¿Y sabes por qué no puede ser? Porque a la larga se siente miedo. Te sientes indefensa, frágil... (170)

Dos nombres, dos posibilidades, el personaje femenino —*dividido*— de *La noche dividida* maneja también dos discursos: por un lado, un discurso *nocturno*, el enturbiado por el alcohol, de evidente resonancia metateatral:

SABINA.—[...] Lo tengo todo ensayado, sé hasta la última palabra que le voy a decir. Y le voy a pedir que me devuelva las llaves. Eso es simbólico, ¿no? (169)

y por otro lado, el discurso *diurno* de la sumisión afectiva que perturba su cuerpo y sus sentidos:

SABINA.—[...] Cuando hablo con él me tiemblan las manos. Cuando voy por la calle me lo encuentro en las esquinas. Le confundo con los árboles. Cuando pongo música escucho su voz. (169)

Como pudimos observar en los ejemplos anteriores, la retórica corporal se concentra, en esta obra, en el campo de la sensualidad. Los planos de la animalidad, junto con el celeste, encuadran dos cuerpos *fuera de sí mismos*. Así, los gestos están en concordancia con los términos empleados en el baile de seducción felina que suponen un contenido erótico:

SABINA.—¡Perdamos la conciencia! Miau..., miau..., miau...

ADOLFO.—Miau..., miau..., miau... (*Se ríen.*)

SABINA —(*A gatas.*) Agárrame. Cógeme...

ADOLFO.—(*La persigue a gatas por el suelo.*) No corras... Te huelo. Te deseo...

SABINA.—(*Escapándose.*) Ven, gatito... Vamos... (*Ronronea.*) (171)

La noche y el alcohol son instancias que los alejan de la realidad circundante y dan libre curso a la expresión espontánea, tanto física como verbal. El lenguaje desenfadado de Sabina, que inicia la obra con un vaso de vino en la mano y tambaleándose, sitúa el diálogo, de manera verosímil, en un plano paralelo y crea un espacio favorable para la manifestación de la fantasía o, mejor dicho, de las frustraciones de cada protagonista. Las referencias espacio-temporales se construirán a partir de esta realidad *divergente*:

SABINA.—¿Cómo te llamas?

ADOLFO.—Benito Pérez Galdós.

SABINA.—Benito, cuéntame algo. [...] ¿Dónde estamos?

ADOLFO.—Aquí, en la terraza. Se ven muchas cosas desde aquí. Hay un montón de estrellas; la Osa Mayor, las Siete Hermanas... ¡La Luna! (173)

En este contexto, la aparición de Jean-Luc puede ser interpretada, no solamente como un mero desajuste temporal, sino como una consecuencia lógica, quizás onírica, de la decisión de Sabina y de su liberación emocional que le permitirá actuar y ser agente de su destino.

En definitiva, la representación del cuerpo dramático en *La noche dividida* reposa en los dos niveles propuestos desde el inicio de la obra. Una realidad concreta y poco satisfactoria, encarnada por

Adolfo, y la búsqueda de una escapatoria, representada por Sabina. Sus cuerpos, articulados de manera diferente, practican un recorrido liberador y totalmente opuesto a la actitud inicial. En efecto, la posición de pie de Sabina frente al espejo y la borrosa presencia de Adolfo contrastan con la imagen final de los dos personajes acostados en la hamaca. Los movimientos van, poco a poco, encaminándose hacia este desenlace, favorecido por un espacio abierto en el que las referencias *felinas* y *nocturnas* forman parte del lenguaje corporal. Los gestos y la *animalidad* de la escena de la seducción no se identifican con la seducción de los humanos, sino que tratan de reproducir en las relaciones la autenticidad de los animales.

Paloma Pedrero imprime en el texto los elementos necesarios para crear un cuerpo articulado con el espacio, el argumento y la palabra, superando al mismo tiempo un encasillamiento formal gracias a recursos expresivos particulares —verbales y no verbales— en cada una de sus obras. En *La noche que ilumina*, los cuerpos desinhibidos por el alcohol, construyen un espacio que, superando lo físico, se convierte en un ámbito afectivo y liberador.

4.3. *SOLOS ESTA NOCHE*. CUERPO Y BARRERA SOCIAL

El papel desempeñado por el cuerpo en el texto de esta tercera obra de *Noches de amor efímero* difiere, como veremos, de las precedentes obras de la autora. La situación presentada —una mujer y un hombre encerrados en una estación de metro— ofrece a la dramaturga el espacio ideal para desarrollar un argumento simple en su hechura pero profundo en su significado, en el que el cuerpo cumple el papel de puente entre dos mentalidades supuestamente opuestas.

En cuanto al cuerpo en el contexto, como todas las obras de Pedrero que analizamos aquí, existe una correspondencia completa entre la imagen de los años ochenta y la que se desprende de la obra. Los cuerpos son perfectamente identificables y la situación en la que se encuentran reconocible por el espectador. La apariencia física es una de las claves de esta obra y, como tal, el cuerpo constituye una referencia temática mayor. En consecuencia, el tratamiento del

cuerpo en *Solos esta noche*³⁷⁹ debería ser revelador del significado de la pieza.

La *noche* de esta obra, difícilmente perceptible en una estación de metro que sirve de marco de los dos protagonistas, está indicada por la soledad del andén a una hora tardía, y apoyada por el escenario verbal del discurso de los protagonistas:

CARMEN.—Es muy tarde. No estoy acostumbrada a estar sola a estas horas. (...) Me dijeron que tenía que pasar el último metro... [...]

JOSE.—El último suele tardar. (*Mira el reloj.*) Aunque ya tenía que haber llegado. (177-178)

Solos esta noche transcurre en "un espacio reducido y en un tiempo condensado y un diálogo ágil"³⁸⁰. La presencia amenazante de la noche se hace concreta con el corte de luz de la estación: su carga de angustias y temores hacen paradójicamente posible otra actitud de Carmen que puede mostrarse diferente, al resguardo de la *luz social*. La oscuridad favorece el acercamiento de dos seres socialmente distantes. Como podría sugerirlo *Una noche en el parque* o incluso *La noche dividida*, la escritura dramática de Pedrero tiende a quebrar la homogeneidad de clase social³⁸¹. La autora parece querer ir más

³⁷⁹ La línea argumental es la siguiente: Carmen, una funcionaria estatal, pretende coger el último metro para volver a su casa. A la estación de metro desierta llega Jose, un joven obrero en el paro. Molesta por su presencia, Carmen quiere salir para tomar un taxi, pero descubre que la estación está cerrada y que ellos han quedado dentro por error. Poco a poco, surge una corriente de simpatía entre los dos protagonistas que sugiere un encuentro erótico tras el desenlace. Consúltase el comentario de esta pieza en Hormigón (2000: 700).

³⁸⁰ Virtudes Serrano señala además que Pedrero suele invertir la situación inicial de la tensión dramática, pero que aquí la inversión no desemboca en la amargura sino en el humor y es "un guiño a las férreas leyes que dominan la actuación de los seres socialmente establecidos" (Pedrero, 1999: 46).

³⁸¹ Según Ana María Spitzmesser (2000: 249-259), uno de los más obvios paradigmas ideológicos y textuales hallados en un conjunto de narradoras españolas actuales lo constituye el medio social en el que se

allá de las limitaciones burguesas. En concreto, la tensión dramática que propone contiene los componentes del ambiente de los suburbios —soledad, oscuridad, inseguridad— y un lenguaje apropiado para cada personaje. No se trata, sin embargo, de retratar una clase social sino que la escritura desborda en una reflexión sobre los factores que la determinan. Así, la *diferencia social* se plantea a partir no ya del dinero y de las apariencias, sino de la piel:

JOSE.—Una cosa que siempre he pensado, lo guapa que es la gente de pelás. Y no es la ropa cara, ni el pelo tan brillante, ni las alhajas... No, es la piel. Es la puta piel que se hace distinta. Oye, por cierto, tú tienes una piel tela de fina. ¿Qué haces tú en una alcantarilla a estas horas? (180)

El color de la piel desaparece, sin embargo, en la oscuridad en la que quedan voluntariamente sumidos, hacia el final de la obra, Carmen y Jose. La noche y la oscuridad, favorece el cambio de situación de partida y a Carmen le brindará la oportunidad de franquear los límites sociales.

Nótese la importancia del espacio en donde se desarrolla la escena: la estación de metro es un ámbito urbano plural que hace posible el encuentro de personajes socialmente distantes. Recordemos también que en *Esta noche en el parque* la plaza de juegos infantiles es el punto de contacto de dos personajes socialmente alejados. La apariencia de Fernando ("de aspecto irreprochable") sugiere que pertenece a otra esfera social que Yolanda. En *Solos esta noche*, el aislamiento será un factor que hará posible la proximidad de dos personajes que, a la luz del día, no hubieran tenido ningún contacto.

Los cuerpos de los personajes están perfectamente equilibrados en cuanto a su visibilidad. El espacio que Carmen ocupa mediante sus desplazamientos insistentes, Jose lo domina estáticamente, acompañado de un discurso sereno. Sin embargo, en la situación inicial de la obra, la apariencia del hombre, aumentada por la

mueven los personajes. El feminismo español, señala, "de la clase media viene y a la clase media va: no se nutre de las filas del proletariado".

representación de un espacio sórdido —subterráneo y oscuro— representa un cuerpo masculino amenazante:

[...] *Al poco, aparece Jose. Es un joven moreno de piel y musculoso. Carmen, al verlo, disimula un sobresalto. [...]* (177)

La integración de los cuerpos, en tal espacio, es desigual. Mientras que Jose se integra naturalmente, Carmen se resiste. El contacto entre ambos se juega en la modificación de esta actitud y, en términos de distancia, en la proximidad de los cuerpos:

CARMEN, *con cierta inquietud, se sienta en un banco y espera. [...]* El joven *se sienta en otro banco y enciende un cigarro. [...]* Después de un momento, *el joven empieza a acercarse a la mujer. CARMEN, asustada, se agarra el bolso y se dirige hacia la salida.* (177)

El movimiento y los gestos son, pues, de sumo interés. A través del texto, Pedrero imprime un dinamismo esencial en el desarrollo del argumento. Los cuerpos son fundamentalmente dinámicos y en sintonía el uno con el otro. En efecto, el análisis del movimiento revela una comunicación o entendimiento físico, más allá de las diferencias de apariencia —Carmen es elegante, con pelo de peluquería; Jose un simple obrero en el paro. El espacio propuesto contiene de manera armoniosa los dos tipos de desplazamientos escénicos: verticales —del fondo hacia el proscenio, es decir, del banco hacia las vías del metro— y horizontales —a lo largo de la escena, o sea, a lo largo del andén:

(CARMEN *pasea nerviosa por el andén.*)
[...] (CARMEN *sigue paseando sin hacerle caso.*)
[...] (*Sigue paseando cada vez más nerviosa.*) (178)

La nueva entrada de Carmen desde el fondo hacia el frente de la escena —movimiento vertical— marca un momento importante en la relación de los personajes que posibilita la primera aproximación física:

CARMEN.—¡No viene el metro! ¿No lo ves? ¡No queda ningún metro!

JOSE.—Está bien, voy a ver qué pasa.

CARMEN.—Voy contigo.

JOSE.—(*Le agarra la mano con naturalidad.*) Vamos.

CARMEN.—(*Soltándose con miedo y asco.*) Yo me quedo.
(182)

Luego se suceden otros acercamientos más francos, provocados por Carmen, hasta el abrazo final:

CARMEN.—No puedo saltar. Está muy alto.

JOSE.—Salto yo y te cojo.

CARMEN.—Peso mucho.

JOSE.—(*En un alarde de fuerza la levanta en brazos.*) Podría saltar hasta contigo encima. (183)

CARMEN.—Dame la mano, por favor. Tengo miedo. Quédate aquí conmigo. [...] No me sueltes, por favor. (185)

CARMEN.—Estás tan cerca... (JOSE *hace un ademán de retirarse.*) No, ni se te ocurra alejarte. (186)

Observemos también el lugar que, en el contexto físico, ocupa la piel. La sensibilidad de Jose está indicada físicamente por el tatuaje de la mariposa en su pecho. Al mismo tiempo, este dibujo corrió el peligro de ser borrado por un accidente de trabajo que le dejó una cicatriz. La piel y el cuerpo pueden revestir un aspecto estético, pero la conciencia de la diferencia social es más poderosa. La cicatriz *es* diferencia:

JOSE.—Que te voy a enseñar la cicatriz. Mira, una viga que se desprendió y me cayó encima. Casi me destroza el tatuaje. [...] Con el "toras" que yo tenía de película, ahora "marcao". Ya ves, ni guapos nos dejan ser a los cabrones. (180)

No existe, pues, una retórica corporal denotativa como la encontramos en *Esta noche en el parque*, sino que los términos corporales están puestos al servicio del tema de las apariencias

sociales. La piel es, desde luego, el signo más visible de las diferencias. A pesar de ello, los gestos del cuerpo se encargan de tejer los lazos necesarios que van más allá de los límites impuestos por cada estamento social a los individuos de su grupo. Los cuerpos *incómodos* del principio de la obra se convierten poco a poco en cuerpos interdependientes y solidarios. El lugar aislado, alejado de la mirada de la sociedad, protegido por la oscuridad que hace desaparecer las apariencias, propicia la creación de un espacio íntimo donde, a partir del cuerpo, poder descubrirse y descubrir al otro.

4.4. DE LA NOCHE AL ALBA. EL CUERPO DAÑADO

Pedrero explica, en el prólogo de la obra, que *De la noche al alba* (1994) es un intento de remediar *Esta noche en el parque*, pieza de difícil aceptación, sobre todo por parte de los sectores masculinos³⁸². A mi entender, *De la noche al alba* pretende acercarse a la clave de humor que anima *La noche dividida* y *Solos esta noche*, pero el final es ambiguo y el alcance más importante que las dos obras precedentes: la violencia de la prostitución es el telón de fondo de una acción cuyo desenlace, no obstante, "tiene un final mezclado, abierto a la posible transformación, a la esperanza"³⁸³.

En *De la noche al alba* la implicación del cuerpo es importante³⁸⁴. A pesar de los toques humorísticos que supo imprimir

³⁸² Véase la nota preliminar de la autora "A propósito de *De la noche al alba*", en Pedrero (1999: 191).

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ La acción de esta obra se desarrolla en una calle de una ciudad. Vanesa sale del club donde trabaja y busca un taxi para volver a su casa. A la salida, la está esperando Mauro, guarda jurado de un banco, que le ofrece llevarla. Vanesa rechaza pero él insiste para que lo escuche al menos durante diez minutos. Mauro le confiesa que está enamorado de ella, porque le recuerda a su madre. Vanesa se muestra irónica, pero a pesar de todo le habla de su verdadero nombre —María López, como la madre de Mauro— y que vive con un hombre —Ramón. Cuando al fin se marcha, la mujer es atacada por un yonki. Mauro la defiende y evita el atraco. Vanesa se enternece, le cura la herida a Mauro y éste trata de persuadirla que el hombre con el que vive no la quiere de verdad. En ese

la autora, no se disimulan los aspectos patéticos de una fábula que recrea y trasciende una situación que el público reconoce con facilidad. La explotación del cuerpo de la mujer y la violencia implícita está presente a lo largo del argumento. Desde el inicio, la necesidad de cambio se expresa, a mi modo de ver, por una marca física: Vanesa, cansada de calzar zapatos de tacón, cojea. Este atributo explícito tiene una repercusión implícita en la fábula. El cuerpo de Vanesa es vulnerable —"Estoy cansada. Estoy agotada, ¿no lo ves?" (195)— y se manifiesta corporalmente por donde el cuerpo se sostiene, es decir, los pies. Para apoyar nuestra hipótesis, señalemos algunos ejemplos donde esta referencia física está presente a lo largo del argumento:

VANESA.—Lárgate y déjame en paz. ¿Vale? (*Camina cojeando.*)

MAURO.—¿Por qué no te quitas esos zapatos de tacón? Ya no los necesitas.

[...]

MAURO.—(*Vanesa se quita el zapato y se masajea el pie. Mauro le coge el zapato.*) ¿Qué número gastas?

VANESA.—(*Quitándole el zapato*) Trae aquí, ¿a ti qué te importa...? (193)

VANESA.—(*Camina y se sienta en un banco. Dice con resignación:*) Diez minutos. (*Se quita los zapatos y enciende un cigarro.*)

MAURO.—(*Se acerca y se sienta a su lado. Coge un zapato de ella y lo estruja, lo huele.*) Están duros. (195)

VANESA.—(*Se levanta con los zapatos en la mano. MAURO camina hacia el otro lado, triste, cabizbajo. VANESA se vuelve y lo llama:*) ¡Mauro! (*MAURO se vuelve y la mira.*) Tengo hombre. Vivo con un hombre peligroso y... Me llamo María, María López. (198)

momento llega Ramón y la chica tiene que irse con él. El último gesto revela una cierta nostalgia por deber separarse de Mauro. Consúltese asimismo el comentario de la obra en Hormigón (2000: 704).

(VANESA vuelve a mirar hacia el banco y después, cojeando, corre detrás de RAMÓN.) (210)

La solicitud de Mauro aparece, en un primer momento, en la preocupación por el estado físico de Vanesa, empezando por los pies (193, 195), la tensión arterial (196) y protegiéndola de la agresión del yonki (205-206). El contacto físico forzado por Mauro no genera un rechazo sino la aceptación que, sin insistir en lo corporal, se expresa metafóricamente por la irrupción de la luz del día:

MAURO.—(*La coge con violencia y la besa en la boca. VANESA intenta defenderse hasta que se entrega. MAURO la suelta. VANESA queda callada, aturdida.*)
Qué guapa eres... Qué guapa.
VANESA.—(*Reaccionando de pronto.*) ¡Dios mío, es de día!
Ha amanecido. Mira, ha amanecido. (207)

El desplazamiento dificultoso o la molestia física es una constante en el personaje femenino que acusa un desequilibrio en contraste con su discurso. En efecto, Vanesa reúne una serie de elementos característicos del perfil de la prostituta: la protagonista, en apariencia, está moralmente adaptada a la sociedad. La relación con los hombres parece permanecer en el plano del intercambio comercial —"yo soy una profesional (204)— en el que el dinero, al suprimir la lucha de sexos, cumple un papel purificador³⁸⁵. La amistad con Mauro obedece, asimismo, a una necesidad de establecer, con los hombres, un lazo diferente al comercial o al regido por el miedo y la dependencia de Ramón. Simone de Beauvoir cita un testimonio de su época que se adapta perfectamente al papel que desempeña Mauro en esta obra:

Toutes les femmes, en plus de leur Julot, avaient des béguins. [...] C'était un marin, assez beau garçon [...] Souvent, il montait avec moi

³⁸⁵ Consúltese el análisis de Simone de Beauvoir. El capítulo dedicado a la situación socio-cultural de las prostitutas corresponde al perfil trazado por Pedrero en esta obra (De Beauvoir, 1976: II/429-455).

sans faire l'amour, juste pour parler, il me disait que je devrais sortir de là, que ma place n'était pas ici³⁸⁶.

El pretendido *profesionalismo* de Vanesa encierra, sin embargo, un lado oscuro de violencia y sumisión que se sugiere, primeramente, en un comentario nada banal: "[para prostituirse] no hay que tener madera, hijo, hay que tener necesidad" (204). Asociado a una cierta idea de virilidad y de *amor-religión* que la mujer profesa a *su hombre*, la violencia y el miedo son las características primordiales de la relación de Vanesa con Ramón, además de la dependencia ciega a la que está sometida:

VANESA.—(*De pronto se separa de él sobresaltada*) ¡Ramón!

¡Vete, Mauro, viene Ramón por ahí!

MAURO.—No.

VANESA.—(*Muy alterada*) Lárgate Mauro, éste te mata, éste no perdona.

MAURO.—(*Haciendo ademán de sacar del bolsillo la pistola.*) Ya veremos.

VANESA.—¡No! ¡No, por Dios, te lo suplico! Te lo suplico.

MAURO.—Ese tipo no te quiere.

VANESA.—¿Y qué? Es mi vida y yo le quiero, ¿te enteras? [...]. (208)

La relación física brutal con Ramón se deja entrever en las siguientes acotaciones. Obsérvese igualmente la mención del cansancio físico de Vanesa y la alusión a los pies:

RAMÓN.—(*Apretando el brazo de VANESA con cierta violencia.*) ¿Qué te tengo dicho? (208)

RAMÓN.—[...] (*VANESA se acerca a él e intenta darle un beso en la boca. RAMÓN se retira y la muerde el*

³⁸⁶ Se trata de un extracto de *Vie d'une prostituée*, publicado en parte en *Temps modernes* bajo el pseudónimo de Marie-Thérèse (citado en Simone de Beauvoir, 1976: II/ 435). Nótese el paralelismo con los propósitos de Mauro: "*A mí me gustaría sacarte de toda esta mierda. Tú no tienes madera de prostituta*", (204).

cuello. VANESA le coge la cara y vuelve a intentarlo.) ¿Qué haces?

VANESA.—(*Con mucha tristeza.*) Nada. Me duelen los pies.
(209)

Notemos además que la imagen borrosa de la foto de la madre de Vanesa —figura positiva que representa un cuerpo salvador— no adquiere *cuerpo* verbal en escena debido a la irrupción de Ramón.

A pesar de la importancia del cuerpo en la temática de la obra, éste aparece plasmado sobre todo en el agotamiento físico de la protagonista. El cansancio, las horas de trabajo, la extenuación —física y moral— son el hilo conductor del estado de Vanesa:

VANESA.—No, mierda, no. Estoy cansada. Estoy agotada, ¿no lo ves? Llevo siete horas ahí metida aguantando tipos neuróticos, babosos, impotentes, prepotentes... Tengo los pies molidos. Está a punto de amanecer, ¿lo ves? Se acabó mi jornada y quiero llegar a casa.
(195)

En cuanto a la caracterización del cuerpo de los personajes, se trata de rasgos estereotipados en los tres casos. Los atributos determinantes responden a una imagen dada de la prostituta —melena rubia, vestido negro ajustado— su chulo —tenso, con traje y corbata— y el antihéroe —"un hombre con aspecto de niño grande"(193). Sin embargo, como en sus otras obras, la autora deja mucha libertad en cuanto a la complexión de los personajes. Las caracterizaciones son ideas o propuestas apuntaladas con algunos términos —atractivo, esbelta, aspecto de niño grande— que el lector/director deben completar dejándose guiar por los diálogos y el contexto dramático.

Un aspecto importante de la inserción del cuerpo en este texto es su relación con el espacio. El espacio abierto de la calle representa igualmente la apertura a todas las posibilidades. En ella tiene lugar el encuentro con Mauro, pero también la agresión del yonki y la presencia amenazante de Ramón. La visibilidad de los cuerpos está, nuevamente, en perfecto equilibrio con respecto a la fábula y al espacio. Vanesa, por su actitud segura, ocupa un lugar más consecuente que Mauro, al que se podría asociar al Adolfo de *La*

noche dividida. El cuerpo latente y amenazante de Ramón adquiere, haciéndose presente, una fuerza suplementaria, apoyada por la actitud sumisa de Vanesa, que cambia prácticamente de *dominante* a *dominada*.

Observemos por otro lado que, en *De la noche al alba*, no hay ningún cuerpo que se integre de manera armoniosa o que se identifique con el espacio. Tanto Vanesa como Mauro y Ramón, están de paso. La relación discontinua de los cuerpos con el espacio es uno de los ejes de la corporeidad en ruptura con el ambiente. Los personajes están siempre de pie, en una situación de inestabilidad. En el momento que Mauro y Vanesa logran entablar un verdadero diálogo —sentados en un banco— se superan las asperezas de ese espacio inhóspito, cuando afloran los recuerdos de Vanesa. La presencia de Ramón deshace definitivamente esa tentativa de reconstrucción.

Con respecto a los desplazamientos y a los gestos inscritos en el texto, se trata de cuerpos dinámicos. El espacio se presta también a ello. Al principio, los desplazamientos horizontales, en general iniciados por Vanesa, buscan escapar a la insistente presencia de Mauro. El cambio de actitud de la mujer está marcado también por su cuerpo: cuando accede a escuchar la historia de Mauro, lo hace sentada en un banco, al lado de Mauro. Estos dos movimientos complementarios —caminar y sentarse— dominan la relación entre los dos personajes principales. La lucha con el yonki es lo que permite volver a dinamizar la escena, con una intervención en la que el cuerpo herido —en el sentido literal y metafórico— recobra protagonismo.

Por último, señalemos que las referencias textuales del cuerpo en acotaciones y diálogos son relativamente escasas, si se tiene en cuenta el protagonismo del cuerpo en la obra. Llama la atención la insistencia de los *pies* y se menciona, en varias ocasiones, la *boca*, extremos físicos que se hacen siempre en alusión a la mujer. En mi opinión, la autora nos coloca ante la dimensión moral de la prostitución. Los gestos, en este caso, son más significativos: el cuerpo herido de Mauro o Vanesa que cojea sugieren, metafóricamente, cuerpos dañados. Por ello, en la atención del uno para con el otro —Vanesa cura su herida, Mauro se ocupa de sus pies— se supera el empleo de los términos asociados a la prosti-

tución y se deja entrever un atisbo de esperanza que da lugar al título de la obra.

4.5. EL CUERPO PERDIDO Y ENCONTRADO EN *LA NOCHE QUE ILUMINA*

En *La noche que ilumina* (1995), el personaje de Rosi es comparable, en algunos aspectos, al de Vanesa: ambas son víctimas de la violencia institucionalizada, una ejercida en el ámbito de la prostitución y la otra en el marco del matrimonio. Varios puntos de contacto pueden establecerse, además, con las otras *noches*. Como en *Esta noche en el parque*, la plaza de juegos infantiles vuelve a ser el escenario de una cita. Como en *Solos esta noche*, la noche reúne a dos seres socialmente distantes: Rosi, una madre de familia, de condición social y económica humilde, y Fran, el joven abogado. Como en *De la noche al alba*, el diálogo ágil, el humor y la fresca caracterización no atentan contra la seriedad del problema representado. Al contrario, en *La noche que ilumina* la situación puesta en escena tiene un alcance profundo que se abre hacia la poesía cuando la angustia convive con la libertad y la esperanza³⁸⁷. Las diferentes reacciones de Rosi a lo largo de la obra caracterizan la lucha contra el miedo, el chantaje, las amenazas y la depresión

³⁸⁷ El argumento de esta obra es el siguiente: Rosi, maltratada por su marido, abandona el hogar con algunas de sus pertenencias y huye a un parque en donde se ha dado cita con Fran, un joven abogado que le ha ofrecido su ayuda. Fran insiste en que Rosi debe acudir al hospital y luego a la comisaría, pero la mujer se resiste a hacerlo, por miedo a las represalias de su marido. Para soportar el momento y el dolor, Rosi ingiere unas pastillas y le da también a Fran, quien acaba de sufrir una ruptura sentimental. Los efectos de los comprimidos se hacen sentir enseguida: no se trata de calmantes sino de éxtasis que Rosi tomó por error de la mesilla de su hijo. Excitados por la droga, los dos personajes se confiesan sus temores y juegan despreocupados. La simpatía se transforma en deseo sexual y redescubrimiento de los sentimientos. Llega entonces Ángel, un mendigo joven, que comparte con ellos la marginalidad. Los tres terminan durmiendo juntos, cobijados bajo la misma manta. Consúltase el comentario de la obra en Hormigón (2000: 711-712).

nerviosa que deben afrontar a diario las mujeres maltratadas. Pedrero pone así en escena los complicados mecanismos de una mujer sometida física y emocionalmente a su marido, en el momento esencial de la toma de conciencia y de la búsqueda de una solución personal. En este contexto temático eminentemente físico ¿de qué manera se inscribe el cuerpo en el texto y cuáles son las estrategias textuales y escénicas empleadas por la dramaturga?

En primer lugar, la autora sitúa la acción en un presente en el que los gestos y las apariencias físicas son fácilmente identificables. El tema, por otro lado, hace directamente referencia al cuerpo y más exactamente al cuerpo femenino golpeado y violentado dentro del espacio muy preciso —y muy privado— del hogar. El ámbito representado —un parque de juegos— constituye una clave importante para la interpretación de la obra³⁸⁸.

Como en otras obras, la autora incorpora en *La noche que ilumina* el elemento musical que apoya el hilo argumental. Fran y Rosi bailan "como dos niños que juegan felices con el agua" (227), creando un efecto visual que expresa físicamente la espontaneidad vital que los invade. De la misma manera, las confesiones íntimas y al mismo tiempo cómicas hechas en el *sube y baja* del parque le quitan dramatismo a las palabras. El cuerpo, en ambos casos, a través de gestos y movimientos, participa en la articulación *estética* del contenido del discurso y amortigua la gravedad del contenido en el receptor. Aquí, los movimientos escénicos van ligados a la línea argumental y amplían su sentido.

En *La noche que ilumina* está en juego, concretamente, el cuerpo de Rosi. A lo largo de la obra sus *sensaciones físicas* se van transformando y afectan también a su discurso. Por ello, creo que en el cuerpo de este personaje se produce un cambio *físico* que, aunque invisible para el espectador, influye en el desarrollo o en la resolución del conflicto:

³⁸⁸ De temas semejantes, *Siempre busqué el amor* (1988), de Lidia Falcón y *Pared* (2004), de Itziar Pascual, transcurren en ámbitos cerrados. Véase el estudio de los cuerpos en *Pared*, en Cordone (2005).

ROSI.—Que mañana no va ser igual que ayer. Tengo risa y fluidos adentro, Fran, y ayer no lo sabía. [...] Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza. (233)

Estas sensaciones configuran el espacio *interno* del cuerpo de Rosi —los fluidos y los jugos *dentro*— y atañen sus sentimientos. Junto con el interno, habitado por dolor, el espacio externo propuesto en la obra es significativo:

Estamos en un pequeño parque de barrio. Un poco de césped, algún banco desvencijado, un "sube y baja" de madera. [...] Una farola tenue ilumina el espacio vacío. (213)

Se trata de un espacio exterior sin demasiados atributos, que alberga un personaje herido física y moralmente. El hecho de que la acción transcurra en un lugar abierto y público es fundamental en el argumento y la interpretación de la obra. En efecto, el tema de la violencia contra las mujeres en el ámbito doméstico empieza poco a poco a ser reconocido por la sociedad como una de las causas de muerte más importante en España. La intervención de una persona ajena al seno familiar —en este caso, un joven abogado o, en el caso de *Pared*, de Itziar Pascual, una vecina— es el indicio de la implicación social y pública en un problema relegado tradicionalmente a la esfera privada. Por otro lado, observemos que la noche en el parque no representa una amenaza, sino una protección, confirmada al final de la obra por la presencia de Ángel ("Vosotros dormir tranquilos que yo os vigilo el chiringuito", 232).

La presencia de los cuerpos en el espacio merece ser analizada con detenimiento. Los tres personajes *visibles* —Rosi, Fran y Ángel— ocupan el espacio de manera diferente, pero sin que se traduzca en un conflicto. El primer cuerpo visible y el más importante en el argumento, el de Rosi, no se adueña del escenario sino que "deambula perdida por el pequeño espacio sin soltar la carga [...] se deja caer exhausta [en un banco] y se hecha a llorar" (213)³⁸⁹. Su *cuerpo perdido* se hace visible mediante el monólogo

³⁸⁹ En espacios semejantes, comparemos esta entrada con la de Yolanda en *Esta noche en el parque*: la descripción de la intención del cuerpo y su

que abre la obra y las referencias directas a su cuerpo maltratado, términos que siguen una gradación que va de lo externo a lo interno: los brazos, la cara y el corazón. Véase este ejemplo significativo:

ROSI.—[...] Me duele... me duele todo el cuerpo... (*Saca un espejito de su bolso y se mira.*) En la cara nunca me habías dao... Esto sí que me duele, es como darme en el corazón mismo. [...] (213)

La importante visibilidad de Rosi reside principalmente en la descripción de su cuerpo golpeado y de su cuerpo *interior* quebrado. La mención a la violencia *interna* —advertencias, amenazas— y sus efectos —depresión, inseguridad, tendencia suicida— son elementos que construyen un cuerpo cuya visibilidad no radica en los atributos físicos externos, como la belleza o la armonía de sus proporciones, sino que se impone mediante lo trágico de su situación:

FRAN.—Vamos, la voy a llevar al hospital para que la vean.

ROSI.—No, no, si estoy bien, sólo tengo cardenales y eso.

FRAN.—Podría tener algún hematoma interno.

ROSI.—¿Algo adentro? Qué va, sólo pena. Una pena que no me cabe. (215)

ROSI.—(*Abriendo la cajita.*) He estao a punto de tomarme un puñao de pastillas. (215)

La visibilidad de Fran, cuyo cuidado aspecto contrasta con el dejado de Rosi, tiene un lugar importante en la escena gracias, por un lado, a su apariencia física ("es un hombre joven, elegante y atractivo", 214) y, por otro, al papel *activo* en el diálogo —aconseja y tranquiliza. Poco a poco, esta diferencia de actitudes se va a ir emparejando, haciendo de los protagonistas un dúo perfectamente equilibrado cuando ambos, en un mismo plano de tratamiento como consecuencia de la ingestión de droga, confiesen sus problemas afectivos y sexuales.

desplazamiento en el espacio indica, más que un movimiento, la actitud vital en el personaje.

La entrada de Ángel contrasta con los cuerpos de Fran y Rosi, acostados en la hierba. Ángel se mantiene de pie con un discurso repetitivo y fuera de contexto, pero sin generar un conflicto. La asociación con la idea del *ángel de la guarda* es inmediata, ya que además expresa su intención de protegerlos, como vimos en un ejemplo citado más arriba. Aunque se trate de una aparición fugaz, Ángel impide, con su borrosa presencia, que se instale un dinamismo simbiótico entre Fran y Rosi. Es más, su intervención es determinante para la verdadera resolución de la obra, ya que simboliza con su presencia *el otro* que aporta otra realidad, otro lenguaje y otras necesidades con las que se pueden confrontar las propias. Al mismo tiempo, este personaje extraño amortigua el paso entre el estado de euforia causado por la droga y la realidad a la que vuelven, transformados, hacia el final de la obra.

Observemos, por otro lado, que el marido de Rosi no está descrito en términos *físicos* sino que se pone el acento en sus palabras y en el maltrato psíquico generado por sus amenazas:

ROSI.—[...] Si lo denuncio y no lo encierran me seguirá pegando. Me dará ración doble. (217)

ROSI.—[...] Me mata. El Paco me mata si lo denuncio. Me lo tiene dicho, sabe usted: "Como me dejes, te quito la vida." Y lo cumple, que le digo yo que lo cumple. (218)

Como en *Pared*, de Itziar Pascual, la violencia del marido no necesita un cuerpo propio para existir, sino uno ajeno en el que descargar la violencia. Su presencia, amenazante, se va diluyendo poco a poco. Al final, Rosi opone a esa fuerza bruta su propia dignidad recobrada, surgida de su cuerpo: "Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza" (233).

En cuanto a la integración de los cuerpos en el espacio escénico, ésta es paralela al afianzamiento de los personajes con respecto a sus deseos. En efecto, al inicio en ruptura con el espacio —actitudes físicas de desconfianza, el parque como lugar de paso sin garantía de seguridad— el diálogo y los gestos desinhibidos por la droga lo van transformando. Véase, a este propósito, el siguiente ejemplo:

FRAN.—Pasar no nos va a pasar nada grave. (*Intentando ser racional.*) Hay que beber mucha agua, creo, y moverse. (*Coge la botella y bebe. Le ofrece a ROSI. Después comienza a hacer extrañas flexiones.*) Vamos, Rosi, haga lo mismo que yo hago. (*ROSI le hace la parodia muriéndose de risa.*) Ahora las piernas: uno, dos, uno, dos... Ahora los brazos... (*Los mueve como si bailara flamenco.*)

ROSI.—(*Canta muy animada la canción de "Francisco alegre".*) (225)

El espacio neutro del principio se va convirtiendo en un abrigo seguro, un lugar acogedor que resuena en simpatía con el cambio que se produce en los cuerpos de los protagonistas. Ángel aparece incluso cuando el espacio se integra completamente en los personajes:

ÁNGEL.—¿Vivís aquí? Pues os lo tenéis bien montao, ¿eh? (*Se acerca al banco.*) Un carrito pa las compras, ollita, batidora... ¡Joder, hasta teléfono! ¿No tenéis cartones? (231)

Apuntemos, en cuanto al aspecto dinámico, que la naturaleza del tema tendería a hacer de Rosi una mujer aletargada y estática. Esta postura, que se presiente al principio de la obra, deja paso a la actitud combativa que provoca la aparición de Fran. Sin embargo, la autora no insiste en la descripción de los movimientos y desplazamientos sino en las disposiciones anímicas. La palabra, en este caso, imprime el dinamismo y reemplaza el movimiento de los cuerpos. El principio de la solución se halla en el diálogo entablado entre Fran y Rosi. La atención del espectador se centra en sus palabras, en la necesidad de expresión y de escucha:

ROSI.—¡Es que tengo que hablar! ¡Es que si no hablo reviento! Vivo callada, callada todo el día, callada toda la noche. Sí, a veces hablo, pero ni caso. (*Mirando hacia el cielo.*) Ni Dios tiene tiempo para mí. (214)

ROSI.—Es que no tengo a nadie, sabe usted. A mi madre la mato del disgusto si la llamo. Y mi hermano es tan despegao... (216)

Sentados en un banco de un parque vacío, Fran y Rosi se hallan en el mismo nivel de intercambio, de expresión y de escucha que, sin ser de un dinamismo explícito en movimientos físicos, genera el movimiento interno de la reflexión. Impulsados por el efecto de las pastillas que ingieren por error, los cuerpos se desinhiben poco a poco. Las escenas del baile y del juego de la sinceridad en el *sube y baja* completan y superan la percepción física de los golpes para llevarlo al redescubrimiento de otras sensaciones:

ROSI.—[...] Es una noche de luna loca. ¡Ay, madrecita, si me estoy riendo, yo que pensaba que se me había olvidao...! (224)

ROSI.—Es la luna, Francisco, que se nos ha debido meter por el cuerpo (225)

El juego del *sube y baja* permite a los protagonistas situarse en un espacio diferente que el habitual. Estando en el aire, no se está en ningún sitio: esta ubicación del cuerpo en el espacio amortigua el tenor de las confesiones y lo coloca en un lugar poco vulnerable. Las confesiones giran en torno a sus deseos y frustraciones, yendo corporalmente de lo externo a lo más íntimo:

FRAN.—¡Tengo hemorroides!

ROSI.—¡Tengo juanetes!

[...]

ROSI.—¡No gozo en la cama!

FRAN.—¡Tengo el pito enano!

ROSI.—(*Riéndose.*) A mí se me está clavando esto en el coño... (229)

Llama la atención, pues, la presencia del cuerpo en el diálogo y su relativa ausencia en las acotaciones escénicas. Todo parece concentrarse en la palabra de Rosi: los movimientos son generados espontáneamente por sus propósitos pero considerados de una

importancia menor en la escritura del texto. Veamos, por ejemplo, las caracterizaciones. Entre las directas, la de Rosi se limita a "una mujer" (213), y la de Fran a "un hombre joven, elegante y atractivo" (214). El alcance *universal* de la caracterización de Rosi habla en favor, creo, de una implicación social comprometida que la autora quiso imprimir a su texto: una mujer = todas las mujeres. Las caracterizaciones físicas indirectas son también caracterizaciones de referencias sociales. Así, Rosi dice ser "vieja y desastrá" (221) y poco atractiva: "hace cinco años que no me dicen un piropo por la calle" (228), dando a entender su grado de dejadez y falta de autoestima. En Fran, sus ojeras delatan la preocupación psíquica y su estado afectivo:

FRAN.—(*Extiende la mano.*) Déme otra [pastilla] a mí.

ROSI.—¿A usted? ¿No se siente bien? (*Se acerca para mirarle la cara.*) [...] (*Le observa.*) ¡Pero qué ojeras...! Pobrecito mío... es usted tan crío...!

FRAN.—Ojalá lo fuera. [...] [Déme] Una para el dolor por dentro. (220)

Por último, la retórica del cuerpo es lo más significativo de esta obra. En efecto, Pedrero juega con la designación denotativa del cuerpo golpeado y con su vertiente interna, es decir, el dolor, la pena y la frustración. Se construyen así dos entidades corporales: la externa, receptáculo de los golpes, y la interna, el lugar del dolor, pero también del sexo, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

ROSI.—[...] Mire, hoy me ha dao hasta en la cara. Y me ha apretao los brazos, me ha tirao al suelo y... (*Le mira desconsolada.*) me ha pisado el vientre. Sí, me ha puesto la botaza encima y ha apretao como si quisiera matarme algo... (214-215)

ROSI.—[...] si estoy bien, sólo tengo cardenales y eso. (215)

ROSI.—Yo no sé si podré andar. Me duele todo. (*Se levanta la falda y le muestra un gran hematoma en el muslo.*) Mire, esto ha sido una patada. (218)

ROSI.—No, solamente [tomo] una [pastilla]. Me alivia tanto... Me alivia el dolor por dentro, ¿sabe? (220)

ROSI.—Bueno, sí, alguna vez me gustó, creo, ya no me acuerdo. Ahora me duele... Es que estoy seca ¿sabes? No me fluyen los líquidos de vientre pa bajo... (230)

La designación denotativa del cuerpo en los diálogos se completa con los gestos. En el próximo pasaje, la recuperación de la dignidad de Rosi se realiza mediante los gestos de Fran, que transforma el cuerpo golpeado en cuerpo amado:

FRAN.—(*Agarrándola.*) Hay otras estrellas, Rosi. Las que se ven de gusto.

ROSI.—(*Perturbada, señala el cielo.*) Sí, están ahí.

FRAN.—Y aquí. (*Le toca el pelo.*) Y aquí. (*Le toca la cara.*) Y aquí. (*Le acaricia los hombros.*) Y aquí. (*Le acaricia el vientre.*) Y aquí. (*Le acaricia el pecho con mucha suavidad.*) (230)

En resumen, el cuerpo de los personajes de *La noche que ilumina* sufre una transformación positiva que va de la desarticulación con el espacio y el argumento, hasta la articulación perfecta con los elementos dramáticos que le rodean. La ruptura con el entorno coincide con el estado de aislamiento de Rosi, mientras que la integración marca el inicio de la solución. La imagen de Rosi del principio se contrapone con la del final, acompañada de (un) Ángel. El conflicto de su cuerpo con el espacio se va superando paulatinamente. Junto a Rosi, Fran experimenta la misma modificación. Desde diferentes puntos de partida, los cuerpos dramáticos, perdidos y encontrados, se completan: los gestos de protección de Rosi hacia Fran son retribuidos con ademanes y palabras de cariño de Fran hacia Rosi. En *La noche que ilumina*, el discurso del cuerpo, claro y sencillo, centrado tanto en la palabra como en el gesto, se erige en el eje principal de una dramaturgia realista que reconstruye el universo físico y psíquico de la violencia de género.

4. 6. BALANCE

Tanto el conjunto de obras de *Noches de amor efímero* como *El color de agosto* ponen un acento especial en la constitución del cuerpo femenino. Desde el punto de vista temático, el cuerpo —sobre todo el femenino— de las obras de los años ochenta difiere de las dos obras de los noventa. En efecto, los temas de tipo individual —frustración, engaño, desilusión o deseo— se perciben mejor en *Esta noche en el parque* o en *La noche dividida*, mientras que *De la noche al alba* y sobre todo *La noche que ilumina*, con temas como la prostitución y la violencia de género, superan la problemática individual para alcanzar la esfera social e incluso política.

El cuerpo femenino, a lo largo de estas obras, se va afirmando tanto en los gestos como en su discurso. El descontrol en la composición del personaje de Yolanda, la protagonista de *Una noche en el parque*, redunda en el descontrol de su cuerpo —gestos y palabras. Los perfiles femeninos se van afinando y adquieren más sutileza hasta alcanzar la expresividad en los movimientos retenidos que privilegian la palabra de Rosi en *La noche que ilumina*. La implicación del cuerpo en obras que tocan la prostitución y la violencia de género confirma la tendencia comprometida en la producción de Pedrero. La autora no persigue impactar al público por medio de imágenes físicas inhabituales, sino que ubica el cuerpo en el centro de sus argumentos. Deteniéndonos en las obras estudiadas, el cuerpo desempeña un papel explícito en la violencia de la primera pieza. Falta en la obra, sin embargo, un contexto y un perfil de la protagonista más verosímiles. En obras como *La noche dividida* y *Solos esta noche*, el cuerpo es el instrumento que permite la inversión de la situación inicial, mientras que en las dos últimas, a pesar de la gravedad y la sordidez del tema, el cuerpo femenino es el centro del conflicto, está mejor integrado en los argumentos y en el espacio, y se complementa con el masculino, conformando obras de más sustancia e interés.

Como ya observamos, en varias obras de Pedrero la ingestión de alcohol o de drogas funciona como un recurso dramático que mantiene la verosimilitud del argumento. En efecto, los personajes acceden a otro tipo de relación consigo mismos y con el cuerpo del otro. Así, en *El color de agosto*, *La noche dividida* y *La noche que*

ilumina, el alcohol y las drogas desempeñan un papel de liberadores de pulsiones físicas —sobre todo sexuales— en el seno de una sociedad represiva.

Por último, las caracterizaciones del cuerpo femenino —en diálogos y acotaciones— obedecen al proyecto temático en el que se insertan, sin que podamos calificarlas de estereotipadas. En efecto, en la mayoría de los casos, se trata de caracterizaciones que se concentran en los rasgos exteriores más visibles —una melena rubia, un pelo de peluquería— presentados a la manera de un croquis que requiere ser completado. Este recurso permite cierta libertad en el momento de la representación, aunque en algunos casos es limitada, como en *El color de agosto* o Vanesa en *De la noche al alba*. En *La noche que ilumina*, la caracterización femenina está ausente, quizá para señalar que la violencia contra las mujeres no hace distinción de rasgos físicos. La verdadera caracterización es la de los golpes en las diferentes partes del cuerpo. El cuerpo *de dentro* —la dimensión psíquica, mental o afectiva— también en relación con el espacio dramático, es imprescindible para la reconstitución del *cuerpo externo* que está llamado a ser encarnado en el escenario.

Constatamos así la importancia de la dimensión física en los textos de Paloma Pedrero en las diferentes relaciones de ésta con la fábula y el espacio dramático. En el territorio de las *Noches* los cuerpos se transforman —para bien o para mal— pero no permanecen al margen, como simples ejecutores de un argumento. "Las mujeres de mis obras, dice Pedrero, son seres libres, que quieren crecer, que se buscan y que a veces no se encuentran"³⁹⁰. El cuerpo textual femenino adquiere, durante los años ochenta y parte de los noventa, una visibilidad en la que se afirma como sujeto activo de la acción y confirma la intención del proyecto dramatúrgico de la autora. Sin duda, en las obras estudiadas, el género femenino tiene más acuidad escénica que el masculino. Podríamos hablar, quizá, de una *escritura femenina* en la medida en que las preocupaciones e inquietudes individuales y sociales de la dramaturga relativas a la mujer se vuelcan en los textos de manera medible. Indudablemente, para Pedrero, la identidad femenina pasa por el cuerpo en escena.

³⁹⁰ Galán (1990:12).

5. JUAN MAYORGA: Y EL CUERPO SE HIZO VERBO

Coincidiendo con sus compañeros y compañeras de generación —y de formación— Mayorga manifiesta cierta desconfianza con respecto al lenguaje y sus ambigüedades. Sin embargo, el dramaturgo opera, a través de la palabra, la recuperación de "un lugar mágico que de algún modo sí podría intervenir en la realidad"³⁹¹. Y en efecto, el teatro de Juan Mayorga, es considerado unánimemente por la crítica como un teatro en donde prima el juego de la palabra y el verbo hecho acción. En 1996, Ragué-Arias ya caracterizaba su teatro en estos términos:

Es la palabra culta y llena de connotaciones, la palabra medida y literariamente rica que, concisa en el mejor de los casos, nos conduce a una acción de la que se desprenderá inevitablemente una temática, unas ideas que casi siempre tienen una vertiente política que a menudo indagan en la historia y que con frecuencia lo hacen en la identidad del sujeto³⁹².

Considerando sus últimas obras, podemos decir que este comentario sigue conservando su actualidad. El hilo conductor de la creación de Mayorga parece residir en el poder evocativo de la palabra. No olvidemos que, antes de abocarse al teatro, Juan Mayorga escribió poesía. En este sentido, el autor comenta:

Escribir poesía fue algo muy importante para mí durante algún tiempo y probablemente no escribiría el teatro que escribo hoy si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por la palabra, esa fe en el poder del lenguaje³⁹³.

En las tres obras que analizaremos a continuación, la palabra en escena mantiene con la corporeidad de los personajes una relación particular. Contrariamente a las obras analizadas hasta aquí, pareciera ser que la *fisicalidad* es menos voluminosa o, en todo caso,

³⁹¹ Matteini (1998: 10).

³⁹² Ragué-Arias (1996: 247).

³⁹³ Fernández (1999: 54).

que no existe fuera de la palabra. El verbo informa la imagen del cuerpo, lo define y lo modela. Sin embargo, en un teatro de corte *narrativo*, como el de Mayorga, se podría pensar que la preocupación por lo visual queda relegada a un segundo plano o que es francamente inexistente. No creo que sea así. El autor es consciente no solamente del valor de la imagen, sino también del principio que funda su poder. En sus reflexiones acerca del papel de la palabra y del lenguaje, Mayorga declara:

Cuando a mí me dicen que una imagen vale más que mil palabras, siempre pienso "vale, una imagen vale más que mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle Inclán o de Baudelaire". De pronto uno con palabras crea una imagen como Cristo caminando sobre las aguas, entonces eso es más poderoso que cualquier imagen pictográfica que fuésemos capaces de concebir, me parece. Y en la base de ese interés está esa otra vocación por la poesía que nunca te abandona³⁹⁴.

Por ello, los textos de Mayorga hablan con imágenes que sugieren la representación, un teatro de "acción en el cerebro"³⁹⁵ que indaga las identidades de los individuos a través de la historia y de la memoria, pero también de las inquietudes del presente, su fragilidad y su ambigüedad.

La importancia que el autor otorga a la palabra se encuentra también en sus reflexiones acerca de las acotaciones escénicas, consideradas por Juan Mayorga como "un lugar en el que se materializa la relación entre el autor y los otros miembros del hecho teatral", señalando luego que dicho texto

es un aspecto técnico en el que el autor ya está haciendo una determinada afirmación. De un tiempo a esta parte son muchos los directores que han dejado de lado las acotaciones, alterando el tiempo, el lugar, los movimientos que el autor había marcado para quedarse sólo con las palabras [...] Mi impresión es que, en la medida en que un autor acote mucho o poco, está tomando una posición frente a los demás profesionales³⁹⁶.

³⁹⁴ Fernández (1999: 55).

³⁹⁵ Ragué-Arias (1996: 247).

³⁹⁶ AA.VV. (1996: 38).

Podríamos agregar, de nuestro lado, que cuando el autor acota mucho o poco, también se posiciona frente al cuerpo del personaje —su relación con el espacio, con los objetos, con la trama, etc.— asentando una idea *plástica* precisa. Las imágenes físicas que se desprenden de los textos dramáticos de Mayorga son un ejemplo acabado de la palabra creadora de cuerpos.

5.1. LOS CUERPOS SACRIFICADOS: *MÁS CENIZA*

En la vena del teatro de investigación de un José Sanchis Sinisterra, *Más ceniza* (1994) presenta varias particularidades formales. En primer lugar, el manejo del espacio escénico: el mismo ámbito de la representación es compartido simultáneamente por todos los personajes de la obra:

*Cada pareja se comporta como si las demás no estuviesen en escena (5)*³⁹⁷.

En este espacio dramático todo apunta a la fragmentación. Los diálogos de las parejas de personajes son interrumpidos por otros, formando así un cuadro multiforme y polifónico, pero no incoherente, ya que las intervenciones se suceden con admirable lógica narrativa. Por ello, conviene primeramente desentrañar los diferentes planos en la composición de la fábula para poder, en un segundo tiempo, establecer la función del cuerpo en el texto dramático³⁹⁸.

³⁹⁷ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Más ceniza*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996.

³⁹⁸ Ordenando cronológicamente los acontecimientos, el argumento podría resumirse así: bajo las órdenes de Max (personaje que no aparece en ningún momento sobre la escena), José y María planean un atentado contra el presidente, Abel. El Hombre, *travesti* en el cabaret que regenta Max, recibe el mandato de hacerse amigo —bajo la personalidad de Regine— de la Mujer del presidente, internada en una clínica psiquiátrica, con el fin de hacerse invitar a un importante meeting presidencial y colocar la bomba. Cuando el Hombre/Regine toma conciencia de los muertos que podría causar su acto, decide volverse

Recordemos brevemente los personajes de esta historia que aparecen en escena³⁹⁹ y el triple plano de la acción: por un lado, Abel y su Mujer —el presidente y su esposa—, por el otro María y José —un general y su esposa, conspiradores— y, en tercer lugar, el Regine y Hombre. Esta última pareja es la más significativa en la dinámica corporal de la obra, ya que se trata, en mi opinión, de la misma “persona” encarnada en dos cuerpos diferentes, es decir, interpretada por dos actores⁴⁰⁰. El Hombre, un *travesti*, se transforma, al actuar en el cabaret, en Regine. En escena, echada en el colchón, Regine reviste únicamente la función de *alter ego* materializado: el cuerpo del Hombre y el de Regine, en definitiva, pertenecen al mismo *personaje*. Notemos asimismo que Regine no se expresa verbalmente. De la misma manera, la Mujer de Abel desempeña un papel físicamente pasivo —aunque no así en palabras— y María, en su quietud, es la voz que ha formado y transformado el cuerpo de su marido José. Una vez planteadas estas actitudes corporales de los personajes que forman parte de la tensión dramática, abordemos las singularidades de la coordenada espacial.

El espacio escénico recubierto de ceniza es el común denominador de los tres planos entrelazados de la acción⁴⁰¹. En rigor, los personajes no comparten el mismo espacio, sino el mismo tiempo. En efecto, existe una simultaneidad temporal pero no espacial: las diferentes parejas no se relacionan directamente sino

atrás, pero sabe que Max no estará de acuerdo. Regine, seduciéndolo, le da muerte en el cabaret (en una escena referida). La muerte de Max marca también la *muerte artística* de Regine, ya que es en ella en quien se focalizan las sospechas. Las particularidades del aspecto temporal de la obra no permiten establecer con certeza si el atentado tuvo lugar ni tampoco otros aspectos del desenlace.

³⁹⁹ El personaje Max permanece invisible a lo largo de la obra.

⁴⁰⁰ Mayorga especifica, efectivamente, que se trata de una pareja: "PERSONAJES: María y José, Abel y su Mujer, Regine y el Hombre" (5).

⁴⁰¹ La ceniza parece sugerir, en la décima escena, los restos de los cuerpos calcinados. La obra comienza, en efecto, con el ruido de un estallido: "Sobre el colchón duerme Regine. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia éste, mira su interior [...]" (7).

que se mueven, como ya apuntamos más arriba, como si las demás no estuviesen en escena. La coexistencia del juego dramático de los personajes aporta al argumento una profundidad inesperada a través no sólo de las réplicas entrelazadas sino también de la presencia física de todos los personajes en el escenario y de las relaciones gestuales que se establecen en los diferentes planos de la trama⁴⁰². Como el espacio, la línea temporal está totalmente subvertida y fragmentada. Así y todo, el discurso del Hombre mantiene una cierta cronología que apuntala el argumento, pero las intervenciones de las otras dos parejas quiebran a menudo su discurso, tejiendo así una trama de anticipaciones, recuerdos y fragmentos de historias individuales en las que se adivina, poco a poco, un destino en común.

En un primer momento, los gestos, los movimientos y las apariencias de los cuerpos pueden ser identificados sin dificultades con el contexto histórico y social contemporáneo. Sin embargo, la construcción formal propuesta por el autor confiere a la corporeidad de los personajes *otra realidad*. Y es que en verdad estamos ante otra realidad dramática, lejos del registro realista practicado por Alonso de Santos y más emparentado con la *extraña corporeidad* de los personajes de Sanchis Sinisterra. Por ello, la ruptura de la sucesión de los diálogos y, por ende, de la fábula, recae en la percepción desfasada de los cuerpos, de los gestos y en la *fisicalidad* general de la obra. Por otro lado, como ya lo señalamos, no se establecen lazos físicos entre las parejas. Sus cuerpos permanecen aislados unos de otros y, salvo en algunos momentos puntuales — una mirada o un gesto — no se crea ninguna comunicación directa. Existen, no obstante, ecos gestuales de un plano a otro, como la acción de vestirse y desvestirse que realizan las tres parejas en diferentes momentos, movimientos autónomos que cobran sentido y coherencia en el discernimiento del espectador.

⁴⁰² A propósito de esta obra, comenta Ragué-Arias: "*Más ceniza* es la construcción formal más arriesgada de Mayorga, un entrecruzamiento simultáneo de la historia de tres parejas [...] con los objetos que les rodean. '¿A quién toco cuando te toco?' es una de las interrogaciones claves de la obra. Es la identidad que nos proporciona el nombre, el género, la opción sexual y su fragilidad" (Ragué-Arias, 1996: 248).

En el espacio compartido, los escasos objetos que ocupan la escena —el espejo, las fotos y los vestidos— apoyan la *percepción del otro* o la *auto-percepción* de los cuerpos de los personajes. Por ejemplo el espejo, un objeto que delata cómo los otros nos ven, refleja una imagen física rota, parcial y fragmentaria:

([...] *El Hombre se mira en el espejo como si éste no estuviera roto* [...].) (7)

MUJER.—(*Mirando alrededor.*) No tenemos espejo. [...]

ABEL.—No tenemos espejo porque tú lo rompiste.

MUJER.—¿Y si estuviésemos pasando uno al lado del otro sin vernos? Un espejo nos ayudaría. (38)

MUJER.—No sé quién rompió el espejo. No sucedió mientras yo miraba. [...] (*Mira el espejo.*) No sé. Sucedió mientras dormíamos. (40)

JOSÉ.—(*Frente al espejo.*) Me gustaría tener mi propio rostro. ¿Será demasiado tarde? (48)

ABEL.—(*Ante el espejo.*) Los ojos del mentiroso. Los labios. [...] Pero si no sé qué veo ni qué toco, ¿qué me queda? [...] (*Mirando los cristales del suelo.*) [...] no sé cuál de los trozos contiene mi imagen verdadera... (54)

Asimismo, las fotografías son accesorios que participan también en la construcción de la imagen física y evocan la búsqueda de la auténtica identidad, imposible de encontrar en el caso de José, o una representación falseada de sí mismo en el caso de Abel. En ambos, la frontera entre el ser y el parecer está en juego:

ABEL.—Había que elegir bien [la foto]. Millones de personas verán esa foto.

MUJER.—Luego nos pondrán agricultores detrás, o pescadores, obreros, según. (19)

MUJER.—(*Mirando la foto.*) Tú eres el único que no tiene miedo en la foto. (*Mira a Abel y vuelve la foto.*) No

te pareces. Los ojos. [...] Te acabarás pareciendo. Como las otras veces. Primero te hacen cien fotografías, luego escogen una fotografía y luego consiguen que seas como esa fotografía. (20)

El cuerpo de Abel está modelado por la mirada de los otros y es el producto de una imagen construida para un público. Para José, las fotos representan el único lazo con su verdadera personalidad y su propia historia, vampirizadas por la ambición de María:

JOSÉ.—(*Mirando fotos apresuradamente; se detiene ante algunas, pero no encuentra la que busca. Caerán al suelo unas cuantas fotos, que Regine recogerá.*) Mis amigos no te gustaban. Uno a uno dejaron de ser mis amigos. [...] Era mi vida. [...] Buena o mala, era algo mío, algo que yo estaba haciendo con mis brazos. (32-33)

Mediante la contemplación de las fotografías, los cuerpos adquieren volumen y significado. En efecto, las imágenes que los personajes reciben de las fotos y del reflejo del espejo no están físicamente al alcance del espectador, pero a través de los diálogos, esas imágenes, invisibles para el público, van construyendo el cuerpo y la psicología de los personajes.

En cuanto a la presencia del cuerpo en el argumento, los diferentes planos de la acción presentan distintas implicaciones de esta relación. En Abel y su Mujer está en juego la imagen y la representación pública. Significativamente, el *Leitmotiv* de su campaña presidencial —"la verdad por delante"— contrasta con lo que el personaje es, es decir, una fabricación orquestada por su equipo político en donde no cabe ninguna verdad. En efecto, la mentira *vive en su cuerpo* y Abel está obsesionado por el engaño que lo habita y que se hace carne:

ABEL.—(*Pensando en voz alta.*) La verdad por delante. (*Enciende un pitillo.*) [...] Por eso me dieron el poder los electores. Porque podía mirarlos a los ojos.
MUJER.—Creía que ya no fumabas.
ABEL.—Me aconsejaron que no lo hiciese en público. (12)

ABEL.—El mentiroso al que su amante besa, ya no vive en ese cuerpo. [...] El que miente, ¿dónde vive? ¿En qué cuerpo? (10-11)

MUJER.—Pero no se miente sólo con la lengua. Hay quien miente con las manos, con el cuerpo. Sobre todo con el cuerpo se miente. (23)

Obsérvense las menciones del cuerpo como receptáculo de la mentira. Una vez más, el cuerpo *verbal* adquiere un *volumen* que no busca ocupar forzosamente un lugar físico en el escenario, sino en la mente del espectador.

En José y María, el cuerpo es un lugar colonizado. El cuerpo de José es manipulado, primero por el padre de María, luego por Max y finalmente por su esposa. El aniquilamiento de su voluntad se manifiesta en su cuerpo y se traduce por el brazo inválido, que sugiere la sumisión y la imposibilidad de reacción:

JOSÉ.—Sé cuando todo empezó a cambiar: hace veinte años, en la frontera, cuando aquella bala alcanzó a mi avión. En el hospital dijeron que sólo me tocó el brazo, pero yo sabía que se llevó algo más. De la cabeza. O del alma. Empezó en el brazo y se fue extendiendo. Cuando cada día una parte más grande de ti está seca... (24)

José describe la expropiación de su cuerpo como un mal que lo va invadiendo, poco a poco, desde el brazo hacia todo su ser. El proceso de desposeimiento de su voluntad comienza por su cuerpo y el olvido de lo que fue su imagen, cuyo recuerdo intenta recuperar en vano a través de las fotos, como lo ilustran estas réplicas dirigidas a su esposa:

JOSÉ.—Es como si se me fuese cayendo el cuerpo y en su lugar me creciese el cuerpo de tu padre. [...] El pelo, los labios al sonreír, la voz... (*Busca en los cajones.*) ¿Dónde están las fotos viejas? (*Busca con creciente ansiedad.*) ¿Recuerdas cómo era de joven? [...] Cambiaste mi peinado. [...] Mi manera de moverme, mi manera de hablar, las palabras que decía [...] Yo

no caminaba así (*camina*), sino más bien así (*camina de otro modo.*) (32)

JOSÉ.—[...] Milímetro a milímetro, me has arrancado el rostro para ponerme otro. (48)

La usurpación del cuerpo de José, así como también la invención de *su historia* —de su mentira— se expresa mediante el relato de su cuerpo fragmentado:

JOSÉ.—Al saltar de mi avión en llamas, supe que tendría que mentir. Pero no pensé que duraría tanto. En cuanto puse pie en tierra, empecé a mentir, y no he parado de hacerlo. He olvidado quién soy. Así trabaja la mentira, te va quitando trozos del cuerpo y lo que te pone encima encaja mal, se descompone antes que el resto, pierde color tan rápido que sólo puedes compensarlo con más y más mentiras. (45)

Esta réplica tiene una repercusión inmediata en los propósitos de la Mujer de Abel refiriéndose a las concesiones necesarias para obtener el poder: "Es lo último que te quitan. Pero te lo quitan también, tu cuerpo" (45). Además, en la función que le ha sido asignada —cómplice del atentado— el cuerpo de José funciona sólo como una herramienta de la voluntad ajena:

JOSÉ.—Sólo me pides un cuerpo. [...] Necesitas el cuerpo de un hombre. Un cuerpo sin alma. (*Se mueve con dificultad.*) De aquel avión en llamas sólo bajó mi cuerpo. [...] (53)

El cuerpo Hombre-Regine es el más complejo de las parejas, por la relación con las coordenadas espacio-temporales que implica. En el argumento, el cuerpo del Hombre cambia y se transforma en Regine. Ambos personajes recubren, a mi modo de ver, la misma *persona*: en el escenario los cuerpos están desdoblados pero presentes en un mismo tiempo y un mismo espacio. Se trata también de un lugar conflictivo, habitado por una mentira que, poco a poco, se convierte en verdad. En efecto, la metamorfosis del Hombre empieza por la

apariencia física —la ropa y el maquillaje— hasta que se apropia de todo su ser, transformándolo en Regine. Los ejemplos son numerosos, pero señalo aquí los más destacados:

HOMBRE.—[...] La primera noche que me pinté de sirena, me eché a llorar [...] Ahora me espanta quitarme la pintura, tardo horrores en quitármela [...] (22)

HOMBRE.—[...] "Desde hoy, te llamas Regine". (23)

HOMBRE.—[...] Porque yo no puedo andar: soy una sirena. Es como si estuviera muerta de cintura para abajo. [...] No me aburro de hacerlo. Estoy deseando que llegue la hora para hacerlo. Me entra una angustia al quitarme la cola... Me gustaría ser la sirena todo el día. De la mañana a la noche, todo el día. (30)

La fragilidad de la identidad sexual se expresa, en la escena final, de manera física. Es uno de los pocos pasajes en que el cuerpo del personaje participa, con una gestualidad simbólica, en la palabra: el Hombre no puede seguir caminando, es decir, no puede seguir viviendo sin el cuerpo de Regine:

HOMBRE.—[...] *(Se lleva la mano a un pie, como si le doliese.)* [...] *(Le duelen los pies. Deja de caminar.)* Me quedan tus ropas, el olor de tus ropas, la cola de la sirena. El resto es terrible. El mundo no me gusta. Es como si el suelo estuviese lleno de cristales. Se me llenarán de sangre los pies. Estoy harto de caminar. *(Se sienta como una sirena. Del espejo viene un ruido de avioneta que se estrella. [...]).* (61)

Como vemos, los cuerpos de los personajes se articulan de manera diferente con respecto a los distintos planos del argumento. Sin embargo, me parece ver una coherencia semántica que se repercute de un nivel a otro mediante el tema de la mentira: la mentira pública, encarnada por Abel; la mentira moral, en la traición asumida por el cuerpo de José; por último, la mentira individual, en el *imposible* desdoblamiento físico del Hombre.

En el universo eminentemente verbal del teatro de Juan Mayorga, la disposición física del conjunto de personajes está relacionada con la forma de la obra y, en consecuencia, con el contenido y las superposiciones argumentales. Sin duda, un elemento que contribuye a la articulación de los tres grupos de personajes es el cambio de ropa. Se trata de cambios físicos parciales que, puestos en relación unos con otros, revelan un contenido significativo. Por ejemplo, mientras Abel se calza el chaleco antibalas, su mujer se resiste a ponerse uno de sus numerosos vestidos de gala (31): ambos personajes se posicionan ante la realidad, sin escrúpulos o rechazándola. El vestido cumple la función de representar los procesos de transformación, en el cuerpo y en el alma, y se materializa en el cambio de voz del Hombre. El proceso de *vestirse* y *desvestirse* puede ser interpretado así como una metáfora del cambio interior profundo:

(Vestido de mujer, entra el Hombre [...]) (7)

([...] El Hombre comienza a desnudarse y a poner sus prendas ante Regine; conforme realice esta ceremonia —que sólo concluirá en "Siete"—, su voz perderá masculinidad.) (10)

([El Hombre] Toma ropa de hombre.) [...] (Empieza a vestirse. Acabará de hacerlo en "Quince". Entretanto, su voz se irá haciendo más y más femenina.) (30)

(María acaba de desnudar a José. Este y el Hombre se miran. María viste a José con el uniforme.) (25)

MARÍA.—*(Viendo que José empieza a quitarse el uniforme.)*
¿Qué haces? [...] (Impidiendo que José siga desnudándose.) José, aún es tiempo... [...]

JOSÉ.—Arderé entero. *(Se desnuda.)* (59)

En este último ejemplo, el vestido representa la imagen social o pública: aceptando o rechazando el papel que los demás le tienen

asignado, el cuerpo se relaciona con la dimensión moral del personaje.

En cuanto a la relación de los cuerpos con el espacio dramático, en *Más ceniza* la visibilidad de los cuerpos en el espacio —la *calidad* de su presencia— no es homogénea, pero sí equilibrada. El Hombre es, sin duda, el cuerpo más visible del conjunto de personajes en escena, ya sea por su condición de *conductor* del hilo argumental o por el lugar *teatral* que su cuerpo ocupa en el espacio. En efecto, cuando canta imitando a Marlène Dietrich o a Rita Hayworth, su visibilidad se destaca del conjunto de personajes, ya que el espacio dramático se convierte en un auténtico escenario teatral. El contraste que se establece con Regine, su entidad femenina que permanece estática la mayor parte del tiempo y a quien dirige todo su discurso, apoya la presencia del Hombre en el espacio escénico.

Con respecto a los cuerpos invisibles, es decir, que no aparecen en escena, me parece distinguir dos grandes entidades que se excluyen mutuamente. El personaje aludido de Max está presente en los diálogos de los tres planos del argumento. Se trata de un personaje físicamente indefinido, pero claramente designado como una personalidad intimidante, inmoral y poderosa. En el extremo opuesto, los cuerpos ausentes de los niños —el hijo de Abel y su Mujer, los hijos de José y de María, el hijo deseado del Hombre— sugieren la vulnerabilidad. En el denso ambiente de intereses, miedos y chantajes que construye Mayorga en *Más ceniza*, la amenaza y la fragilidad no tienen rostro, como si los verdaderos verdugos y las verdaderas víctimas permanecieran siempre borrados de la Historia. Tanto el personaje ausente de Max como los niños aludidos influyen la construcción de los cuerpos visibles, ya sea en la transmisión de los temores —gestos de protección de la Mujer— o en inseguridades físicas que manifiesta el Hombre. Max emprende, además, el proceso de *vampirización* de José y se expresa tácitamente en el influjo ejercido en los otros cuerpos —en la desintegración del cuerpo de José, en la transformación del Hombre en Regine y en la posible desaparición del cuerpo de Abel—; por su parte, los cuerpos ausentes de los niños fragilizan la situación de los adultos:

MUJER.—(*Llevándose las manos al vientre.*) Creí que querías matar al bebé. (60)

HOMBRE.—[...] Sin él [Max], ni ponerme los zapatos sabría. [...]. (61)

Como dijimos más arriba, *Más ceniza* se desarrolla en un ámbito único que, más que designar un lugar, designa la simultaneidad temporal. Concretamente, se trata de un espacio *fracturado* por las intervenciones de los diferentes personajes, que se expresan desde *sub-espacios* propios. El discurso de los personajes completa la escena construyendo, con decorados verbales, ámbitos diametralmente opuestos, como lo ilustra el siguiente ejemplo en el que se entrelazan las réplicas del Hombre a Regine haciendo referencia a su apartamento humilde y desangelado, y el diálogo que mantienen Abel y su Mujer:

HOMBRE.—Deberíamos poner algún tiesto. Alegraría esta mierda.

MUJER.—Me agobian los techos tan altos.

ABEL.—¿No te gusta vivir aquí? Es un palacio.

HOMBRE.—Diez años para darte esta mierda. (12)

¿Qué relación mantienen los cuerpos de los personajes con respecto a este espacio dividido y truncado? Ningún cuerpo logra una integración armoniosa en el espacio, lo que produce el efecto de constante tensión. En Abel y su Mujer, la inestabilidad del espacio se concentra en el timbre del interfono y en la luz roja que emite cuando suena. En ese espacio supuestamente lujoso, la acción de Abel depende de ese elemento externo amenazante que irrumpe intempestivamente y dicta su conducta. Para el Hombre, el lugar en donde se halla es un agujero deprimente y oscuro, del que desea salir. De la misma manera, María habla sentada al lado de una ventana. Tanto ella como José evocan lugares abiertos y lejanos. La inscripción de los cuerpos en el espacio revela, pues, una ruptura — ansias de cambio, de abandono, de huida— apoyada por la complejidad del argumento y sobre todo por el aspecto formal de *Más ceniza*.

El movimiento que el autor imprime a los cuerpos de los personajes a través de las acotaciones tiende más a la repetición gestual que al desplazamiento sobre el eje horizontal del escenario. Los movimientos de las parejas, dentro de este ámbito múltiple y único, no invaden el territorio de las demás, permitiendo de esta manera una lectura coherente de la acción. Sin embargo, la comunicación gestual se establece cuando José busca desesperadamente las fotos de su pasado. Los tres niveles de la línea argumental se encuentran entrelazados, lo que sugiere una especie de relación *inconsciente* o de vasos comunicantes entre los personajes:

JOSÉ.—(*Recogiendo fotos del suelo; sin advertirlo. Abel pisa una de ellas.*) Mi padre... (*José y Abel se miran. José tira de la foto, rompiéndola. Mira la foto rota.*) [...] (*Regine tiende una foto a José, quien no aparta su vista de la rota. La escena se repite con otras fotos. [...]*) (33)

El vínculo entre uno y otro plano, por gestos y miradas, no incide en el argumento sino que, a mi modo de ver, constituye un efecto dramático que añade tensión a la secuencia, ya que establece un puente virtual entre víctimas y verdugos, conspiradores y perseguidos.

En términos generales, el desplazamiento horizontal de los personajes en el escenario apunta a la búsqueda o al rechazo de contacto, aspecto especialmente evitado en esta obra. En *Más ceniza*, todos los personajes parecen *físicamente* atrapados en su ámbito espacial: los movimientos horizontales son reemplazados por los verticales en el proceso de vestirse y desvestirse, ponerse de pie y sentarse, levantarse y acostarse. Los gestos verticales tienen origen y fin en el propio cuerpo del personaje e impiden el contacto físico con los otros dos grupos. En este sentido, el acto de cambiarse de ropa es un gesto trascendente que, como ya dijimos, marca en los personajes un cambio profundo⁴⁰³.

Por otro lado, observemos que los personajes femeninos —Regine, la Mujer y María— realizan menos movimientos que los

⁴⁰³ Rokem (1993: 102-110).

masculinos. De hecho, Regine y la Mujer están gran parte de la obra echadas en el colchón, y María sentada cerca de una ventana. No se trata, sin embargo, de cuerpos pasivos, ya que a través de la palabra —sobre todo en el caso de María y de la Mujer de Abel— se proyectan y actúan por procuración en el cuerpo de los hombres.

Las acotaciones y los diálogos hacen referencia a unos cuerpos sin mayores complejidades. Aparte de la especificación de género, no se determina ningún atributo físico particular, salvo el brazo inválido de José, símbolo de un cuerpo dominado, o las piernas del Hombre, marca de su indeterminación sexual. Por lo tanto, es importante observar que si bien el autor no suministra datos específicos del cuerpo de sus personajes, la dimensión dramática corporal, como lo hemos estado viendo, se construye a partir de la palabra en relación con una hostil y difícil coordinada espacial.

Por último, señalemos que los términos relativos al cuerpo están empleados, en su mayor parte, con un sentido metonímico. En efecto, además de los ejemplos mencionados más arriba —el brazo y las piernas— la boca se emplea como metonimia de la palabra, la cabeza, del pensamiento y de la voluntad, y los ojos, del alma. El término *cuerpo* aparece ligado a lo más profundo de los personajes:

MUJER.—[...] Todo nos lo van a quitar. El cuerpo es lo último que nos queda por defender. [...] Cuando estás vacío, de un manotazo te arrancan el cuerpo.
(55)

En resumen, el cuerpo, en *Más ceniza*, simboliza la identidad más profunda del personaje. La articulación del cuerpo con los objetos escénicos —sobre todo con las fotos y el espejo— crea tensiones a menudo truncadas por gestos e intervenciones, manteniendo en vilo la atención del espectador. Los sucesivos cambios de ropa, con diferentes ritmos, imprimen a los cuerpos una dinámica propia y autónoma que acentúa, por el hecho de realizar un gesto desde y hacia el cuerpo, la impresión general de incomunicación y de aislamiento entre los personajes en general y las parejas en particular. Por otro lado, el despojamiento del cuerpo de los tres personajes masculinos —despojamiento moral e identitario— se erige, poco a poco, en el hilo conductor del argumento.

La obra, sin ser hermética, no puede ser aprehendida de manera unívoca. La complejidad de la forma distorsiona la uniformidad interpretativa de su lectura y su recepción, creando varias posibilidades de resolución que no acaban de encajar totalmente. La estructura dramática múltiple, simultánea y sin un espacio identificable, constituye una manera acertada de dar a entender los complejos mecanismos de la verdad. En este contexto de total relatividad, el cuerpo se hace verbo para expresar un valor irremplazable y frágil: la propia identidad.

Desde el punto de vista formal, el autor sacrifica la contundencia física de los personajes en escena en favor de una sutil *corporeidad verbal* implicada en todos los elementos dramáticos. Mayorga enreda deliberadamente las pistas que envuelven los cuerpos para que el espectador participe en la complejidad de su construcción.

5.2. *ÚLTIMAS PALABRAS DE COPITO DE NIEVE*. NOTA SOBRE EL CUERPO ANIMAL

En 2004, la Universidad Carlos III de Madrid encargó a Juan Mayorga "un texto teatral para tres personajes que se pudiera representar en el hall de la facultad de Humanidades y que tuviese como tema la noción de identidad"⁴⁰⁴. Sobre la génesis de *Últimas palabras de Copito de Nieve* explica el autor:

Me interesó el modo —las grandes colas, los debates acerca de qué hacer cuando expirase...— en que la ciudad de Barcelona estaba despidiéndose del mono moribundo. También me interesó que se le aplicase la eutanasia, para que no sufriera innecesariamente, cosa que no se les concede a los humanos. También me llamó la atención que el

⁴⁰⁴ Alemany (2004). Esta obra se estrenó el 22 de septiembre de 2004 en el Teatro Nuevo Alcalá, de Madrid. "La virtud que tienen estos encargos —dice el autor— es que te desplazan hacia lugares a los que tú no habrías llegado probablemente solo, te provocan, buscando, de pronto te obligan a... *El sueño de Ginebra* parte de un encargo y sin embargo es uno de los textos más propios y también más cercanos a *Cartas de amor a Stalin*" (Fernández, 1999: 56).

alcalde dijera de Copito de Nieve que era el mejor ciudadano de Barcelona. ¡El mejor ciudadano, un cautivo! Por otro lado, en aquella época, estaba leyendo las reflexiones sobre la muerte de Montaigne, y acabé llevándolas a la boca de Copito⁴⁰⁵.

Por la naturaleza de sus personajes, *Últimas palabras de Copito de Nieve*⁴⁰⁶ es una obra atípica. La intervención de animales dotados de la palabra, recuerda el teatro de Valle Inclán o de García Lorca. Sin embargo, el Mono Blanco, lejos de simbolizar el aspecto primario y el mundo de las pulsiones sexuales, encarna lo más alto del pensamiento humano. La tradición literaria española es rica en ejemplos de este género, que permite al autor convertirse en espectador y fiscal de la sociedad de su tiempo. El animal se mueve dentro de la racionalidad, mientras que el ser humano contradice constantemente los principios sociales y morales más elementales⁴⁰⁷. De hecho, el sentido de la obra reposa, en mi opinión, en el vuelco de la oposición racional-animal que se *hace carne* en el escenario, como trataré de demostrarlo en los siguientes párrafos.

La obra trata, en sí, del tema de la muerte, "tema universal que rebasa cualquier coyuntura"⁴⁰⁸. Ahora bien, el hecho que esta cuestión sea presentada por un gorila blanco en cautiverio sitúa la pieza en un ámbito tan novedoso como contradictorio: el sentido común de sus palabras contrasta con la imagen salvaje de su cuerpo y con el lugar desde donde su discurso tiene lugar —una jaula con

⁴⁰⁵ Alemany (2004).

⁴⁰⁶ El argumento es sencillo: sentado en un imponente sillón, Copito de Nieve vive sus últimos momentos y quiere brindar un mensaje a los humanos. Su discurso es interrumpido por sucesivas pérdidas de conciencia. Con él, el Mono Negro trata de atrapar una banana y el Guardia asiste al venerable Mono Blanco hasta que, viendo el cariz revolucionario que toma su discurso, decide inyectarle una poción letal.

⁴⁰⁷ La novela ejemplar *El coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes y la epopeya burlesca *La gatomaquia*, de Lope de Vega son, a mi parecer, dos modelos acabados de este particular punto de vista narrativo del autor.

⁴⁰⁸ Campal (2005).

barrotes⁴⁰⁹. Esta tensión primordial entre cuerpo cautivo y mensaje de libertad funda la eficacia dramática de la obra.

Si bien el tema de la muerte se perfila como el hilo conductor de un argumento de corte intelectual en una reflexión que parecería preocupar sólo a la especie humana, el texto se renueva gracias a la intervención del cuerpo animal que pronuncia y comenta, en circunstancias espacio-temporales particulares, las palabras de Michel de Montaigne.

El cuerpo del Mono Blanco, a diferencia de los cuerpos de los personajes analizados en este trabajo, es una imagen que está fuertemente contextualizada. Quien más, quien menos, todos hemos conocido al mono albino. Su fallecimiento figuró entre las noticias de la actualidad europea. Numerosos sitios de Internet en varios idiomas están dedicados a su vida y a su historia y una beca española de investigación científica lleva su nombre. Dicho de otro modo, estamos ante un personaje mundialmente conocido, original y mediatizado, cuyo color de pelaje lo distingue de sus pares y, al mismo tiempo, lo acerca al humano. La humanización de Copito de Nieve ha permitido establecer algunos puntos de contacto entre el mono y el humano que reconoce en él sus propios gestos, miradas y posturas corporales. Juan Mayorga trabaja a partir de estos contactos, trascendiéndolos mediante el empleo de la palabra. Atendiendo a las más elementales reglas de reciprocidad, las declaraciones solemnes y cultas del Mono Blanco acerca de la muerte no hacen más que responder al tratamiento *humano* que la Ciudad de Barcelona le ha prodigado durante cuarenta años de cautiverio.

Los cuerpos de los dos monos —Mono Blanco y Mono Negro— son cuerpos conocidos por el espectador/lector. El cuerpo extraño, en el espacio propuesto por Mayorga, es el del Guardián. El espacio, "el recinto más importante del zoo" (15)⁴¹⁰, determina las relaciones entre los cuerpos dramáticos. El *recinto* es un eufemismo para *jaula*, un lugar donde, necesariamente, los valores están

⁴⁰⁹ Aclaremos que en la puesta en escena, los actores revisten disfraces de monos. Ver las fotografías del estreno en el sitio internet de la compañía Animalario (www.animalario.net/shows/copito.html).

⁴¹⁰ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

subvertidos. Así, dentro de la jaula, el Mono Blanco ocupa físicamente un sitio jerárquicamente más importante que cualquier otro personaje. La visibilidad del protagonista está dada por la posición que ocupa —"el Mono Blanco dormita en algo que recuerda al trono papal" (15)— y, obviamente, por la notoriedad de su persona y el color de su pelaje.

La obra descansa en conceptos contrarios: el mono blanco versus el mono negro, la actividad intelectual del mono blanco contra la actividad física del negro (15), el lenguaje preciso y refinado del blanco contra las frases primarias del negro (41):

MONO BLANCO.—De no estar él aquí, no os daríais cuenta de que soy blanco. De no estar él aquí, pasaríais por alto mi sonrisa. De no estar él aquí, no os asombraría la inteligencia de mi mirada. ¿No es cierto que, comparado con él, casi parezco humano? (19)

A pesar de su apariencia animal, el Mono Blanco no representa la animalidad encarnada por el Mono Negro a través la repetición de sus gestos y de sus movimientos:

EL MONO NEGRO SE CONCENTRA EN UNA ÚNICA TAREA: ACUMULAR OBJETOS FORMANDO UNA MONTAÑITA QUE LE PERMITA ACERCARSE A UN PLÁTANO ELEVADO QUE JAMÁS ALCANZA. SE ALIMENTA DE LAS SOBRAS QUE DEJA EL MONO BLANCO Y SE MUEVE EN EL ESPACIO QUE ÉSTE LE CEDE. (15)

Refractario a las palabras del Blanco, el Mono Negro no se ve afectado por sus propósitos sino que, al contrario, la caída estruendosa de su cuerpo animal interrumpe el discurso erudito e influye sobre él:

MONO BLANCO.—[...] Según Montaigne, "la muerte es espantosa para Cicerón, deseable para Catón, indiferente para Sócr...".
SE INTERRUMPE ANTE UN BATACAZO QUE SE DA EL MONO NEGRO. EL MONO BLANCO LO MIRA. EL MONO NEGRO REANUDA SU MONÓTONA TAREA.

Cuando me trajeron, él ya estaba aquí. Entré al recinto y él ya estaba aquí, haciendo exactamente lo mismo que ahora. No ha cambiado nada. A veces me mira como si estuviera a punto de comprender algo. No comprende nada. (18-19)

Antagonista ideal, el cuerpo del Mono Negro es también un cuerpo que sufre, pero no de enfermedad, sino torturado y denostado por sus guardianes, ya que su comportamiento no responde a la normalidad:

GUARDIÁN.—Al principio, mostraba una decepcionante indiferencia por el plátano. Le atraían la naranja y el kiwi, pero no es lo mismo, los niños quieren que el mono coma banana. Así que hubo que ablandarlo, de acuerdo con las instrucciones del manual [...] para sujetos que se resisten a cooperar. [...] Bastó una semana de tratamiento. Así fue como hicimos de él un mono normal. Un mono como Dios manda. (30-31)

El Mono Negro también desempeña un papel secundario para un público que viene a ver a su ilustre vecino y que espera de él un comportamiento de mono que come bananas ("A gente gusta el mono-busca-plátano. Mono cae y gente ríe. A más alto, más risa", 41). En este sentido, la jaula de los Monos funciona como un teatro en donde los animales se brindan en espectáculo a un público cruel. Las caídas del Mono Negro forman parte de su papel trágico y frustrado.

En el otro extremo de este cuadro, está el Mono Blanco. Su cuerpo se desplaza con dificultad y dolor, confiriendo a sus palabras un patetismo aún mayor. Sin embargo, cada uno de sus gestos está generado por el deseo de comunicar su experiencia, acompañado de un claro sentido de la puesta en escena:

AYUDADO POR EL GUARDIÁN, EL MONO BLANCO SE INCORPORA Y CAMINA HACIA EL PÚBLICO. TRAS COMPROBAR QUE PUEDE SOSTENERSE EN PIE, HACE UN GESTO PARA QUE EL GUARDIÁN SE ALEJE. POR FIN, HABLA AL PÚBLICO [...] (16)

Su discurso erudito está puntuado por sucesivos desfallecimientos que provocan en el Guardián movimientos de solícita aproximación y, en el Mono Negro, la interrupción momentánea de su tarea⁴¹¹. Por momentos, sin embargo, el Mono Blanco debe ejercer su estereotipada animalidad, pero todos sus gestos están perfectamente controlados y obedecen a una voluntad racional, incluso las demostraciones de bestialidad:

LA FATIGA NO LE DEJA SEGUIR. EXPECTANTES, EL GUARDIÁN SE DISPONE A SOCORRERLO Y EL MONO NEGRO INTERRUMPE SU MONÓTONA TAREA. [...] EL GUARDIÁN VUELVE A SU POSICIÓN Y EL MONO NEGRO A SU TAREA. (24)

MONO BLANCO.—[...] De vez en cuando me peleo con él [...] pero no porque me importen el rincón o el cacahuete, sino porque sé que os tranquiliza comprobar que, en el fondo, sigo siendo un mono. (19)

[El Mono Blanco] SE INTERRUMPE PARA RUGIR AL MONO NEGRO, QUE SE HABÍA METIDO EN SU ZONA; LO ACORRALA; SE GOLPEA EL PECHO, EXHIBIENDO SU ANTIGUA FUERZA. (25)

La racionalidad del Mono Blanco sobrepasa el uso de la palabra y lleva a la obra por los derroteros del teatro en el teatro. En efecto, Copito se atribuye un talento de actor acuñado a lo largo de su cautiverio para cumplir con el papel de animador original que le fue asignado. Desde la jaula, lugar de la representación, Copito interpreta varios personajes. La gestualidad del rostro permite al espectador identificarse con un cuerpo que sin embargo le es ajeno. Además, los papeles observador-observado se invierten: el público es aprehendido en su particularidad y lo remite —moralmente— a los límites de su función de espectador:

⁴¹¹ A propósito de la función del lenguaje en relación con la identidad, consúltese Cremonte Gilges-Reynié (2006).

MONO BLANCO.—[...] Yo me convertí en el especialista de eso, en imitar emociones humanas. Alegría. (*EXPRESIÓN DE ALEGRÍA.*) Odio. (*EXPRESIÓN DE ODIO.*) Miedo. (*EXPRESIÓN DE MIEDO.*) [...] [Charles Le Brun] Probó que las pasiones del alma humana se reducen a veintiún expresiones faciales básicas: nacimiento, llanto, risa, alegría, tristeza, sorpresa, admiración, desprecio, amor, odio, celos, deseo, placer, éxtasis, esperanza, dolor físico, dolor moral, desesperación, agonía, miedo y muerte. Es decir: (*HACE SUCESIVAMENTE LAS EXPRESIONES FACIALES BÁSICAS. EL MONO NEGRO LAS REPITE, PARODIÁNDOLAS [...]*) (39-40)

Paradójicamente, el campo semántico del cuerpo, en esta *obra animal*, es bastante escaso. Dominan los términos relativos al alma y a la filosofía, mientras que los referentes al cuerpo van asociados con los de la brutalidad:

MONO BLANCO.—[...] Somos tan distintos... Esa boca que abres en inmensos bostezos, la furia con que te rascas, tus gruñidos... ¿No puedes quedarte quieto un segundo? Mírame a los ojos [...] (29-30)

Entre la intelectualidad extrema del Mono Blanco y la animalidad del Mono Negro, el Guardián se halla en un punto intermedio que podríamos llamar *la mediocridad humana*. Asociado físicamente a un guardaespaldas o a un mayordomo, el Guardián es el único cuerpo humano de la obra. En la organización del lenguaje de este personaje se adivina algo del discurso *televisivo*, a la manera de un reportaje o un testimonio. Al servicio del Mono Blanco, el hombre no tiene ninguna cabida en el discurso del gorila. Físicamente, controla el espacio en la medida en que ejecuta los deseos de Copito, con movimientos solícitos y dependientes de la voluntad del Mono.

Sin embargo, la *función de teatro* toca a su fin. Desde su cuerpo en cautiverio, las últimas palabras de Copito de Nieve son un grito de libertad y de rebeldía. A partir de aquí, las máscaras caen: el Guardián pone término a la vida del mono aplicándole unas inyecciones letales. El espectador/lector comprende entonces que el

guardián no tenía por misión cuidar de Copito, sino de cierta *imagen pública* del Mono Blanco.

Las tensiones acaban con tintes de absurdo: el Mono Blanco queda inmóvil, muerto; el Mono Negro alcanza por fin el plátano que estuvo tratando atrapar desde el principio de la pieza "pero el Guardián se lo quita y se lo come" (44). En la jaula, el Guardián es, significativamente, el único cuerpo que se integra perfectamente en el agobiante espacio dramático.

5.3. DECIR EL CUERPO ABUSADO: *HAMELIN*

El cuento del flautista de Hamelin sirve de telón de fondo de una fábula que trata del abuso sexual de niños. Poner en texto y en escena la realidad de este tema puede provocar, en el lector y en el espectador, una aprehensión ampliamente comprensible, dada la gravedad del asunto. *Hamelin* (2005) es una obra sobre el lenguaje y su carencia⁴¹². El tratamiento del cuerpo, en un contexto particularmente indignante, está ligado a la forma misma de la obra y a su relación con la palabra, así como con el estatuto de los personajes, la definición del espacio y la función primordial del público.

La palabra, en efecto, constituye la articulación principal de esta obra. Según el autor, "en *Hamelin*, el juez, la psicóloga e incluso el pedófilo son dueños de lenguajes desde los que pueden atacar y

⁴¹² La línea argumental es la siguiente: el inspector de policía Montero, ayudado por Raquel, la psicóloga, está investigando un delito de pederastía sobre el menor Josemari. El principal sospechoso es Rivas, un líder vecinal muy influyente en ese suburbio carenciado. Rivas ha sido denunciado por Gonzalo, hermano mayor de Josemari, del que se supone también abusó. De la investigación resulta que el padre de Josemari, Paco, está al corriente de los abusos pero recibe dinero para guardar silencio. Paralelamente, Montero tiene problemas de comunicación con su hijo, Jaime, que acusa un comportamiento violento en la escuela. El final abierto deja al espectador la tarea de terminar de escribirlo.

defenderse. La carencia de la familia del niño empieza por la carencia de un lenguaje semejante. Y el niño sólo tiene el silencio"⁴¹³:

RAQUEL.—[...] Ese niño está pidiendo ayuda, pero no puede hacerlo de un modo más claro. Su silencio es su modo de hablar (56)⁴¹⁴.

ACOTADOR.—"Proyecto". Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: "Escuela Hogar", "Dirección General de Protección de la Infancia", "Derechos Humanos". Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje [...] (57)

Observemos que, atendiendo a los sucesivos montajes de la obra en los que ha participado el propio autor, los personajes no tienen un cuerpo asignado: un mismo actor representa distintos personajes, ya que lo que importa es lo que se dice y cómo se dice⁴¹⁵. El papel del Acotador —personaje fijo, maestro de ceremonias que narra las acotaciones y actúa de puente interpretativo entre la obra y el público— responde, por un lado, al perfil *narrativo* de la obra, contada como un cuento y, por otro lado, a la necesidad de *descorporización* del tema para hacerlo posible en el escenario. La obra descansa en la función estructurante del Acotador. Así, las acotaciones escénicas, en boca de este personaje que permanece fuera de la trama, superan el límite de las didascalias referenciales: se trata de *acotaciones* que requieren un espectador activo, puesto que el *escenario* tiene lugar en su mente, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

⁴¹³ Campal (2005).

⁴¹⁴ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque, 2005.

⁴¹⁵ Ver las fotografías del estreno en el sitio www.animalario.net/shows/hamelin.html

ACOTADOR.—[...] Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así. Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esta sensación. "Hamelin" es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario los pone el espectador [...] (28)

ACOTADOR.—"Hamelin", nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: "Han transcurrido diez días", O decir: "La tarjeta lleva una hora sobre la mesa". En teatro, el tiempo sólo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono. La tarjeta dice: "Raquel Gálvez, psicopedagoga". (37)

De esta manera, los escenarios imaginados de *Hamelin*, en estrecha colaboración con el espectador, se abren a infinitas posibilidades:

ACOTADOR.—[...] Es noche sin luna y Montero camina hacia el sur, por calles que se van haciendo más anchas y más largas, hasta llegar a la plaza [...] La casa de Paco y Feli está a tres manzanas. Huele a orín en el portal. Hay alguien fumando a oscuras. (48)

Como vemos, estamos lejos de una representación espacio-temporal *realista*. Asimismo, no existe ninguna relación entre el personaje y su cuerpo. Las voces de los personajes se declinan en varias encarnaciones potenciales con el propósito, en mi opinión, de anular las pistas *visuales* y privilegiar, en el espectador, el impacto de la palabra en la memoria. Por ejemplo, el cuerpo del niño, que es el elemento central de la obra, no se muestra en escena:

ACOTADOR.—"Hamelin", cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada "Hamelin" el papel de Josemari es representado por

un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño. (30)

Este ejemplo muestra la voluntad del autor de no *representar* el drama *Hamelin* sino más bien de construirlo —y así multiplicarlo— en la mente de cada espectador. Para ello, el Acotador apunta los movimientos y los gestos *imaginarios* de los personajes, como en una ficción novelesca, acciones que no son destinadas necesariamente a ser reproducidas en el escenario. Los desplazamientos, gestos o movimientos corporales descritos hablan de la actitud interior del personaje. Con este recurso, típico de la novela, el autor amplía el universo interior de los protagonistas revelando sus pensamientos:

ACOTADOR.—Montero se desnuda. Hablan de tener otro hijo. No lo dicen así; "darle un hermano", dicen. Montero se acuesta junto a Julia. No se tocan. (26)

ACOTADOR.—[Raquel] Tiende su mano a Montero. Una mano inesperadamente fuerte. (29)

ACOTADOR.—[...] Montero despide a Rivas y se mueve de un lado a otro de su despacho, o de un lado a otro de su cerebro [...] (48)

ACOTADOR.—Josemari no ve su mano tendida o hace como que no la ve. (55)

ACOTADOR.—[...] Al salir de la habitación de Jaime, ve a Julia en el pasillo, sentada en el suelo, con la cabeza entre las manos. Sale de casa, llama al ascensor, pero se arrepiente, va al otro ascensor, el que lleva al garaje. Nunca le ha gustado conducir, pero esta noche no hace otra cosa [...] (76-77)

Desde el punto de vista temático, el cuerpo es un elemento omnipresente en la obra tanto en el abuso del niño como en la violencia del hijo del juez Montero. Por otro lado, apoyando mi interpretación sobre la *ausencia de cuerpos*, señalemos que no hay en todo el texto ninguna caracterización física: no son *cuerpos*

visibles, destinados a ser encarnados, pero tampoco *invisibles* — puesto que están en escena— sino una alternancia de *voces* que se engendran desde la escena para alojarse en la mente del espectador. En este contexto, no podemos establecer una relación entre el cuerpo y el espacio tal como lo veníamos haciendo hasta ahora, ya que el espacio escénico está manejado de manera diferente. Existe, eso sí, una correspondencia entre los cuerpos y los espacios *imaginarios* que responden a lugares fácilmente reconocibles por el lector/espectador. Las tensiones generadas en el texto entre el cuerpo y los elementos dramáticos de espacio son, pues, puramente formales.

En cuanto a la retórica corporal empleada en *Hamelin*, el vocabulario relativo al cuerpo es relativamente escaso, sobre todo si lo comparamos con el lenguaje institucional al que hacíamos alusión más arriba. En la escasez de palabras, el contacto físico del niño con el adulto es evocado en el marco del interrogatorio del juez y los gestos son asumidos por el Acotador, que traduce el silencio del niño:

MONTERO.—Bañándote te toca. ¿Y cuando duerme contigo?
¿Te toca?

ACOTADOR.—Se lo pregunta tres veces más, hasta que Josemari dice sí con la cabeza.

MONTERO.—¿La colilla?

ACOTADOR.—Se lo pregunta tres veces. Josemari dice sí con la cabeza.

MONTERO.—¿Te ha pedido que tú le toques?

ACOTADOR.—Con la cabeza: sí. (34-35)

El silencio, el miedo y la vergüenza se expresan a través de los ojos y en la intensidad de las *miradas* —difícil de interpretar en situación dramática de corte realista— que cobra cuerpo y significado en los discursos interiores expresados por el Acotador:

ACOTADOR.—En los ojos le recuerda a Josemari. (53)

RAQUEL.—Así es como ve ese hombre a su hijo. Fíjate en la cara del niño. En sus ojos. (58)

ACOTADOR.—[...] Josemari no mira a Feli a los ojos. (61)

En definitiva, por su hechura formal, *Hamelin* es una obra con personajes *sin cuerpos* que los representen. Estamos en la verdadera opuesta de la propuesta de *Últimas palabras de Copito de Nieve*: de una obra en la que la presencia física del Mono Blanco habla por sí sola, a una en la que los cuerpos cobran volumen a través del lenguaje en la íntima imaginación del espectador. Contando con la fuerza evocadora del lenguaje y la participación de un público activo que debe posicionarse ante un argumento sin resolución, Juan Mayorga logra llevar a la escena el espacio indecible del cuerpo abusado.

5.4. BALANCE

Por la riqueza de los recursos dramáticos, su densidad formal y argumental, resulta arduo operar una síntesis que englobe las ideas del cuerpo dramático en las obras analizadas de Juan Mayorga. Por esta razón, insistiré en los contrastes y en las diferencias encontradas para acentuar lo que me parece ser el hilo conductor de la producción del autor: la búsqueda de una respuesta ética cuya complejidad se plasma en la dificultad formal.

El planteamiento de *Más cenizas* es una polifonía que, como *Hamelin*, emplea un recurso emparentado con el cine. Las secuencias muestran los distintos afluentes de una misma historia. La ventaja del teatro es que, a pesar de la narratividad cronológica, ofrece una idea de simultaneidad temporal gracias a la presencia de todos los cuerpos en escena. En *Más ceniza*, aun sin relacionarse directamente, los personajes que integran las distintas secuencias de una misma historia ejercen una influencia en los demás por su sola presencia en un mismo espacio *físico*. En el público, el paralelismo y la coexistencia de las diferentes acciones en el escenario tienden a plasmar la complejidad de la materia *narrable*, de lo que se cuenta y de cómo se cuenta, atendiendo a los diferentes discursos con todos los cuerpos presentes en escena. Este recurso pone en evidencia, a la vez, la existencia de múltiples y parciales *verdades* destinadas a competir, unas con otras, en la mente del espectador/lector. La

respuesta ética de la que hablábamos más arriba tiene lugar en el espíritu del destinatario. En este sentido, los aspectos formales y de contenido tales como la simultaneidad de las acciones, los procesos de cambios interiores, la influencia de los otros y la incomunicación se traducen en el tratamiento del cuerpo, considerado en la trama como el lugar inalienable de la autenticidad.

Hamelin ocupa un sitio diferente en el mapa de la producción dramática del autor. Las coordenadas espacio-temporales se dislocan en virtud de una instrumentación dramática novedosa que emplea la palabra para crear ámbitos urbanos y universos interiores. La obra responde al cuento de *Hamelin* con una intensa narratividad que crea los espacios y los cuerpos en la imaginación del lector, eximiéndolos de la representación mimética en la escena.

En *Últimas palabras de Copito de Nieve*, en cambio, la *fisicalidad* del Mono Blanco no solicita la imaginación del espectador/lector, ya que se trata de un icono conocido por todos. El dramaturgo se sirve de esta imagen original en un momento singular de su vida —singular no en la actitud del mono, sino de los humanos— para hacer coincidir dos extremos en principio irreconciliables: la animalidad y la filosofía. Estos dos términos, que parecerían corresponder a *mono* y *humano* respectivamente, se invierten apenas comenzada la obra. Las palabras de Montaigne adquieren una *humanidad* novedosa, ya que el verdadero punto de contraste no es el obtuso Mono Negro que lo acompaña, sino el Guardián que vigila sus movimientos. La reflexión gira en torno a la muerte pero paralelamente se plantea el tratamiento de cuerpo del animal como objeto de veneración. Existen, pues, dos planos que parecen no tener ninguna comunicación: lo que el público quiere ver y lo que el Mono Blanco dice. La espectacularidad del cuerpo que se muere triunfa sobre la sabiduría de la muerte.

6. LLUÏSA CUNILLÉ: LA INESPERADA PRESENCIA DEL CUERPO

Junto con Sergi Belbel y Juan Mayorga, Lluïsa Cunillé es una figura de primera línea que, bajo el magisterio de José Sanchis Sinisterra y en torno a la Sala Beckett de Barcelona, asume una de las expresiones más brillantes del teatro español de los últimos quince años. En efecto, su teatro está profundamente enraizado en los supuestos del Teatro Fronterizo: fábula, tiempo y espacio son componentes dramáticos equívocos, ambiguos y multidimensionales⁴¹⁶. Estos rasgos no son el producto de una superabundancia de información que confunde los parámetros, sino la resultante de la falta de datos, de contexto y de referentes. Así, la *teatralidad de la penuria*, heredada de Beckett a través de Sanchis Sinisterra, tiende al despojamiento escénico y se caracteriza por la sobriedad, la austeridad de la acción dramática. Los temas son difíciles de definir, a menudo herméticos y siempre inquietantes. Los personajes de Cunillé se sitúan en un mundo "banalmente trágico al que se accede a través de una impresión de cotidianidad, donde la trama es irrelevante y sus conflictos ambiguos y aparentemente nimios"⁴¹⁷.

Las tres obras que analizaremos a continuación presentan dichas características. Desde el punto de vista del cuerpo en el texto, el teatro de Cunillé parecería situarse en las antípodas de una dramaturgia *realista*. Sin embargo, una lectura más profunda hace emerger del texto unas implicaciones físicas que, puestas en relación con la estructura formal, confieren a estas obras una original fuerza dramática y una sugestiva construcción del cuerpo, sólo en apariencia, ausente.

⁴¹⁶ Sanchis Sinisterra (1980: 88-89).

⁴¹⁷ Aludiendo a la gran coherencia de composición de los personajes de Lluïsa Cunillé, Beth Escudé i Gallès (1998: 78) se refiere a personajes "*cunillenses en el país de Cunillandia*".

6.1. *RODEO* Y EL CUERPO (MUERTO) DEL PÚBLICO

Distinguida con el Premio Calderón de la Barca 1991, *Rodeo* es la primera obra estrenada de Lluïsa Cunillé, en 1992. En el texto aparecen ya algunas de las líneas formales que desarrollará en sus sucesivas producciones, tales como el escaso desarrollo argumental y la ruptura de la narración lineal. Los personajes de *Rodeo*, seres de rasgos anodinos e impersonales, tienen poca relevancia en la acción y en el desarrollo de un argumento sin conflicto manifiesto. A mi modo de ver, el verdadero protagonista de esta obra es el espacio⁴¹⁸.

Como hemos visto, el cuerpo puede ser, en una obra, el soporte principal de una temática que se expresa a través de él —como la libertad, la frustración, la opresión, etc. En *Rodeo*, la fractura argumental impide la formulación de un tema que englobe las intenciones de la obra. No obstante, la presencia nunca nombrada del *cuerpo* —me refiero al cadáver del otro lado de la puerta principal— es un factor no solamente determinante, sino que su invisible presencia recae en la actitud de los personajes y en sus discursos.

Rodeo presenta así unas características de estructura y de composición que difieren de los esquemas realistas. Por ello, dentro de una configuración poco frecuente, el lugar del cuerpo en el texto merece ser estudiada en detalle. En efecto, las obras de Cunillé parecen tener poco anclaje en lo físico. Las tensiones dramáticas, generadas por la sustracción de datos y un mínimo de movimiento, recurren raramente al cuerpo como materia expresiva y lugar del conflicto. El origen de la zozobra se halla en la naturaleza del espacio, en su relación con el cuerpo y en su particular disposición en las tres escenas que componen la pieza.

El espacio y la palabra, a través de las réplicas truncadas o anodinas, las pausas elocuentes y las preguntas sin respuesta,

⁴¹⁸ Podríamos resumir la línea argumental en estos términos: Ella está en una oficina. Van apareciendo diferentes personajes: el Hermano, el Cliente, el Padre, la Mujer. Cada personaje introduce un tema diferente, de carácter cotidiano. El espacio se ha ido moviendo en ángulos de 90° para ofrecernos perspectivas diferentes. Hasta la última escena, no sabemos que la oficina es una funeraria. Los diálogos, fragmentos de realidad, no tienen conclusión ni explicaciones.

contribuyen a crear un ambiente de malestar que se instala desde el inicio de la obra hasta la inquietante resolución *espacial* de la escena final. Las situaciones, levemente encadenadas unas con otras pero sin resolución argumental, se desarrollan en un espacio móvil, verdadero protagonista de la obra y quizá el único elemento resuelto deliberadamente. Las tres escenas presentan una tensión creciente y significativa, solidaria de la disposición escénica: el espacio cambia de ángulo en la segunda y tercera escena y ofrece al espectador la obra vista de frente, de perfil y de atrás:

Escena I: *En el centro está Ella sentada detrás de una mesa de escritorio escribiendo a máquina sobre una silla giratoria. Al borde del proscenio hay unas pequeñas escaleras que bajan al patio de butacas. Al fondo y a ambos lados, sendas puertas. La del fondo es distinta, más amplia y en mejor estado, junto a ella hay un perchero con un sombrero negro [...]. (7)*⁴¹⁹

Escena II: *Ella se encuentra sentada de perfil en su escritorio. La puerta que antes se encontraba en el fondo ahora se halla en el lado izquierdo, y la que estaba en el lado derecho, en el fondo, como si en la habitación se hubiera operado un giro de noventa grados a la izquierda. En el lado derecho ahora se ve una gran cristalera y una puerta, también de cristal, cruzada por bandas horizontales ahumadas [...]. (21)*

Escena III: *En la habitación se ha operado otro giro de noventa grados hacia la izquierda, de modo que la mesa de escritorio está de espaldas, la cristalera al fondo, las dos puertas iguales a ambos lados y el perchero junto a las escalerillas que conducen al patio de butacas. Sólo hay un elemento nuevo: en la cristalera, apoyada contra ella, en el suelo, se halla una corona de flores mortuoria no demasiado grande. (33)*

⁴¹⁹ Las citas provienen de la siguiente edición: Luisa Cunillé, *Rodeo. Libración*, Madrid, SGAE, 1996.

La escenografía va de lo sugerido al esclarecimiento total de la situación a medida que se opera el giro definitivo y revelador —movimiento al que alude el título de la obra. Paradójicamente, podríamos decir que el espectador es llevado de manera paulatina a la revelación que lo conduce a su pérdida. En efecto, en la tercera escena las sospechas se confirman: la oficina es el despacho de una empresa de pompas fúnebres y el público se encuentra en el espacio del difunto. El espectador accede finalmente a la clave de la obra, pero su comprensión marca también su fin. ¿Cuál es la representación del cuerpo —en el texto y en el espacio dramático— en una obra cuyo hermetismo parece prescindir, al menos en la escritura, de los marcadores físicos de los personajes?

El encadenamiento de situaciones se produce sin sobresaltos: los personajes —Hermano, Clientes, Mujer, Padre— se aglutinan alrededor del personaje principal, Ella, y se suceden en escena con sus comentarios y sus problemas, temas cotidianos tales como el trabajo, las vacaciones, un eventual traslado, un sombrero olvidado. Dentro de la banalidad del intercambio, cada réplica encierra una parcela de incógnita, como lo ilustran estos ejemplos:

HERMANO.—(*Coge el calendario de la mesa*) Octubre..., un buen mes, un mes casi excelente. (*Ambos se miran y se sonríen por primera vez. ELLA toma de sus manos el calendario, pasa algunas hojas y le muestra una de ellas al mismo tiempo que habla.*)

ELLA.—Abril... casi tan bueno como octubre [...] (7)

El lector/espectador no alcanza a comprender de qué se está hablando, a qué corresponde esos "buenos meses". En el fragmento siguiente, ocurre lo mismo:

HERMANO.—¿Ya lo sabe?

ELLA.—¿El qué?

HERMANO.—Lo que haces.

ELLA.—Sí. (9)

El trabajo de Ella, "lo que haces", parece plantear un problema. En lugar de aclarar esta situación inicial, sin transición, se evoca un problema familiar de tinte absurdo:

HERMANO.—¿Tú recuerdas a alguien de nuestra familia al que le faltara un dedo? (*Pausa*) No..., pues ella se empeña en que es culpa mía. Va por allí como una loca mirando fotografías antiguas de nuestra familia buscando a uno que le falte un dedo.

ELLA.—Si se empeña tanto lo encontrará.

HERMANO.—Pero no es tan importante... Yo le digo que si a nuestro hijo le faltara el pulgar, todavía... Y si vieras cómo se apaña con sólo cuatro dedos... (10)

Los diálogos revelan, de forma muy sutil, los mecanismos del pequeño mundo familiar: el Hermano teme la autoridad del Padre, pero lo desafía en su ausencia, al mismo tiempo que busca la complicidad de Ella. Además, deja planear la idea de que el trabajo que desempeñan actualmente debería molestarles:

HERMANO.—¿Y por qué no nos vamos los dos al Ayuntamiento?

ELLA.—Yo no quiero trabajar allí.

HERMANO.—No me digas que prefieres esto. (13)

El diálogo con el Amigo aumenta el sentimiento de agobio que pesa en la oficina, evitando cuidadosamente el dato clave para poder interpretar correctamente las palabras:

AMIGO.—No puedo dejarte sola.

ELLA.—No estoy sola.

Pausa

AMIGO.—¿Te refieres a...? (*Mira al patio de butacas*) No sé cómo puedes bromear con estas cosas. (39)

Poco a poco, los diálogos van sofocando el espacio y engendran un sentimiento de extrañeza. Creo que esta impresión de desarraigo en el lector está apoyada no solamente en la ausencia de una estructura argumental reconocible, sino en la falta de referencias físicas de los personajes. El cuerpo, en el argumento, aparece de manera referida en los diálogos, como por ejemplo el hijo del Hermano que, como hemos visto, tiene cuatro dedos, o, como lo veremos en los ejemplos siguientes, el relato de la mujer atropellada por un coche, que se

levanta y se va andando, la semejanza física de los Clientes, el cuerpo caído y abandonado por la violencia de un portazo... Pero a medida que la obra avanza, el *cuerpo*, del que se evita hablar, va cobrando presencia. No se trata del cuerpo de los personajes y de su disposición en la escena, sino del *cuerpo* del difunto que yace en la capilla mortuoria. La ausencia de individuación física textual de los personajes visibles acentúa la corporalidad sin vida del otro lado de la puerta. De esta manera, esa presencia invisible determina los diálogos y las actitudes de los personajes, invirtiendo el orden *natural* de la escena: los personajes visibles se hacen casi ausentes ante la poderosa presencia invisible del cuerpo del finado.

En un primer momento, la inserción de los cuerpos en el espacio no parece tener ninguna relevancia. Sin embargo, parte de la tensión dramática de *Rodeo* generada por el espacio en la primera escena se apoya en la relación espacio-cuerpo dramático. El raro dinamismo de la obra se desarrolla sobre dos ejes espaciales: una línea horizontal que atraviesa la escena, que va del despacho del Padre a los servicios, y una perpendicular que va del fondo de la escena —puerta de la capilla mortuoria— hasta el frente —puerta de entrada. Los personajes se relacionan con el espacio de forma semejante. En efecto, todos se desplazan en los mismos ejes escénicos, de forma límpida, casi mecánica, como si la economía de los movimientos y la sobriedad de los desplazamientos pudieran hacer posible la integración de los cuerpos en el espacio *fuera de lo común* en el que se encuentran:

ELLA.—Cuando quiera pasar dígamelo...

CLIENTE.—¿La molesto?

ELLA.—No, de ningún modo.

CLIENTE.—Prefiero quedarme un poco más..., es tan brusco pasar de la calle aquí... (15)

CLIENTE.—(*Va hacia el proscenio y se queda allí mirando en dirección al público.*)

Mírelos, totalmente ajenos a lo que aquí ocurre, pasan frente a nosotros hacia quién sabe qué lugar...

(*Pausa*) Es en estos trances cuando a uno se le ocurre pensar en estas cosas, luego pasará el tiempo

y seguramente cualquier día yo también pasearé distraído por allí y aquí adentro alguien pensará lo mismo... (18)

Los movimientos de los cuerpos en escena están indicados detalladamente en las acotaciones y confirman la disposición horizontal de los desplazamientos. El movimiento horizontal, generador de relación entre los personajes, interviene aquí como un vínculo entre sus diferentes acciones. Eminentemente estabilizador, el movimiento horizontal que realizan los cuerpos funciona de contrapunto a la palabra y asegura la coherencia argumental.

En este contexto, dos momentos de ruptura, marcados por los cuerpos que caen violentamente y se incorporan, quiebran la horizontalidad de la obra:

ELLA.—¿Qué ha pasado?

HERMANO.—[...] Hemos vuelto a discutir... como cada noche, por una tontería, ya ni me acuerdo de qué..., y yo sin querer... he cerrado la puerta para dar un portazo solamente... [...] la [puerta] que comunica la cocina con el salón y ella todavía estaba ahí, junto a la puerta... porque la he cerrado sin mirar, y entonces he oído cómo se caía y yo, yo...

ELLA.—[...] ¿La has dejado allí en el suelo? (47)

El movimiento vertical confiere un nuevo dinamismo a la escena, rompiendo la estabilidad propia de la ausencia de gestos o de la horizontalidad. Asimismo, sentarse o levantarse tiene la función de iniciar otra secuencia o marcar un punto de tensión, como esta escena que sigue a la precedente:

Ella se levanta.

ELLA.—Vamos.

HERMANO.—¿Adónde?

ELLA.—A tu casa.

HERMANO.—No, aún no. [...] Espera... (*Pausa*) Es que no la he visto caer. [...] (47)

El segundo momento se refiere a la caída de la mujer que es atropellada por el coche, narrada dos veces:

ELLA.—[...] El otro día, sin ir más lejos, atropellaron a una mujer..., sí, todos salieron, pero como vieron que la mujer se levantaba por su pie fueron dispersándose sin preguntarle siquiera si necesitaba... ayuda..., que la llevaran a un hospital [...] (28)

[...] ELLA *se sienta, escribe a máquina, momentos después se oye un frenazo, ella sigue escribiendo unos momentos, luego se detiene de pronto, se levanta y va hacia la cristalera* [...]

PADRE.—Ha sido una mujer..., me parece que no ha pasado nada. [...]

ELLA.—Puede haber sido grave.

PADRE.—No creo, se ha levantado ella misma [...] ¿Qué querías..., que la hiciera pasar aquí...? Hubiera resultado violento, ¿no te parece? (41)

Los cuerpos se implican *espacialmente* dentro y fuera de la escena: la verticalidad confiere al movimiento en escena un alcance trascendente⁴²⁰. Sin ser necesariamente trágicas, estas caídas recubren una dimensión que puede asociarse con la idea del desmoronamiento definitivo, es decir, de la muerte. En efecto, sin que se lo nombre, el cuerpo muerto se adueña del espacio. No se trata, pues, de efectos de luces ni de escenografía: el difunto, fuera de escena, es la presencia más contundente de todos los cuerpos de *Rodeo* y es evocado por la palabra y la organización espacial. Lejos de ser una simple duplicación de sentido, cuerpo, gesto y palabra en relación con el espacio intervienen en la construcción del significado de la obra.

Por último, detengámonos brevemente en el discurso de los personajes: la presencia del cuerpo en la palabra constituye el aspecto más medible del análisis del cuerpo en el texto. Podríamos decir que, en *Rodeo*, el vocabulario referente al cuerpo es casi inexistente. Pero tratándose del género dramático, el cuerpo está

⁴²⁰ Rokem (1993: 104-105).

forzosamente inscrito en la obra y su expresión —aquí, la ausencia de caracterización— corresponde indudablemente al proyecto de la autora. Así, las escasísimas referencias corporales apuntan a un cuerpo subvertido: el niño con cuatro dedos, una mujer atropellada que se levanta y sigue su camino. Notemos, sin embargo, que no se trata de un ahorro de expresividad relativa a lo físico. En realidad, los desplazamientos y los gestos de los personajes están descritos de manera detallada en las acotaciones escénicas, pero falta la caracterización corporal. Los diálogos, por ejemplo, no contienen ninguna función caracterizadora. Se diría que el físico de los personajes es un atributo sin importancia y que, en última instancia, puede resultar intercambiable, como el de los Clientes:

ELLA.—Sí, bueno, la primera vez..., aunque usted ya ha estado aquí por la mañana, me parece...

CLIENTE.—No, ése era mi hermano.

ELLA.—¿De verdad?

CLIENTE.—Sí, todo el mundo nos confunde, y eso que nos llevamos cinco años [...] (15)

El grado de explicitud textual de los atributos corporales —que determina la posibilidad de encarnación— se limita al género y a unas características implícitas, como la edad que se deduce de la relación de parentesco. En este sentido, creo que la ausencia de individualización de los cuerpos de los personajes —en el texto— acentúa el efecto de despojamiento del espacio. La distancia y la rareza que emanan de ellos encuentran sin duda su origen en la carencia de determinación física que los individualice y humanice⁴²¹.

Por otro lado, observemos que la alusión al cuerpo muerto y a la muerte es recurrente pero siempre indirecta, expresada mediante gestos y medias palabras:

ELLA.—[...] (*El Hermano se levanta y va hacia el fondo junto a la puerta. Ella habla sin volverse mientras escribe a máquina.*) No hay nadie.

HERMANO.—Ya..., es la hora de comer. (7)

⁴²¹ El mismo fenómeno encontramos en *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchis Sinisterra.

ELLA.—[Al CLIENTE] Las firmas..., su negativa a firmar en un simple papel, como si no quisiera dar por terminado definitivamente algo que es sin duda penoso... (18)

OTRO CLIENTE.—He venido a buscar mi sombrero y de paso a confirmar el horario para mañana [...] ¿Es a las once, verdad? (38)

Todos estos indicios, junto con otras citas que señalamos anteriormente que dan a entender la presencia del muerto, se confirman en la escena final, cuando el público ocupa el lugar del difunto. El paso del tiempo, indicado en las acotaciones, va de la tarde a la noche. A medida que oscurece, se va aclarando paulatinamente la situación: la presencia invisible del cuerpo y las alusiones a él se hacen cada vez más explícitas. El giro escenográfico definitivo marca el acercamiento del público y el contacto con la muerte.

Espacios inquietantes, indeterminación del argumento, discurso enigmático de unos personajes turbadores... el teatro de Cunillé propone una representación del cuerpo que supera el mero soporte físico de la palabra. El cuerpo dramático de *Rodeo* es un cuerpo mudo en tensión con el espacio, lo que puede significar una manera de rechazo o de aislamiento del individuo con respecto al medio que lo rodea. Gracias a la fragmentación argumental y a la particular disposición espacial de la escena, los cuerpos están liberados del imperativo de verosimilitud, pudiendo evocar significados conflictivos.

En *Rodeo*, la presencia invisible del cuerpo muerto condiciona todas las palabras de los cuerpos vivos: lo cotidiano se vuelve denso y extraño por la proximidad de la muerte. Queda claro que no hay intención, por parte de la autora, de individualización de los cuerpos, ni de sus rostros ni de su vestuario o maquillaje. El vacío referencial abarca la integridad de la obra ya que la única referencia corporal, la más importante, no se nombra. En contrapartida, la pieza recurre a un vaivén de entradas y salidas de personajes, un movimiento que parece aliviar el ambiente pesante de la escena. Nótese que incluso el personaje aludido de la mujer atropellada por el coche, se pone en movimiento. La acción de la obra es reemplazada por el recorrido de

los personajes en escena. El único *personaje* que no tendrá esta autonomía es el público, ya que ocupa significativamente, en la tercera escena, el lugar del muerto⁴²².

Lluïsa Cunillé, a través de unas situaciones extrañas pero, en el fondo, comprensibles, recuerda el estatuto inmortal del personaje y el carácter pasajero de los espectadores, pero también del cuerpo. En efecto, el cuerpo se impone hoy como una fuente de valores en sí y lugar de predilección del discurso social. Desconectado de los ideales colectivos, el individuo busca en su cuerpo y en la esfera privada lo que ya no puede encontrar en el ámbito social — recordemos la escena, referida dos veces, de la mujer atropellada por un coche a la que nadie presta ayuda, que se levanta, hablando sola, y echa a andar.

En una época en que la apariencia del cuerpo se impone en todos los ámbitos, Cunillé construye una dramaturgia del cuerpo replegado, borrado, en la frontera entre la cotidianidad y el abismo existencial, cuya fragilidad y fracaso último se insinúa en la callada presencia del cadáver.

6.2. *EL INSTANTE Y EL ANIVERSARIO*: LA IRRUPCIÓN DEL CUERPO

Como sucede con la mayoría de las obras de Lluïsa Cunillé, resulta difícil establecer el hilo de la fábula o el argumento, ya que no se trata de un teatro de *acción* que recrea conflictos sino de *situación* que propone enigmas⁴²³. El despojamiento argumental recae, de una manera u otra, en la inserción de la corporeidad en el texto. En *El instante* (1997), se trata de una serie de gestos y diálogos de la vida cotidiana, en apariencia desprovistos de trascendencia. Sin embargo, en este mar de banalidades, en el espacio de un instante, la escena de lo cotidiano adquiere una tonalidad inquietante por medio de

⁴²² Quizá pueda interpretarse, en el papel que le adjudica Cunillé al público en la última escena, una crítica solapada a la pasividad del espectador.

⁴²³ Obras como *Vacantes*, *Accidente*, *El empleo*, *Una obra de cámara* y *Privado*, escritas en los años noventa, son situaciones enigmáticas en las que el misterio, el secreto o el juego desempeñan un papel importante en la construcción del sentido.

situaciones insólitas e inesperadas destinadas a engendrar la tensión dramática. Ahora bien, ¿de qué manera interviene el cuerpo en la generación del clímax?

La imagen corporal que se desprende de *El instante* corresponde a una representación física contemporánea de tipo realista⁴²⁴. Junto con los demás elementos dramáticos —espacio, tiempo, personajes y lenguaje— el cuerpo del personaje es partícipe de esta *normalidad* que se transformará, en el transcurso de la obra, en inquietante. Asimismo, debido a la fragmentación del argumento, es difícil definir la presencia del cuerpo en el tema. En las cuatro escenas aparentemente inconexas que forman *El instante*, el cuerpo interviene en la resolución de cada secuencia, tomando el lugar de la palabra. En la escena 1, en efecto, el malestar físico de Eduardo, la *fisicalidad*, se impone al diálogo anodino:

MARTA.—¿Quieres que vaya a buscar un poco de agua?

EDUARDO.—No, ya se me pasa... Ayer me ocurrió lo mismo y después de un momento se me pasó... [...] (125-126)⁴²⁵.

⁴²⁴ La obra, compuesta de cuatro escenas, son retazos perdidos de una realidad que siempre se resuelve de manera inquietante. En la escena 1, Marta y Eduardo desayunan escuchando los mensajes del contestador. De repente, Eduardo se siente mal y vomita. En la escena 2, Marta, que trabaja en una agencia inmobiliaria, tiene cita con el Hombre Mayor, en un solar que el Hombre quiere adquirir. Esperando al socio de éste, el Hombre Mayor propone juegos infantiles a Marta, para matar el tiempo —escondite, enterrar una moneda y contar los pasos. La escena se termina con el sonido de un avión de caza y un simulacro de fuego de metralla que, aparentemente, deja sin vida al Hombre Mayor. En la escena 3, Marta está en un bar y entabla una conversación extraña con el Joven que tiene sentado a su lado. En la última escena, la terraza de una finca donde se desarrolla una fiesta de disfraces es el escenario del encuentro entre Marta y la Mujer disfrazada. El diálogo encierra nuevamente elementos inquietantes que tienen que ver con la muerte y con la soledad, pero sin expresarlos de forma unívoca.

⁴²⁵ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Lluïsa Cunillé, *El instante*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1998.

MARTA.—Estás temblando...

[...]

MARTA.—(*Intentando levantarlo.*) Va, te ayudo a ir a la cama...

EDUARDO.—No puedo...

MARTA.—Apóyate en mí...

EDUARDO.—Te digo que no puedo. Las piernas no me sostienen. (125-127)

El contacto físico entre los protagonistas, que se va haciendo mayor hacia el final de la escena, tiene una resolución inesperada en la que la actitud del cuerpo genera tensión y expectativa:

EDUARDO.—¿Me quieres?

MARTA.—Claro.

EDUARDO.—Dame un beso.

(*Marta le besa la mano que tiene cogida a la suya.*)

EDUARDO.—¿Te hago daño, ¿verdad?

MARTA.—Un poco, pero no importa.

(*Pausa. De pronto Eduardo vomita y a continuación se desploma sobre la mesa. Pausa. Oscuridad.*)
(128)

La reacción física es importante también en la resolución de la escena 2. El ambiente lúdico creado por el Hombre Mayor —que viene por negocios y acaba jugando a las escondidas con Marta en un terreno baldío— termina de manera abrupta y ambigua. Como el final anterior, aquí también el gesto reemplaza la palabra y deja abiertas múltiples posibilidades de interpretación:

HOMBRE MAYOR.—(*Mirando arriba.*) Ahí viene...

MARTA.—Qué pasa...

HOMBRE MAYOR.—¡Prepárese...!

MARTA.—¿Qué?

HOMBRE MAYOR.—¡Cuando le diga ya... tírese al suelo!

(*Pausa. Pasa el avión con gran estrépito.*)

HOMBRE MAYOR.—¡Ya!

(*Los dos se echan al suelo al mismo tiempo que se oye una ráfaga de ametralladora. Después el avión se aleja. Pausa. Marta se levanta. [...] Marta se*

agacha, alarga la mano para tocar al Hombre Mayor pero enseguida la retira, se incorpora, da unos pasos atrás. Oscuridad.) (142)

La misma ambigüedad del gesto del cuerpo o su postura se vuelve a repetir en la resolución de la escena 3 y 4. Observemos que la tensión dramática no se engendra a partir de gestos amplios ni grandilocuentes: las posiciones adoptadas por los cuerpos, sin ser fuera de lo común —desplomarse, caer, apoyar la cabeza— resultan extrañas porque no corresponden a la situación. Por ejemplo, el diálogo de Marta y del Hombre Joven en la escena 3 no tiene, en sí, nada de anormal. Cuerpo y texto, sin embargo, junto con la situación espacial y temporal —secuencias interrumpidas por oscuros— contribuyen a dar al conjunto escénico una *rareza* indefinida. Así, en la escena final de la escena 3:

HOMBRE JOVEN.—¿Sabe? Tiene unas manos muy bonitas...

MARTA.—¿Le gustan mis manos?

HOMBRE JOVEN.—Sí. *(Pausa)* ¿Y las mías, le gustan?

MARTA.—Sí.

HOMBRE JOVEN.—¿Lo dice en serio?

(Pausa. El Hombre Joven cierra los ojos y se queda inmóvil. Pausa larga. Marta apoya la cabeza en la barra y cierra los ojos. Oscuridad.) (155)

o en las últimas secuencias de la escena 4. El espacio, la fiesta de disfraces aludida por las voces del contestador en la escena 1, es fácilmente reconocible, pero la carencia de datos y la parquedad de la comunicación contribuyen a crear una atmósfera de incertidumbre. En efecto, *el instante* parecería aludir a un momento de ruptura, más concretamente, a un suicidio, aunque los elementos textuales son demasiado escuetos para resultar inequívocos:

MUJER.—*(Mirando abajo.)* Hace un rato pensaba que sólo haría falta un instante, sólo un instante, pero no he tenido valor. *(Pausa. Mira a Marta.)* Nadie tendrá por qué saber nada. Apenas será un instante...

MARTA.—Un instante...

[...] (*La Mujer empieza a desvestirse.*)

MARTA.—Qué haces...

MUJER.—Me desnudo.

MARTA.—Por qué...

MUJER.—Llevo demasiada ropa. (166)

Detengámonos, en este contexto temático corporal, en el lugar que ocupa el disfraz. Este elemento está por supuesto ligado al tema de la apariencia pero —una vez más— sin que esta relación llegue a ser expresada en el texto de manera directa. Como en un rompecabezas cuyas piezas no terminan de encajar, los fragmentos temáticos se van entrelazando: la fiesta de disfraces que se menciona en la primera escena vuelve en la última, el mundo de los sueños y de la niñez aparecen de nuevo en la segunda y en la tercera, aunque sin establecer una correspondencia directa. Sin embargo, el contexto de la fiesta de disfraces y la Mujer disfrazada *sobreteatraliza* el juego dramático y potencia la noción de *papel*. El vestido supone un ocultamiento de lo verdadero. Por ello, en el contexto enrarecido de *El instante*, el disfraz no es una fuente de tensión en sí mismo, sino en el acto de su despojamiento, ya que supone el momento —el instante— de una revelación insoportable o de una acción irreversible.

En cuanto a la presencia de los cuerpos en el espacio, la visibilidad se ve *enrarecida* por la relación que guardan los gestos con el espacio y los diálogos. En la escena 2, por ejemplo, Marta y el Hombre Mayor ocupan un espacio descrito como "un solar vacío, sólo hay a un lado y al fondo, la mesa y las dos sillas de la escena 1 volcadas en el suelo" (129). Los juegos infantiles, propuestos por el Hombre Mayor mientras esperan, implican un desplazamiento de los cuerpos que excede los límites del escenario. La superación de la frontera visible está en relación, creo, con la superación de los límites de la realidad que propone el Hombre Mayor. Notemos además que, en el contexto lúdico, la construcción del espacio está generada, en parte, por el propio cuerpo mediante sus desplazamientos:

HOMBRE MAYOR.—[...] Veamos... Contaré los pasos hasta aquel poste. Usted no se mueva de aquí. [...] Hay que procurar dar siempre los mismos pasos,

igual de largos. [...] Hay veintisiete pasos [...] Ahora hay que buscar otro punto de referencia [...] Aquello es un buzón, ¿verdad? [...] Ahora le toca a usted.

MARTA.—¿Quiere que vaya hasta el buzón?

HOMBRE MAYOR.—Sí, y cuente los pasos. (*Pausa. Marta desaparece de la escena.*) Procure ir en línea recta y dar siempre los mismos pasos. (*Pausa*) Lo está haciendo muy bien... Siga así... Muy bien... (*Pausa*) No crea que sólo enterrábamos monedas. También jugábamos al fútbol y a guerras... Hacíamos dos bandos y nos peleábamos. (*Pausa*) ¿Cuántos hay?

MARTA.—Cuarenta y dos. (134-135)

Por su presencia en las cuatro partes de la obra, Marta asume el hilo conductor del fracturado argumento. Su corporeidad no es, sin embargo, la más importante, ya que en cada escena las actitudes físicas de los otros personajes son más contundentes o inesperadas: Eduardo se desploma, el Hombre Mayor queda inerte en el suelo, el Hombre Joven se pone a dormir en la barra del bar o la Mujer disfrazada se desnuda. Su corporeidad liga las secuencias, como un *Leitmotiv* narrativo, pero no las domina.

Otro punto de la relación del espacio dramático con los cuerpos de los personajes es el grado de integración espacial. Lluïsa Cunillé ubica los personajes en espacios despojados pero con objetos o decorados verbales lo suficientemente representativos para que el lector/espectador pueda construir las referencias espaciales, como "la mesa de desayuno" (113), "un solar vacío" (129), "la barra de un bar" (143) y "una terraza" (156). Podríamos decir que la integración espacial de los cuerpos está apenas sostenida *con alfileres* y que dicha relación se *desintegra* poco a poco, casi imperceptiblemente, hasta llegar a las rupturas finales que ilustrábamos más arriba, creando así el efecto de *ambiente viciado* que caracteriza ésta y otras obras de Cunillé, como *El empleo* o *El accidente*.

Notemos asimismo que la sustracción de información en los diálogos podría llevar a pensar que la obra está marcada por cierta inmovilidad en donde *nada ocurre*. El estudio del cuerpo dramático en las obras de la autora catalana prueba lo contrario. Las

indicaciones de desplazamientos, movimientos y actitudes físicas de los personajes son completas y contienen una buena parte de la tensión dramática. Los desplazamientos de Marta a los que nos referíamos en el último ejemplo ilustran bien el dinamismo de la obra. En la escena 3, Marta y el Hombre Joven están sentados en una barra de un bar durante toda la secuencia. A pesar del estatismo que suponen sus posturas, se mueven de manera precisa, inusual y minimalista:

HOMBRE JOVEN.—¿Quiere ver lo que llevo en los bolsillos?

MARTA.—Sí. (*El Hombre Joven se vacía los bolsillos.*) Qué hay ahí... (*Se refiere a una billetera.*) [...] (*Coge un frasco que ha sacado el Hombre Joven de un bolsillo.*) Qué es...

HOMBRE JOVEN.—Sacarina. (151)

En la última escena, la reacción inesperada del cuerpo se traduce en la danza de Marta y la Mujer en la terraza, al ritmo de una cajita de música:

(La Mujer deja la cajita abierta sobre la barandilla y se pone a bailar con Marta. Después de unos momentos la música cada vez se hace más lenta hasta que deja de oírse, entonces Marta y la Mujer dejan de bailar.) (165)

El movimiento de la danza crea un espacio y tiempo diferentes que, poco a poco, a medida que la música va disminuyendo su ritmo, recobran las características primeras. Además, los movimientos horizontales de *El instante*, como hemos visto en otras obras, tienden a crear vínculos entre los personajes —Marta y la Mujer a través de la danza, Marta y el Hombre Mayor mediante el juego— mientras que los verticales marcan un fuerte momento de ruptura —como el desmayo de Eduardo o la caída del Hombre Mayor.

Por último, señalemos que el cuerpo en el texto está más presente en las acotaciones que en los diálogos. En efecto, la obra no habla del cuerpo, no lo menciona ni lo describe. Hay escasísimas caracterizaciones indirectas —únicamente cuando el Hombre Joven

habla de las manos de Marta— y las directas sólo hacen referencia al género y a la edad. Se trata, pues, de un cuerpo textual desprovisto de *carnalidad* pero fuente de tensión y de dinamismo. En mi opinión, este despojamiento obedece a la voluntad de crear un ambiente *fuera de lo común* con espacios, tiempos, personajes y lenguajes cotidianos.

Sin estar presente, la muerte es palpable en los cuerpos caídos o dormidos. Ese juego de luces y sombras, de verdades y no tan verdades, revela el doble fondo de la dramaturgia de Cunillé: una situación banal puede ocultar otra realidad, un secreto o algún deseo ignorado. Una fisura subsiste cuando se pretende dar un significado definitivo a las escenas que componen *El instante*, ambigüedad que se apoya en la relación equívoca que establece el cuerpo de los personajes con el espacio y el lenguaje dramático. El misterio de los planteamientos se mantiene intacto, ya que el desenlace tiene lugar en un acto final que no existe.

Galardonada en 1999 con el Premio Born de Teatro, *El aniversario* consolida la trayectoria y el estilo de Lluïsa Cunillé. Esta obra sintetiza las relaciones de los personajes *cunilletianos*, cuyas dinámicas particulares se vienen asentando ya en propuestas como *Accidente*, *El empleo* y *Privado*.

El entorno dramático de *El aniversario* se construye sobre una situación verosímil y la trama de la obra es sencilla; sin embargo, los diálogos, también sencillos y coherentes en sí, tienen un contenido insólito que obliga al espectador, desde los primeros momentos, a aliarse a la lógica marginal que proponen los personajes. Contrariamente a otras piezas de Cunillé, se facilitan bastantes datos relativos a éstos⁴²⁶. Como en *El instante*, las seis escenas que componen la

⁴²⁶ La materia de la trama se organiza en seis escenas. En la primera, Ella y Él, en un solar vacío, miran unos fuegos artificiales. Él le pide a ella que vaya al bar donde lo espera su Amiga y se fije si todavía está allí, puesto que antes habían discutido. En la escena segunda, la Hija (de Ella) habla desde el escenario de una discoteca y cuenta su encuentro en el lavabo del establecimiento con su hada madrina, que le promete cumplir su deseo de pasar una noche fabulosa. La tercera escena vuelve al espacio de la primera: Él le cuenta los pormenores de su situación en ese solar, mientras Ella le habla de su infancia y de la historia del descampado en el que están conversando. Al final del diálogo, Él decide ir a buscar a su

obra son fragmentos de historias individuales y triviales que se entrecruzan en un tiempo sin pasado ni futuro. La ambigüedad de personajes se construye por medio de la confluencia de elementos banales encadenados de manera extraña —una espera improbable, unas llaves olvidadas, un coche mal aparcado— ya que el diálogo contiene zonas de sombras y datos ocultos. La ausencia de conflicto hace dirigir la atención del lector/espectador a otros parámetros y poner en marcha sus mecanismos de interrogación y de percepción. Nada es lo que parece: cotidianidad de las situaciones, aunque identificables, contienen una porción de irrealidad que abre otros interrogantes de la cotidianidad y obliga al receptor a descifrar la obra y, en un segundo tiempo, la realidad que lo rodea.

Al igual que *El instante*, llama la atención en *El aniversario* la ausencia de referencias corporales o físicas en el texto y la importancia que adquiere, sorpresivamente, en los finales de secuencia. El cuerpo, contenido y más bien en actitud estática durante toda la obra, irrumpe de manera descontrolada, como si actuara por su lado o se revelara contra su situación.

Como vimos, Cunillé no dedica una atención especial a la descripción de sus personajes. En *El aniversario* éstos están definidos de forma directa y escueta por el género y la edad, en lo que respecta la constitución del personaje individual, y por definiciones que indican los lazos entre ellos —Ella e Hija, Él y Amiga. La imagen del cuerpo no juega, pues, ningún papel en la dinámica de las obras de Cunillé. Es más, la ausencia de una imagen que lo defina supone un elemento de tensión dramática. El siguiente ejemplo es elocuente:

Amiga al bar. En la escena siguiente, la Amiga está en el lavabo del bar, se mira en el espejo y habla con ella misma sobre su apariencia, dándose ánimos. En la escena cinco, se encuentran en el solar la Hija y Ella: hablan del encuentro con Él, de la salida en la discoteca, de los perros del solar, de la infancia. En la última escena, Él y la Amiga están en la playa. Fingen por un momento no conocerse. Luego reanudan el diálogo que hace referencia al bar, a la disputa y al malestar físico. La Amiga le introduce los dedos en la boca y Él vomita.

ELLA: [...] ¿Cómo es su amiga?

ÉL: ¿Cómo es?

ELLA: Sí, cómo es....

ÉL: Pues es... Está sentada en una mesa pequeña, en un rincón. No le gusta sentarse en la barra (48)⁴²⁷.

De manera indirecta, la presencia del cuerpo es mucho mayor. La secuencia 4 —monólogo de la Amiga— se apoya totalmente en la corporeidad, pero esta vez en una imagen *interna* del cuerpo, representación a la que estamos poco habituados en teatro. La confrontación del personaje con su propia imagen, a quien dirige sus palabras, va de la apariencia externa hacia el interior visceral:

AMIGA: Qué cara... Tendrías que verte la cara... Qué facha tenemos... (*Se tapa la cara con ambas manos y luego se vuelve a mirar en el espejo*) [...] Nada de llorar, ¿eh? Como llores me pongo a vomitar... me meteré los dedos en la garganta y lo arrojaré todo... No quedará nada dentro... Como llores te juro que vomito ahora mismo... (*Se mete los dedos en la boca y después de unos momentos se los saca*) [...] Te late el cuello... es asqueroso (*Se pone la mano en el cuello. Pausa*) Tengo un bulto... Parece como un tumor... [...] Te vas ahora mismo a urgencias y les dices que no deja de latirte el cuello... y de paso que te den algo para vomitar de una vez... (*Pausa*) Es realmente asqueroso... Como el cuello de un sapo... Es horrible.... (*Pausa*) Claro, es el corazón... el corazón que está a punto de salirte por la boca... [...] Venga... ya está... ya está... [...] (*Se moja la cara y se queda unos momentos con los ojos cerrados frente al espejo. Luego los abre*) Así está mejor... Mucho mejor... Ahora sólo falta que deje de latir el cuello y ya está... se habrá acabado todo... [...] (54)

⁴²⁷ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, en *Primer Acto* 284 (2000).

El cuerpo *visceral* que atisbamos en *El instante*, vuelve en esta obra de manera insistente. La última secuencia y el final de la obra se cierra con una serie de *sensaciones físicas* de los personajes que el lector/espectador puede identificar sin dificultades, pero que, en escena, adquieren una dimensión inquietante y enigmática. Además, el contacto físico, inexistente durante toda la obra, se convierte en la última escena en un imperativo que se resuelve, también, de una forma totalmente inesperada:

ÉL: Espera... dame un beso... (*Pausa*) Entonces pégame si quieres... No pienso moverme de aquí hasta que no me toques... (*Pausa*) [...] Hasta que no me toques me quedaré aquí... Como si fuera una estatua... [...] Aunque suba el agua no puedo moverme de aquí hasta que tú me toques...
(*Pausa. La Amiga se acerca a Él y coge sus zapatos. Pausa larga. La Amiga da una vuelta alrededor de Él, se detiene frente a Él, levanta despacio la mano hasta la cara de Él, mete los dedos en su boca, y después de unos momentos Él se agacha para vomitar. La Amiga le aguanta la frente mientras Él vomita, y a continuación ambos se quedan sentados en el suelo. Oscuridad.*) (61)

La retórica del cuerpo cubre, pues, un lenguaje restringido pero altamente significativo —la boca, los dedos, el vómito— que no hace alusión a un cuerpo ideal sino a una realidad física conflictiva, difícil y hasta repulsiva. La provocación del vómito es una escena cuya violencia física puede resultar más impactante que la de una lucha o de una agresión, como vimos en *Salvajes*, de Alonso de Santos, o *De la noche al alba*, de Pedrero. *El aniversario* es una acabada muestra de la concatenación de movimientos y gestos ordinarios en los que un eslabón se rompe en el momento menos esperado, transformando imperceptiblemente el curso de los acontecimientos pero sin quebrar la cadena del sentido.

6.3. BALANCE

La opacidad de unas tramas *imposibles* junto con las relaciones ambiguas y equívocas entre los personajes sirven, en las obras de Lluïsa Cunillé, para instaurar una situación dramática en la que dominan la turbación y la inquietud. A este respecto, José Sanchis Sinisterra señala que "la sustancia de estas obras son el intercambio, las interacciones y las oscilaciones de las relaciones entre los personajes, regidos por una particular *ars poetica* que opera por atenuación, eliminación y omisión"⁴²⁸, características que se reflejan, en mi opinión, en la *fisicalidad* de los personajes y en sus particularidades corporales. En *Rodeo*, los personajes se relacionan mediante sus desplazamientos, evitando la palabra, así como en *El instante*, el juego de la escondida y de la moneda que Marta y el Hombre Mayor inician en el terreno baldío es una forma de relacionar los cuerpos presentes gracias a los movimientos de acercamiento y alejamiento, pero omitiendo el motivo o el contexto de dicha acción.

En medio de una serie de conversaciones en apariencia banales, se van decantando temores y soledades. En *El aniversario* los motivos se acumulan bajo el signo del miedo o de la aprehensión. El recuerdo de una matanza de perros, un espejo roto en el lavabo de un bar, un coche abandonado que puede contener una bomba, piedras que rompen los cristales... son situaciones cotidianas pero inesperadas que, dichas en un espacio deshumanizado, crean la sensación de desasosiego. El cuerpo, en estos textos enigmáticos, tiene una contundencia imprevista. Los recuerdos, las heridas, las culpabilidades encerradas salen a la superficie mediante la reacción del cuerpo —el desmayo, el sueño, el vómito, la caída— representante de los demonios y los miedos frente a un entorno en apariencia normal y seguro. Las pausas, los silencios, las omisiones y las reacciones inesperadas del cuerpo destruyen la impresión de quietud y revelan la fragilidad de la condición humana.

⁴²⁸ Sanchis Sinisterra (1996: 8).

7. ITZIAR PASCUAL: EL CUERPO AQUÍ Y AHORA

El cuerpo y la urgencia de actuar, aquí y ahora, articulan las propuestas de Itziar Pascual. El compromiso social manifestado en sus propuestas y visible en el tratamiento formal de sus obras — como ya quedó demostrado en un artículo anterior⁴²⁹ — se inscribe en un constante diálogo de lo teatral con el medio, con los otros y con la misma autora⁴³⁰. En el ámbito creativo de la dramaturgia, el cuerpo domina el territorio de los significados:

El cuerpo como primer territorio es el gran tesoro de nuestra memoria emocional y sensitiva. Es allí donde palpitan las sensaciones, las emociones, la subjetividad, la experiencia. En el cuerpo aletea el contacto, el roce, el recuerdo del roce; los perfumes, los colores, las texturas, los volúmenes, los sabores; el temor, el sabor, la nostalgia, el hambre y la sed, los errores. Bien lo decía Fernando Savater; "La mente puede abjurar, el cuerpo no sabe arrepentirse"⁴³¹.

En su artículo "Escrito con el cuerpo", Pascual asienta el lugar del cuerpo en su labor dramática y lo rehabilita frente a la mentalización. Dice la autora: "Tal vez esa devolución del teatro a la sociedad pasa por el reconocimiento, por volver al cuerpo"⁴³². En efecto, la finalidad de las palabras del dramaturgo "es hacerse corpóreas, vivas en los cuerpos de unos actores. [Estamos] tan náufragos y tan huérfanos de necesidad, de pasión, de deseo, de emoción. Del cuerpo"⁴³³. Así, en las tres obras que analizamos, directa o indirectamente, el cuerpo está implicado de distintas maneras, ya sea como lugar de vida en un escenario que tiende a desaparecer en *El domador de sombras*, como espera y silencio en la revisión del mito

⁴²⁹ Cordone (2005).

⁴³⁰ Su participación en la Asociación de Mujeres de Artes Escénicas en Madrid, *Marías Guerreras*, habla ampliamente del compromiso asumido a través de un teatro en el que la estética dramática se conjuga con el combate social y la defensa de los derechos de la mujer.

⁴³¹ Pascual (2000: 267).

⁴³² *Ibidem*: 268.

⁴³³ *Ibidem*.

de Ulises en *Las voces de Penélope* o aun como la toma de conciencia histórica en la constitución de un cuerpo colectivo en *Mujeres*.

7.1. EL DOMADOR DE SOMBRAS: EL ADIÓS AL CUERPO

Estructurada en ocho escenas y un epílogo, *El domador de sombras* (1994) es un intento de hacer revivir el circo en el espacio y la palabra teatral⁴³⁴. La autora ubica la obra en un ámbito peculiar, un lugar, a mi parecer, en el que los sentidos del público están más solicitados: la arena circense. En efecto, el circo conjuga los juegos de luces, los sonidos e incluso los olores con los movimientos de los cuerpos en escena, de lo que resulta una mezcla de exaltación y de riesgo que ningún otro espectáculo posee. En este contexto único, Pascual plantea un conflicto vital entre los espectadores y sus personajes: la falta de público ha acabado con el mundo del circo. El público ha emigrado hacia otras latitudes más accesibles y menos radicales: la televisión y, en parte, el cine. *El domador de sombras* es una batalla perdida de antemano en la que el cuerpo presente en la arena debe cotejarse con un público ausente en las gradas o, lo que es peor, con la indiferencia.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el atractivo del circo reposa, en mucho, en las características físicas de sus integrantes —la mujer barbuda, la destreza del Acróbata, la desmesura y la plasticidad del payaso— ¿qué tratamiento recibe el cuerpo de estos personajes en *vías de extinción* en un texto donde, al menos en un primer

⁴³⁴ La línea argumental es la siguiente: Grock es un payaso que se suicidó y que ahora quiere regresar al circo para darle nueva vida. Va acompañado siempre por su Espectro, que intenta disuadirle. Grock y su Espectro llegan a un pequeño circo que no consigue vender ni una entrada y cuyo Acróbata se ha dado a la bebida para no sentir el miedo tras su última caída en que le falló la Red. Por su parte, la Mujer Barbuda, que iba a marcharse con un enamorado, ha sido abandonada y sin lugar donde ir, decide quedarse en el circo. Grock accede a enseñarle la historia circense porque quiere creer que el circo tiene todavía un futuro. Véase asimismo el comentario en Hormigón (2000: 680-681).

momento, la expresión poética del lenguaje prima sobre la del movimiento?

Digamos, para empezar, que en la fábula de *El domador de sombras* no se establece ninguna identificación entre la imagen de los cuerpos representados y la realidad del espectador. Estamos, pues, ante unos cuerpos cuyas imágenes remiten a un universo diferente, autónomo pero reconocible como lo es el mundo del circo. Asociado con una cierta idea de fantasía y magia, pero también al riesgo y a la muerte, el espacio circense está habitado por cuerpos desiguales y diversos, a los que la autora agrega unos cuerpos alegóricos como la Red y el Espectro de Grock. Desde la primera escena, la Red da el tono *físico* —y, paradójicamente, poético— de lo que será el resto de la obra: una corporeidad escénica difusa y arriesgada que se distingue en todo de la de los cuerpos reconocibles y pragmáticos que difunden los medios de comunicación masivos, como la televisión.

En este contexto, el cuerpo de los personajes es un vehículo que expresa la diferencia de niveles de la realidad. La constitución física de los personajes que los distingue del público inexistente, así como los movimientos y desplazamientos en escena, van construyendo la imagen de una época pasada que intentan, en vano, resucitar. Creo, pues, que el cuerpo es un medio de expresión que prefigura la desaparición paulatina del mundo del circo.

Por otro lado, tratándose de una obra de y sobre el espectáculo, la estética corporal está explotada de manera sutil, atendiendo al contenido de la fábula, a través de juegos de luces que producen imágenes espectrales:

(En escena, RED. La iluminación, cegadora y espectral, dejará entre tinieblas el resto del escenario.) (169)⁴³⁵

(En la oscuridad, sólo una respiración. Es RED, sentada. La luz iluminará el rostro del ACRÓBATA, que entra en escena.) (176)

⁴³⁵ Todas las citas proceden de la siguiente edición: Itziar Pascual, *El domador de sombras*, en *Panorámica del teatro español actual*, John P. Gabriele y Candyce Leonard (eds.), Madrid, Fundamentos, 1996.

Considerando los tres parámetros que intervienen en nuestro análisis del cuerpo en el texto —en la fábula, en el espacio y en la palabra— no cabe duda de que la relación más importante, en *El domador se sombras*, se establece entre el cuerpo del personaje y el espacio. Los personajes visibles asumen una presencia escénica equivalente. Así, el cuerpo del payaso Grock, a pesar de ser el eje de la obra y estar duplicado por el Espectro de Grock, no se apropia de la escena. El juego de parejas mantiene el equilibrio escénico: el Acróbata y la Red, ésta y la Mujer Barbuda o Grock y la Mujer Barbuda. Por la brevedad de sus apariciones, podríamos decir que son presencias fugaces, difusas, destinadas a desaparecer de la escena. El principio de esa desaparición anunciada es la Voz de Perezoff, el imposible empresario cuyo nombre prefigura su actitud pasiva e indolente. Su voz, además, resuena por los altoparlantes, lo que pone una distancia aún más grande entre el personaje y su cuerpo. Su presencia en escena es improbable, ya que el espectáculo del circo pronto llegará a su fin y el dueño de la empresa es el primero en claudicar. Por ello, podemos considerarlo un cuerpo latente que irrumpe en escena por medio de su voz, pero cuya corporeidad ilusoria y cuyo discurso son signos inequívocos de una existencia que comienza a evaporarse:

VOZ DE PEREZOFF.—¡49 minutos y 48 segundos! ¡A los leones! Número de entradas vendidas: cero. Número de entradas de venta anticipada: cero. ¡A los leones!
(186)

A pesar de la situación de crisis que se pone en escena, los cuerpos de los personajes *pertenecen* al espacio escénico y se integran perfectamente en él: Grock, muerto, vuelve al circo; el Acróbata quiere volver a intentar su triple salto mortal; la Red es parte integrante del espacio circense; la Mujer Barbuda desea abandonar el lugar, pero Grock la convence de lo contrario, queriendo transmitirle su arte. La integración espacial de los cuerpos se difumina, poco a poco, cuando se rebela el estado de decadencia de los mismos:

GROCK.—[...] ¿Qué quieren conseguir si se dedican a engañar al público? [...]
ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.—¿Y qué quieres que hagan?
(*Se arrodilla.*) Podría decir: "Somos un circo arrui-

nado, pero de buenas intenciones. Tenemos un director ludópata, un acróbata alcohólico, una Mujer Barbuda que no para de llorar y el Payaso se suicidó hace algún tiempo, pero vengan a disfrutar del mayor espectáculo del mundo". (186)

El ocaso del circo se refleja, en la obra, en el declive físico de sus integrantes —muertos, borrachos o deprimidos. Los movimientos y los gestos, por un lado, y el vestuario específico, por el otro, subrayan sus estados:

([...] *El ESPECTRO DEL PAYASO GROCK portará los mismos atuendos y maquillaje que GROCK [...] sólo que sus colores serán más opacos, como carcomidos por el tiempo. [...]*)

(*Todas las acciones [de Grock] son observadas con desprecio por el ESPECTRO DEL PAYASO GROCK, que golpea una de sus botas contra el suelo, en ademán de impaciencia.*) (170)

([La MUJER BARBUDA] *Podría ser una huerfanita de incluso británica de principios de siglo; pálida, delicada y soñadora, con botines de muchas leguas... [...]*) (173)

(La MUJER BARBUDA *rompe a llorar. Parece una niña desconsolada.*) (175)

(El ACRÓBATA, *solo en escena y con una petaca roída por el uso. Su voz y sus movimientos nos inducen a pensar que hay más alcohol en su cuerpo que en "La Favorita". Saluda al público, pero con pérdidas de equilibrio, riesgo y ademanes.*) (178)

El contraste entre el físico de los personajes y sus intenciones genera una cierta tensión dramática que se resuelve, la mayoría de las veces, de forma irónica o burlesca, como el Acróbata borracho que pretende dar el triple salto mortal o la Mujer Barbuda —de aspecto más bien rudo— sensible, frágil y enamoradiza. El payaso Grock y su fantasma también participan en esta antítesis, ya que el cuerpo del

primero, que encarna en general la gracia, la vida y el movimiento, está acompañado de un espectro que recuerda en permanencia su estado de difunto. Este contraste, patente en el vestuario, se percibe igualmente en las actitudes y en los movimientos, como lo ilustra la siguiente acotación:

[...] (GROCK *saluda al público con reverencias ceremoniales. Finge encontrar una señorita, a la que dedica todas sus atenciones. Coloca su mano derecha bajo el chaquetón, a la manera de un corazón que palpita de forma evidente.*)
(*Todas estas acciones son observadas con desprecio por el ESPECTRO DEL PAYASO GROCK, que golpea una de sus botas contra el suelo, en ademán de impaciencia.*) (170)

La dimensión gestual reviste un carácter dramático —gestos que apoyan o ilustran las palabras— pero contienen, además, una dimensión simbólica importante, como en la escena que acabamos de citar. En ella tenemos el gesto mímico de Grock, pero al mismo tiempo su negación, en los gestos del Espectro, que hablan de una realidad más cruda y menos poética.

El público imaginario constituye un punto esencial en la actitud adoptada por el payaso y su fantasma. Grock alude al cuerpo del espectador, que vibra escuchando el sonido del redoblante, y a su mirada ansiosa. Su antagonista, sin embargo, lo persuade de la ausencia de esos cuerpos que sólo existen en su imaginación:

GROCK.—¿Pero no ves la ilusión en sus ojos? ¿No ves cómo palpitan sus manos esperando el redoble de los tambores?

ESPECTRO DEL PAYASO GROCK.—Mira, Grock, no hay nadie.
(*Pausa. Mirando al público.*) E ilusionados, menos todavía. (170)

Lo dicho hasta aquí acerca de los movimientos y los gestos cubre, en parte, la relación del cuerpo con la palabra. Hemos visto, en efecto, el lugar que ocupan las acotaciones escénicas en lo que se refiere a las caracterizaciones directas, pero podríamos añadir, además, que

los cuerpos de los personajes reciben, en las acotaciones, un tratamiento descriptivo desigual. El payaso Grock y su Espectro están descritos con detalle, puesto que la relación entre ambos personajes descansa en el parecido físico y vestimentario. La descripción de la Mujer Barbuda responde igualmente al mismo imperativo, al que se le agregan características en el atuendo que sirven para apoyar su personalidad frágil e insegura. Del conjunto de personajes, la Red y el Acróbata tienen un mínimo de atributos determinantes. De Red se deduce, por su monólogo de la escena VII, que se trata de un personaje femenino:

RED.—[...] Soy una mujer. Lo fui antes de conocerte,
antes de convertirme en una gata celosa del silencio.
Como una mujer me despido. Con el clamor de tu
triunfo [...] (190)

De este personaje alegórico no tenemos, pues, otra descripción que su género. La feminidad de Red resulta del papel protector que asume ante el Acróbata y que puede extrapolarse a la relación mujer-hombre:

RED.—[...] Mañana habrá otra Red esperándote.
Tu cuerpo no tardará en hacerse a su movimiento.
En amoldarse a sus curvas [...] (190)

Lo mismo ocurre con el Acróbata. Su imagen se asocia a la de un borracho, como característica principal para definir el resto de sus rasgos físicos y sus movimientos. Sacando partido de la función de salvadora y del papel secundario de la Red en relación con el protagonismo del Acróbata, la autora plantea esta relación de dependencia física en los términos de una relación sentimental. El fallo de la Red es interpretado como un acto de infidelidad, con el consiguiente desengaño del Acróbata:

ACRÓBATA.—Es curioso. He imaginado tantas veces nuestro
encuentro que ahora no sé qué decir. "¿Me
reconoces? Soy aquel estúpido al que casi dejas
paralítico mientras probaba el triple salto mortal". O
mejor... "¡Hola! ¿Te suena mi cara? La última vez

que nos vimos era un amasijo de vendas y moratones. Fue en el Hospital Central".

RED.—No ha pasado el tiempo. Sigues usando los mismos reproches; desgastados, pero los mismos.

ACRÓBATA.—No. Ahora desconfío de las palabras y de las Redes. (176)

Además, observemos que en los diálogos la Red es el personaje que hace más referencias al cuerpo, pero considerado como algo ajeno, una materia que ella debe proteger o cuya integridad está constantemente en peligro. En este sentido, la apertura de la obra con el primer monólogo de Red expresa el tipo ideal de corporeidad circense que estará en contradicción con la imagen de los cuerpos vencidos que ofrece este circo improbable, estableciendo así una clara ruptura entre la idea y la realidad:

RED.— Cadáveres maquillados por la luz.
 Dispuestos ante la arena con ademán de entrega.
 Esperando.
 Esperando un instante de brutalidad.
 Un rasguño se convierte en zarpazo.
 Una torpeza, la muerte.
 Por el aplauso al gran guerrero.
 El sudor adherido al cuerpo.
 El temblor, la palpitación del estremecimiento [...]
 (169)

Por último, señalemos que el espacio constituye, en esta obra, la principal referencia en la construcción del cuerpo dramático. La articulación de los cuerpos con las coordenadas espaciales —menos en los movimientos del cuerpo de los personajes y más con respecto al concepto del espacio circense presente en el lector/espectador— se crea inmediatamente con la aparición de los dos payasos, pero el curso de la fábula y la aparición de personajes contrahechos y tristes van diluyendo esta correspondencia para terminar en la ruptura, con el espacio y con el público. Nótese además, en las palabras de despedida de Grock, las referencias al estómago y a las vértebras, como lugares de la emoción y de la resistencia:

GROCK.—[...] Cada tarde seguimos sintiendo ese mismo temblor en el estómago. Esperando a que vengan. A que ustedes vengan. He aprendido que no hay juramentos de fidelidad que resistan un partido de fútbol televisado. Y mientras el tiempo recorre nuestras vértebras aprendemos a domar las sombras de nuestros demonios. Puede que ésta sea la última vez que nos veamos. Hay alguien que espera mi regreso, con un bocadillo de mortadela. Buena suerte. (194)

El domador de sombras habla, en mi opinión, no solamente de la pérdida de una institución histórica y cultural como lo es el circo, sino que sugiere, a través de los cuerpos de los personajes, la pérdida paulatina de todo lo que el circo implica. A los estereotipos de los espectáculos televisivos, el circo contrapone la diferencia física, a los programas pasivos de la pantalla, los movimientos hábiles y arriesgados, a la indiferencia del telespectador al que ya nada impresiona, el estremecimiento y la emoción del cuerpo del público. En definitiva, estamos ante un intento de recuperar la primera teatralidad y la más arriesgada puesta en escena del cuerpo.

7.2. LAS VOCES DE PENÉLOPE O DE LOS CUERPOS QUE ESPERAN

Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1997, *Las voces de Penélope* ilustra la posición intelectual y el compromiso social de su autora con respecto a la lucha de las mujeres por la igualdad. En un artículo titulado "La edad de la paciencia", Pascual asocia este concepto a la paciencia infinita de la mujer que espera respuestas a cuestionamientos tales como "¿Para cuándo una mirada de iguales, entre hombres y mujeres, sin pedestales ni cavernas? ¿Para cuándo mujeres ciudadanas, frente a víctimas o heroínas inmoladas? ¿Para cuándo a igual formación igual remuneración y para cuándo a igual nivel profesional igual número de horas trabajadas? ¿Para cuándo igualdad en los derechos y deberes, incluido el respeto a la diferencia?"⁴³⁶. *Las voces de Penélope* está vinculada con el

⁴³⁶ Pascual (1999: 107-108).

concepto de paciencia⁴³⁷. Como otras mujeres de la Historia, Pascual intuye que se trata más de "antagonistas que protagonistas de su propio destino"⁴³⁸. Los sentimientos que durante la larga espera la autora adjudica a su Penélope —tristeza, dolor, inseguridad, miedo, rabia, celos, serenidad— los plasma en los cuerpos de sus protagonistas, tres *penélopes* cuyas historias se completan y se explican.

La actualización de la epopeya de Ulises es posible, apunta Ragué-Arias, gracias al carácter abierto de los mitos, que permite su utilización en momentos de crisis para convertirlos en símbolos de valores alternativos al orden establecido. Siguiendo la tradición de nuestro teatro más reciente, la Penélope de Pascual se integra, con su perfil singular, en las revisiones que del mito de Ulises escribieron Buero Vallejo, Domingo Miras, Antonio Gala y Carmen Resino⁴³⁹.

En *Las voces de Penélope*, el clásico paradigma de Penélope se desdobra en otras dos mujeres que actualizan y resuelven la espera de la tejedora. La fábula, en efecto, es un contrapunto a tres voces en un espacio común —el puente temporal del escenario— en el que dialogan el pasado clásico con el presente moderno en torno al tema de la espera del ser amado. El cuerpo en la fábula se inserta, pues, en dos ejes temporales. Por un lado en el pasado, mediante el cuerpo de Penélope que se sitúa en un tiempo lejano y se identifica parcialmente con el presente del espectador. El Telar, personaje

⁴³⁷ La línea argumental es la siguiente: "Penélope espera el regreso de Ulises, asediada por sus pretendientes, mientras teje y desteje en su telar. Se siente sola y débil, pero sabe que debe ser fuerte. En otro tiempo, La Mujer que Espera aguarda el regreso del hombre que se fue y su amiga, La Amiga de Penélope, la anima a seguir su vida y a olvidarlo. Hasta que ella misma descubre la infidelidad del hombre al que ama y cae en un estado de desesperación. Finalmente, las tres mujeres reencuentran su fortaleza interior a partir de la superación del sentimiento de abandono" (Hormigón, 2000: 682-683).

⁴³⁸ Pascual (1999: 109).

⁴³⁹ Con respecto al estudio de los mitos griegos en el teatro español, véase Ragué-Arias (2000b) y dos monografías de la misma autora, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, A Coruña, Do Castro, 1991, y *Lo que fue Troya*, Madrid, La Avispa, 1992.

representado por una sombra, sirve de indicador temporal de una época pretérita. El segundo eje, el presente, actualiza el conflicto de Penélope en dos mujeres cuyos cuerpos y actitudes se identifican con el presente del espectador. La tensión entre los dos discursos y las dos estéticas —de lenguaje y de imagen— no genera confrontación sino expectativa y la superación final del tiempo de la espera.

En el tema de la obra, como dijimos antes, el cuerpo es el catalizador de la espera, que se declina tanto en el lenguaje como a través de los gestos y en su relación con los objetos de la escena. Además, el cuerpo se identifica con la espera, puesto que en él se siente el dolor de la separación, pero también, en *Las voces de Penélope*, es el centro del *yo* femenino y el espacio del encuentro consigo misma.

Como en la mayor parte de las obras de Pascual, el cuerpo es un ámbito estético esencial en la representación prefigurada por el texto. Por la naturaleza de las acotaciones escénicas y la precisión de los movimientos físicos, se deduce que el aspecto visual tiene una enorme relevancia en las obras de la autora. La palabra apoya, transcribe y extiende, como lo veremos, esta intención estética. En *Las voces de Penélope*, el Telar cumple la función de interlocutor privado —como el papel de la *criada* en el teatro áureo— pero también la de portavoz y materialización espacial de la espera de su ama:

*En los primeros instantes de la penumbra. En escena
PENÉLOPE, ante su telar azul. Lo acaricia
despacio, como la espalda del amante ausente.*

TELAR.—"Yo tu honor,
yo tu templo,
yo mármol para la fama de tu deseo.
Los laberintos de mi cuerpo
hablan de tu distancia
y de mi resistencia." (*Pausa*)

Buenas noches, Compuse estos versos blancos en vuestro honor. Espero que sean de su agrado, señora (Escena Dieciocho)⁴⁴⁰.

En el siguiente ejemplo, el telar actualiza la escena de la espera y se integra en el movimiento de la Amiga de Penélope. El recorrido alrededor del telar aúna los dos ejes temporales —el pasado y el presente— en el mismo espacio del abandono y de la espera:

En escena, LA AMIGA DE PENÉLOPE. Habla con la mejilla pegada al hombro y la mano en la oreja. Camina dando vueltas alrededor del telar.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.—¿Qué tal? ¿Y eso? ¿Pero qué dices? ¿Y te ha dejado...? ¿Y cuándo se ha ido? Qué fuerte. ¿Y qué te dijo? Ya. Lo de siempre. ¿Y cómo lo llevas? Normal. [...] (Escena Tres).

Este discurso gestual del cuerpo que une los dos tiempos da a entender la complejidad del sentimiento de la espera, entre el recuerdo del pasado y la ansiedad del presente. El dinamismo que le imprime el personaje describiendo un recorrido circular constante impide asociar la escena con la pasividad y el estatismo.

En un espacio compartido, los cuerpos visibles de las tres mujeres están en relación con los cuerpos invisibles de los amantes ausentes. El principio de la espera es precisamente ése: una ausencia que puede volverse presencia. La latencia de los cuerpos va construyendo, en los diferentes discursos, el tiempo de la espera:

PENÉLOPE.—La mañana se ha levantado en olor a nardos y fressia. Con aire de resurrección. He sabido entonces que te marchabas. Lo sabía antes, pero no había querido reconocerlo. Hay algo de desamor en la partida. Al menos para quien se queda; para el que ve la espalda del que se va y no el rostro. (Escena Uno)

⁴⁴⁰ Todas las citas provienen de la versión digital (sitio de la Universidad de Valencia): <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/Voces/textoa.htm>. Entre paréntesis se indica la escena.

Hacia el final de la obra, siguiendo el movimiento de la toma de conciencia de la situación de la mujer, desaparece paulatinamente el discurso *físico* de la espera. El reconocimiento de su propia identidad, de su existencia sin un intermediario que la legitime, se expresa asimismo con el cambio de denominación del personaje en la primera parte de la Escena Diecinueve (de *La mujer que espera* a *La mujer que esperó*). El cuerpo recuperado —el cuerpo propio— se dice en términos de muerte y renacimiento:

LA MUJER QUE ESPERA.—¿Quién viajó de los dos? Yo me fui sin mover los pies. Me revolví hasta desaparecer. Tú viajaste para volar; yo, para enterrarme y renacer. (Escena Diecinueve)

mientras que el cuerpo del hombre esperado va perdiendo en mito y ganando en realidad. En efecto, ese mismo personaje marca una distancia significativa en la evocación del ser ausente de la escena final, con "su piel sudada, su dolor de cabeza, su maleta rota, sus horas de sueño perdidas...". El cuerpo amado pasa a formar parte del pasado. La Mujer que Esperó mira el camino recorrido con los ojos de la distancia y reconsidera su situación anterior en la que ella y su cuerpo no ocupaban ningún lugar:

LA MUJER QUE ESPERÓ.—[...] Mucho tiempo atrás me había enamorado de él. No de sus ojos, ni de la piel que le brillaba, ni de aquellas piernas de atleta con las que podía volar. No. Me había enamorado de su luz. De ese brillo generoso que lo tocaba todo. El mundo era un lugar para respirarlo con plenitud. Y yo, aterrorizada por no ser, o ser tan poco, creí que él era la totalidad. (Escena Diecinueve)

La toma de conciencia de la propia existencia se inscribe en un espacio escénico que representa, en mi opinión, una metáfora de la Historia. Los tres personajes vuelcan en él su desarraigo, con más o menos vigor corporal. En efecto, mientras que los tonos azules, el discurso poético y la relativa quietud física identifican las escenas de Penélope, las dos amigas y cómplices del tiempo presente dinamizan el espacio con movimientos marcados y a veces, como en el final de

la escena Nueve, frenéticos. La Mujer que Espera se ve "atrapada en la historia" de la que decide salir, "rasgar mi piel para tomar otra", "con las alas de quien se sintió mendigo de la vida y ahora se sabe propietario de ella" (escena Diecinueve). En definitiva, las tres mujeres marcan su ruptura con el espacio-Historia, abandonándolo en un gesto de complicidad que reúne el pasado con el presente:

PENÉLOPE y LA AMIGA DE PENÉLOPE
comienzan a descolgar el gran telar azul, símbolo de la espera.

[...]

PENÉLOPE, LA AMIGA DE PENÉLOPE Y LA MUJER QUE ESPERA *salen abrazadas de la escena. En el suelo, el telar azul. Fin.* (Escena Diecinueve)

Los desplazamientos y los gestos del cuerpo inscritos en el texto son, como vemos, significativos. Al mismo tiempo, los objetos funcionan como soportes que encuadran la acción y reciben un tratamiento textual diferente. El telar, por ejemplo, cuya descripción es escueta pero de alto valor simbólico, permanece en escena a lo largo de toda la obra. En torno a este elemento esencial se organizan los movimientos de las tres mujeres. Además de los dos últimos ejemplos que acabamos de citar, véanse los siguientes:

[...] *Penélope habla ante el telar, de espaldas a los espectadores.* (Escena Uno)

En escena un enorme telar azul, el color de la espera. (Escena Uno)

TELAR: *sombra silenciosa que acompaña y habla.* (Dramatis Personae)

LA AMIGA DE PENÉLOPE [...] *Camina dando vueltas alrededor del telar.* (Escena Tres)

En escena, PENÉLOPE ante su telar azul. Lo acaricia despacio, como la espalda del amante ausente. (Escena Dieciocho)

Otros objetos, tales como "el ejército de zapatos, botas, sandalias y zapatillas" de la Escena Dos, tienen una presencia esporádica. En dicha escena, refuerzan el sentido de la palabra "Adiós" (título también de la secuencia) que marca el tema del abandono en La Mujer que Espera. De la misma manera, la instalación de pequeñas mesas de hierro, con fotografías y recuerdos, amplía la representación del paisaje interior de la soledad, mientras que las imágenes de los productos de lujo que se proyectan en la escena Cinco sugieren la búsqueda —infructuosa— de la valorización del propio cuerpo para, de forma indirecta, reemplazar el ausente. Hablamos de búsqueda fracasada ya que en la escena siguiente los gestos de La Mujer que Espera se concentran en tocar su propio rostro, ante el telar, como buscándose a sí misma:

LA MUJER QUE ESPERA *se sienta ante el telar.
Se toca con ambas manos lentamente el cuello, los
pómulos, la frente...* (Escena Seis)

Los desplazamientos en los dos *tiempos* de la historia son diferentes, aunque los argumentos sean similares. Por un lado Penélope, que parece esperar eternamente el regreso de Ulises. Por el otro la Amiga de Penélope y la Mujer que Espera, versiones contemporáneas del desengaño amoroso. Ambos planos insisten tanto en la espera como en el dolor de la separación del ser amado. Penélope se encuentra en un registro de resignación y de reflexión, en el que domina el estatismo. De hecho, la obra se inicia con su cuerpo *de espaldas a los espectadores*. Sus gestos son más pausados ("En su mano lleva un ovillo de hilo azul que desenreda lentamente. Su movimiento construye una arquitectura de esperas"), lo que permite construir, a través de los movimientos del cuerpo, el perfil de una mujer paciente y fuerte, pero sobre todo el de una mujer cansada por las exigencias sociales⁴⁴¹. En efecto, en la intimidad, Penélope reconoce que los gestos cotidianos y el desplazamiento del cuerpo —la vida— se convierten en una empresa difícil de sobrellevar:

⁴⁴¹ El perfil del personaje Penélope de Pascual no puede dejar de evocar el de *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo.

[...] PENÉLOPE *sobre la cama*.

PENÉLOPE.—[...] Me pesan los brazos y las manos. Levantarme es como hacer flotar con mis dedos el peso de este palacio. [...] Me es difícil lavarme la cara, recoger mis cabellos. Vestirme, aunque me ayudes, es tarea de cíclopes. Si yo pudiera... Dejar caer mi sangre [...] Os doy mi letargo y la pesadez de mi cuerpo: no tengo voluntad para regirlo. (Escena Diez)

Las otras dos protagonistas, en cambio, se mueven en un plano dinámico, de desplazamientos abiertos e imprevisibles. Más allá de plantear dos maneras de entender el dolor ante la injusticia y el abandono en el propio cuerpo, creo que esta oposición de tratamientos acentúa la urgencia de la búsqueda de una solución en el aquí y ahora de las protagonistas contemporáneas cuyos cuerpos se identifican con el aquí y el ahora del espectador. El pasaje quizás más significativo, en este sentido, es el que pone fin a la primera parte de la obra:

Se escuchan las cadencias de un punk maquinal. LA MUJER QUE ESPERA inicia una carrera frenética en la que viaja por todos los espacios, reales e imaginarios. En su movimiento hay frenadas imprevisibles, momentos de tensión y de repentino revuelo. Sus cabellos se remueven como los de un potro enjaulado. Finalmente se deja caer, agotada. Sólo se escucha su respiración entrecortada. (Escena Nueve)

Como podemos constatar en estos ejemplos y en los precedentes, el cuerpo tiene una importante presencia escénica en el texto. Paralelamente a la gestualidad que pone de relieve el *volumen corporal*, el tratamiento de la palabra completa el cuadro expresivo del tema de la espera. Primeramente, observemos que no hay caracterización directa ni indirecta de los cuerpos de las tres mujeres, exceptuando, obviamente, el género. El Telar es definido como *una sombra*, una voz sin cuerpo que interviene en una ocasión. Así, el hecho de que sean tres mujeres, sin edad y sin historia, concentra el

tema en la especificidad de lo femenino. La caracterización se centra en la relación que se teje entre los personajes: partiendo de Penélope —la mítica representación de la espera— las otras dos protagonistas se definen en relación con ella. La Amiga de Penélope es un *punte* entre el pasado y el presente, asumido este último plenamente por La Mujer que Espera. La espera histórica de Penélope toca a su fin, hacia el final de la obra, con el cambio de denominación de La Mujer que Espera a La Mujer que Esperó, visible únicamente en el texto, pero patente en el discurso que marca su cambio de actitud.

Atendiendo a los diálogos de los tres personajes, podríamos decir que los cuerpos de las tres mujeres se encarnan en sus palabras. La retórica relativa al cuerpo es densa y sugerente, con dominio de un lenguaje metafórico. Las metáforas que recurren a imágenes físicas hacen referencia, la mayoría de las veces, al dolor de la partida o al desamparo. La *corporeidad* de la obra descansa, en gran parte, en estas figuras:

PENÉLOPE.—[...] Vete. Y aunque sienta el puñal en la garganta al decirlo, mil veces lo diría. Vete con tu sed de tiempo, mundo y vida. (Escena Uno)

LA MUJER QUE ESPERA.—[...] A veces su sombra me acompaña cuando bailo. Su respiración —aquí, entre el cuello y la mejilla— se interpone con cualquiera que me saque a bailar. (Escena Dos)

LA MUJER QUE ESPERA.—La mujer que espera lleva tallado en el pecho un almendro en flor. (Escena Cuatro)

LA MUJER QUE ESPERA.—[...] Fragmentos de una eternidad que se posa sobre mi piel. Sobre mi rostro ojeras que me regaló la noche; el brillo en los ojos del sueño helado; los labios partidos de no besar, o de hacerlo para conjurar su recuerdo. No sé. (Escena Seis)

PENÉLOPE.—[...] Mi cuerpo es una razón de Estado; mi piel vacía, un conflicto de sucesión. ¿Un botín de guerra? [...] Y yo te digo: vendaré mi sexo y mis rodillas y mis senos para que no hablen de lo que rozaron desnudos. [...] (Escena Siete)

LA MUJER QUE ESPERA.—[...] tus ojos han cegado mis pasos. [...] tu boca me asalta en la noche y abrazo tu aliento entre mis sábanas. [...] tu silencio anuda mi cuello [...] (Escena Nueve)

La retórica del cuerpo femenino dolorido por la espera se desplaza, en la segunda parte de la obra, a la consideración sin concesiones del cuerpo masculino, al que se alude de manera directa y en un lenguaje opuesto al ilustrado precedentemente. La separación —la toma de conciencia— empieza, para las mujeres, por el reconocimiento de su propio cuerpo y también por la justa valoración, sin idealismos, del cuerpo del otro. Del lenguaje poético y sugerido pasamos, no sin humor, al crudo plano de lo visceral:

LA AMIGA DE PENÉLOPE.—[...] Fíjate cómo será que lo de su enfermedad se te acaba olvidando... [...] No te asustes, es un problema estomacal de carácter genético. Ha estado en tratamiento, pero los médicos no encuentran el modo... Tiene vómitos, jaquecas, un poco de halitosis por la mañana, ronca... De repente se queda blanco y tieso como un perro que parece que se te ha muerto [...] (Escena Trece)

Por su parte, Penélope describe también las presencias sucias y viles de los pretendientes que la rodean y la acechan. Esos cuerpos se multiplican con el sonido de las carcajadas que precede el monólogo de Penélope:

Una carcajada recorre el aire. Se multiplica. Carcajadas tenues, carcajadas jocosas, carcajadas macabras. Como una imagen distorsionada en el espejo de los horrores. En escena, PENÉLOPE.

PENÉLOPE.—Mis criadas yacen sobre el sudor de mis pretendientes. La ambrosía se funde con el mármol

en los rincones húmedos del deseo. Me repugna este infierno de bocas sucias. Amasijo de pieles de buey y olor a nalgas [...] (Escena Catorce)

El lenguaje poético no va en detrimento de la inmediatez de la presencia del cuerpo en escena. Al contrario, lejos de poner una distancia entre el cuerpo y el espectador, Pascual logra, gracias a los dos planos temporales, actualizar la *espera legendaria de la mujer* y desarticularla, confrontándola con la urgencia de un presente que no admite más aplazamientos ni dilaciones, por muy míticos y muy clásicos que sean. Por ello, la expresión de la toma de conciencia de la situación social femenina —Escena Dieciséis— gira alrededor de un presente de cifras y estadísticas acerca de la violencia familiar, empleando un discurso sin pelos en la lengua:

LA AMIGA DE PENÉLOPE.—[...] Y estoy harta, muy harta. Harta de los chistes fáciles, de los nombres de mujeres con diminutivos, cuando ellos se ponen delante un "Don" como una casa. Estoy harta de la ley del embudo, de los ascensos que no llegan y de ganar menos dinero por más horas trabajadas. Estoy harta de las obscenidades que te asaltan desde las obras cuando pasas y de los conductores que aceleran y no te dejan adelantar. Estoy harta de los machistas de Armani y los misóginos profesionales, del pacto entre caballeros y del "por mis cojones" como explicación del universo [...] (Escena Dieciséis)

Finalmente, como en *El domador de sombras*, la tensión dramática de *Las voces de Penélope* reposa en la fuerza expresiva de los diálogos. No asistimos a un gran despliegue físico, sino a la inscripción minuciosa y constante del cuerpo en la escena a través de estructuras depuradas y de unos pocos objetos con los que se relacionan los personajes mediante gestos significativos. Los diálogos van armando la idea de un cuerpo, a menudo un cuerpo *poético*, ya que se trata de construcciones verbales.

El recorrido que dibujan en el texto los cuerpos de *Las voces de Penélope* va de lo poético a lo concreto. El protagonismo, en la

primera parte, de la ausencia de los cuerpos masculinos y la importancia de la espera, como un tiempo detenido, sitúan a los personajes femeninos en ruptura con respecto al espacio y al tiempo. En la segunda parte, cuando los personajes femeninos toman conciencia de su situación, se convierten en sujetos de la acción y las figuras sugerentes de míticos Ulises naufragan en la realidad de un triste cuerpo humano.

7.3. TODOS LOS CUERPOS EL CUERPO: *MUJERES*

Mujeres (2004) es un texto que la autora considera un punto de partida necesario para revisar creativamente la historia de los personajes femeninos del mundo griego⁴⁴². Esta obra, cuyo tono reivindicativo podemos asociar al de *Las voces de Penélope*, habla también de mujeres que están dispuestas cambiar el curso de sus vidas. "No confundamos la paciencia con la aceptación del *es lo que hay*, como si no fueran posibles otros mundos, otros espacios más libres, más hermosos, más justos"⁴⁴³. A través de la revisión de algunos textos de la antigüedad clásica —en los que aparecen mujeres sin nombre ni historia— Pascual se interroga sobre los principios que rigen nuestro presente y las posibilidades de crear o de recrear unas reglas más dignas. Pero más allá de un mensaje de justicia y de denuncia, creo que la autora lucha por recobrar, en el texto, en la palabra y en el cuerpo, la expresión de una *fisicalidad* viva⁴⁴⁴. El estudio de la obra revela, como lo veremos, la importante repercusión de la palabra en el cuerpo como lugar de la auténtica libertad.

Mujeres aborda el tema de la búsqueda de la identidad femenina mediante un replanteamiento de textos clásicos. La fábula, que tiene que ver más con un *movimiento* que con un *argumento*, ilustra a través de la expresión de los cuerpos el cambio de actitud de las

⁴⁴² Véase nota de introducción, "Sobre las tres piezas publicadas", en *Gestos* 38 (Noviembre, 2004), pág. 112.

⁴⁴³ Pascual (1999: 109).

⁴⁴⁴ Retomamos el término de *fisicalidad* acuñado por José Sanchis Sinisterra y empleado también por Itziar Pascual.

mujeres ante la historia y ante ellas mismas⁴⁴⁵. Como en *Las voces de Penélope*, los planos del presente y del pasado en torno a la ausencia de los hombres, dialogan en un espacio imposible: las actrices *actúan* los dramas de la Antigüedad pero no terminan de aceptarlos. El discurso sitúa a las cinco protagonistas —personajes llamados *actrices uno, dos, tres, cuatro y cinco*— que interpretan textos de Eurípides y Aristófanes en la Grecia Clásica pero cuyos cuerpos están en el presente, actualizados con gestos corporales ordinarios (ordenan y recogen el escenario con utensilios de limpieza).

La identificación del cuerpo con el texto y el contexto es particular. Por un lado, el discurso corporal de las actrices tiene referencias históricas clásicas —el dolor de la guerra, los cuerpos muertos de los hijos, sus propios cuerpos abandonados. Por el otro, las cinco protagonistas siguen una lógica física y verbal que implica el distanciamiento acerca del drama representado, sobre todo cuando rompen la lógica de la representación⁴⁴⁶. Desde el inicio de la obra, las Actrices están en escena preparándose para interpretar los papeles de las mujeres troyanas. Una de ellas, sin embargo, se rebela:

ACTRIZ CINCO: Ni hablar.

ACTRIZ UNO: ¿Por qué?

ACTRIZ CINCO: ¿Por qué tenemos que limpiar? [...] ¿Y ellos? ¿Ellos qué?

ACTRIZ UNO: Ellos no están. Y alguien tendrá que hacerlo.

ACTRIZ CINCO: ¿Nosotras? ¿Siempre nosotras? (*Silencio.*)

⁴⁴⁵ El argumento, en efecto, se resume a la interpretación de unos textos clásicos de Eurípides y Aristófanes por cinco Actrices. Una de ellas se rebela ante el papel que debe interpretar y persuade a las demás de cambiar el curso de los acontecimientos *textuales* en busca de otras referencias femeninas que les devuelvan la autonomía y la dignidad. La obra carece de *introducción* ya que el conflicto se plantea desde las primeras dos réplicas. Por ello, insistimos en el hecho de que el *movimiento* toma el lugar del *argumento*, ya que la obra se desarrolla en base a los desplazamientos, los acercamientos y los gestos de las Actrices que expresan, poco a poco, la adquisición de otra visión de sí mismas.

⁴⁴⁶ En cierto sentido, es lo que ocurre con los personajes de *Ñaque*, de José Sanchis Sinisterra.

La ACTRIZ CINCO *enciende un cigarrillo y se sienta en algún lugar del escenario. Toma las páginas de periódico. El resto de las actrices realizan tareas de limpieza.* (126)⁴⁴⁷.

El cuerpo femenino, a través de esos gestos repetitivos y cotidianos, asume la realidad invisible de las mujeres anónimas que la Historia, con mayúscula, ha olvidado. La doble vertiente de la fábula —la historia conocida y la desconocida de ayer, de hoy y de siempre— *se dice* mediante los cuerpos que remiten al presente con un discurso centrado en el pasado. Esos cuerpos se irán liberando poco a poco de la alienación y adquiriendo una autonomía de pensamiento y movimiento que se traduce en la danza final. En este sentido, el cuerpo es un vehículo expresivo de una liberación individual que lo incluye y lo trasciende, extendiéndose a todo el género femenino.

Movimiento y danzas, aspectos sobre los que volveremos más adelante, son dos estrategias que apoyan la visualización del cuerpo y, junto con las imágenes de los cuerpos en relación con los objetos de la escena, construyen un cuadro de alto contenido estético que ilustra el sentido del argumento y afirma el mensaje de la obra. La preocupación de la autora por una imagen llamada a encauzar significativamente el texto se expresa en la siguiente acotación inicial:

Las acciones físicas propuestas en las acotaciones tienen una intención puramente orientativa. Si los músicos permanecen y tocan en escena, será importante promover acciones y gestos que los impliquen. (126)

En cuanto a la presencia de los cuerpos en el espacio, al igual que en *Las voces de Penélope*, se establecen en *Mujeres* dos niveles de presencia física: los cuerpos visibles —las cinco Actrices— que se afianzan con gestos *teatrales* indicando la intención de su actuación, y los cuerpos invisibles, mencionados en los textos clásicos —los muertos y las sombras:

⁴⁴⁷ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Itziar Pascual, *Mujeres*, en *Gestos* 38 (Noviembre, 2004), pp. 126- 135.

ACTRIZ CUATRO: "[...] en Eleusis, una madre, Etra, se apiada de las madres dolientes. Vienen buscando los cuerpos de sus hijos, muertos en el combate [...]" (130)

De esta manera, entre los cuerpos visibles de las Actrices y los invisibles de los muertos se va tramando una red de significaciones que no apunta ya a la oposición entre presentes y ausentes, como lo pudimos ver en *Las voces de Penélope*. En *Mujeres*, la intención es otra. Los cuerpos ausentes son los muertos en la guerra y las voces de las mujeres son un alegato contra la violencia⁴⁴⁸:

ACTRIZ TRES: Ellas vienen a dar los últimos besos a los sin rostro.

ACTRIZ DOS: Ya se van las mujeres dolientes con los cuerpos de sus hijos.

ACTRIZ TRES: Ya se van, camino de una casa vacía habitada de recuerdos. (130)

La función femenina de *mujer-madre* sufriente y sacrificada que endosan las actrices interpretando textos clásicos no satisface a la Actriz Cinco, que opone al sufrimiento la alegría de la vida y del cuerpo:

ACTRIZ CINCO: ¿Nosotras? ¿Siempre nosotras?
¿Nosotras las que resistimos, las que enterramos, las que rezamos?
¿Dónde están las sacerdotisas? ¿Dónde están las mujeres rebeldes?
¿Dónde están las mujeres que cantan y bailan enredadas en hiedra?

⁴⁴⁸ Nótese el parentesco temático con la réplica de la Penélope bueriana: "[A Ulises] Vosotros las hacéis [las guerras] para que nosotras suframos las consecuencias. Nosotras queremos paz, esposo, hijos..., y vosotros nos dais guerras, nos dais el peligro de la infidelidad, convertís a nuestros hijos en nuestros asesinos." (Buero Vallejo, 2005: 196-197).

¿Dónde están los tambores, las flautas, los banquetes y el vino?

Yo quiero cantar el final de las angustias y el principio de la fiesta. (131)

La integración de los cuerpos en el espacio escénico puede asociarse con la progresiva toma de posesión de sus propios cuerpos. Las protagonistas interpretan la recuperación de un espacio inhóspito, poblado al inicio de llanto y resignación, de resistencia y silencio. Estos papeles asignados se expresan a través de los gestos mecánicos de la limpieza. Paulatinamente, las Actrices se emancipan y despiertan a una nueva conciencia de sí mismas —y de otra historia posible. Mediante la danza y la música, transforman el espacio que las contiene. En este sentido, los movimientos de los cuerpos en escena revisten una importancia particular. Los de las Actrices Uno a Cuatro son dinámicos y contrastan con el de la Actriz Cinco, que se niega a integrar el papel de la mujer resignada. Mientras las otras se desplazan en escena, limpiando e interpretando con gestos la Historia, la Actriz Cinco permanece sentada en un rincón. Sin embargo, con sus palabras, logra cambiar el dinamismo de los cuerpos de las mujeres. Los desplazamientos mecánicos y serviles de la limpieza se convierten, con el impulso del verbo, en movimientos creativos de la danza.

Como vemos, el cuerpo está en estrecha relación con el espacio. Los movimientos anotados en el texto revelan la voluntad de la dramaturga de crear ese lazo, como lo ilustra el ejemplo de la primera acotación a propósito de las acciones físicas propuestas, mencionado más arriba. Por otro lado, la autora hace corresponder, duplicando el sentido, la narración de la historia con los movimientos de los cuerpos que la ilustran. La reproducción mimética de ciertas escenas funciona de puente entre el pasado de la narración y el presente de los cuerpos, que interpretan la acción sirviéndose de los útiles de limpieza —trapos, cubos y fregonas— y acentúan con ello la impresión de desolación y desamparo:

ACTRIZ CINCO: [...] Troya es ceniza y humo, sepulcro de piedra.

Por todas partes, ruinas y polvo, dolor y gritos.

De Troya sólo queda el hedor de los incendios.

ACTRIZ UNO y ACTRIZ DOS *tosen y buscan trapos húmedos con los que taparse la nariz y la boca. ACTRIZ TRES toma el cubo de la fregona y lo lleva rápidamente a distintos espacios, intentando frenar el fuego. ACTRIZ CUATRO huye de las llamas, sin saber dónde esconderse*⁴⁴⁹. (127)

Los gestos de los cuerpos de las actrices reproducen miméticamente el discurso clásico, asumiendo así los papeles asignados:

ACTRIZ CINCO: Taltibio, el mensajero, habla así a la mujer troyana:
"Ningún poder te asiste.
No creas ser fuerte.
No puedes esperar ayuda de nadie.
Tu ciudad está destruida,
Muerto tu marido
Y tú misma prisionera.
Nuestro poder se basta para luchar
Contra una mujer sola."

ACTRIZ UNO y ACTRIZ DOS *se retiran los trapos de la boca y los ondean en son de paz. Con la ACTRIZ TRES y ACTRIZ CUATRO se disponen en una línea horizontal, mirando al público. Levantan los brazos.* (127)

Contrapuestas a estas figuras de gestos dolorosos y a los movimientos mecánicos y alienantes de la limpieza, los bailes —que no figuran en ningún texto de los venerables clásicos aludidos— inician el discurso liberador:

⁴⁴⁹ Estas palabras recuerdan la intención de la melopea de las siervas que abre el primer acto de *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo. Iglesias Feijoo apunta que la felicidad y el bienestar "acordes con el que transmite Homero [...] se revelan totalmente ficticios; las mismas siervas que habían cantado la *dicha*, la *paz*, las *gracias*, *riquezas* y *alegrías*, hablan acto seguido, en agudo contraste, de la *miseria* y el *hambre* que enseñorean al palacio. (Véase Buero Vallejo, 2005: 52). Esta obra de Pascual se articula en oposiciones similares.

ACTRIZ CINCO: [...] No quiero vivir de luto.

No quiero deber y sacrificios. ¿Y vosotras? (*Pausa.*)

ACTRIZ DOS: Algún día deberíamos enterrar la culpa.

ACTRIZ TRES: Ya es hora de quitar esa vieja mancha.

ACTRIZ CINCO: Vuelve alegría, vuelve danza, vuelve.

ACTRIZ DOS y ACTRIZ TRES comienzan a bailar con
ACTRIZ CUATRO, agitando los pañuelos blancos.
Se abrazan en el baile. (131)

El goce del movimiento se verbaliza a medida que las actrices ganan en independencia con respecto a los textos clásicos. El cuerpo se sitúa así en el centro de la cuestión de la identidad y de la independencia:

ACTRIZ CINCO: Yo no quiero castidad ni castigo ni pecado.

¿Qué ley, qué Dios, qué moral, ha de mandar sobre mi cuerpo?

¿Por qué mi sangre es impura? ¿Quién puede matar mi deseo?

¿Por qué he de tapar mi rostro? ¿Por qué tengo que mirar al suelo?

Quiero correr y comer y beber y bailar y cantar y gritar y saltar. (134)

En efecto, la consecución de la libertad de movimiento es lo que parece caracterizar los cuerpos de las cinco Actrices. De hecho, aparte del género, hay una ausencia total de caracterizaciones físicas. Observemos que la misma denominación de Actrices insiste en el carácter de representación de un papel. Las mujeres encarnadas por las comediantes son cuerpos sin rostros, cuyo común denominador—por ser *Mujeres*— es el dolor y la resignación a los que las Actrices tratan de escapar. De la misma manera, las referencias verbales concretas al ámbito corporal son escasas y aluden a los cuerpos muertos de hijos y esposos y al dolor físico y moral de las mujeres después de la guerra, según el texto clásico:

ACTRIZ UNO: "[...] Ateridas, heridas, Pero vivas.

Las manos hinchadas, las bocas,

Rotas y la piel resquebrajada.

Pero vivas. Vivas para contarlo,
Vivas para empezar de nuevo [...]" (128)

Estos términos acabarán contraponiéndose, al final de la obra, con otro más positivo a través de una danza de celebración que marca el fin de la vieja historia y el comienzo, hoy, de otra. El destino femenino contado por Eurípides y Aristófanes se topa, en el escenario del presente, con una resistencia que le hace frente con sus propias armas, convocando figuras como Praxágora y Lisístrata. A los textos clásicos que instituyen una mujer sufriente y resignada, Pascual contrapone *Mujeres* que no solamente "renuevan con alegría las páginas de la historia" (135) sino que, además, como nuevas Antígonas, denuncian la violencia y los desgarros de una —tan cercana— guerra fraticida.

7.4. BALANCE

En las tres obras de Pascual que acabamos de recorrer, los derroteros del *cuerpo dramático* difieren unos de otros. En todos, sin embargo, se perfila claramente la intención dramática de la autora. En *El domador de sombras*, Itziar Pascual arraiga su propuesta dramatúrgica en el desequilibrio creado por las situaciones límites de los espacios que están sufriendo cambios —los ámbitos culturales, políticos, personales. La realidad del teatro parece encarnarse en el entorno decadente del circo, pero para la autora la alegoría puede ir más allá y sugerir la extinción de los mundos artesanos⁴⁵⁰. Estamos sin duda ante un teatro de compromiso social, aunque emplee para expresarlo un lenguaje poético y personajes alegóricos. Los cuerpos de los personajes se mueven en la irrealidad del circo y de la escena, en un tiempo pasado y muerto, como el payaso Grock. La vuelta al

⁴⁵⁰ Para Pascual, uno de los debates de este tiempo se caracteriza por el conflicto entre lo artesano y lo tecnológico: "el arte teatral es un arte artesano, y forma parte de ese mundo, y ahí hay que dar respuestas, qué hacemos si integramos la tecnología para que ese arte artesano sobreviva. Si eludimos sistemáticamente lo tecnológico porque forma parte de un imaginario, de un universo que no es el de lo artesano, sólo evitaremos el problema, pero no lo resolveremos" (Zaza, 1998: 1).

cuerpo, a la proximidad *física* del personaje y del espectador, es sin duda una de las preocupaciones mayores del teatro de Pascual. Así como el estado interior se manifiesta en el cuerpo, estos raros personajes circenses hablan del estado del *cuerpo de la escena* que, a la imagen de los suyos, parece alejarse del público para siempre.

Otro tipo de reflexión y de tratamiento físico en el texto merecen *Las voces de Penélope* y *Mujeres*, obras que ponen en cuerpo la reivindicación de la identidad femenina y su lucha por desprenderse de los clichés que la alienan. Los recursos para *decir* la rebelión difieren en ambas obras. En la primera, de estructura más compleja y personajes más definidos, el cuerpo participa en un lenguaje metafórico en el que la espera del ser amado constituye la columna vertebral de la acción. Sin embargo, el lenguaje metafórico va perdiendo paulatinamente importancia para dar paso a la imagen cruda de un cuerpo banal. La distancia afectiva que implica esta mudanza expresiva se pone también de manifiesto en la relación de los cuerpos con el espacio.

En *Mujeres*, como vimos, el movimiento físico, libre y sin ataduras morales, ocupa un lugar central. La fuerza del cambio de actitud vital en la escena reposa en el movimiento de las protagonistas. Los textos clásicos, que las Actrices representan como muñecas, se convierten poco a poco, gracias a la recuperación de la libertad del movimiento corporal, en textos propios con los que las *Mujeres* se definen y se reconocen, abandonando el papel de víctimas y proyectándose, en el aquí y ahora de la Historia, en cuerpos gozosos.

CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS

Abordar el estudio del cuerpo de los personajes en los textos dramáticos ha sido una opción metodológica originada por una intuición. Mi interés en trazar las características del cuerpo nació, en efecto, del convencimiento de que la escritura teatral contiene un *capital corporal* cuantificable y, en consecuencia, capaz de ser puesto en relación con los demás parámetros dramáticos. La percepción de tal *dimensión física* del texto teatral exigió su racionalización a través del análisis de un texto con una gran concentración de ese *capital físico* supuesto. Así, el estudio de *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, permitió establecer las coordenadas concretas de lo que he denominado *cuerpo dramático*. El propósito de esta aproximación fue brindar una clave de lectura diferente que se acercara al texto dramático por medio de la *corporeidad* del personaje, para una mayor valoración discursiva y visual de la obra.

El marco temporal de los textos jugó un papel determinante. Por un lado, desde el punto de vista histórico, España vive un verdadero renacimiento corporal en todos los ámbitos —cultural, social, político y legal— que se anuncia tímidamente en los años setenta y hace eclosión durante los ochenta. Las manifestaciones físicas propias de la *movida*, sorprendentes y de una extrema provocación, hablan del protagonismo del cuerpo liberado del encorsetamiento moral de la dictadura franquista, en busca de nuevas referencias. En este sentido, las obras analizadas son representativas de una tendencia que apunta hacia la valoración positiva del cuerpo. No encontramos, pues, manifestaciones chocantes o degradantes del cuerpo en un cuadro festivo, como fue el caso de la implicación del cuerpo en la *movida*. El sexo, por ejemplo en Pedrero o Alonso de Santos, es un tema que está siempre inserto en el marco de una preocupación social o individual más amplia.

Por otro lado, desde el punto de vista de la escritura dramática, el nuevo orden democrático favorecerá el cambio de telón de fondo en el hecho teatral. Los incentivos a la creación dramática, a pesar de las contradicciones del sistema, propiciaron la producción, al menos escrita, de centenares de obras. La vuelta al texto dramático se consolida en los años ochenta con autores como Sanchis Sinisterra, Cabal y Alonso de Santos en un ambiente artístico que sigue contando, no olvidemos, con autores de la talla de un Antonio Buero Vallejo o de un Francisco Nieva. La confluencia de estos dos fenómenos —el renacer del cuerpo y la importancia del texto dramático desde los años ochenta hasta nuestros días— constituye, pues, la génesis de esta investigación.

En la selección de autores y de textos he buscado tanto la heterogeneidad como la pluralidad de expresión, dejando de lado la agrupación, un tanto forzada, en generaciones y períodos cerrados. El estudio de cada autor en su individualidad ha mostrado, *a posteriori*, que, por ejemplo, existen unos lazos formales y semánticos más fuertes entre Alonso de Santos y Pedrero, que entre dicho autor y Sanchis Sinisterra, a pesar de pertenecer a la misma generación.

Al término del estudio de los textos, conviene confrontar los resultados obtenidos con los parámetros del esquema propuesto, con el propósito de ratificar o rectificar el modelo y definir concretamente el alcance de su utilidad aplicado al conjunto de textos dramáticos de los últimos veinticinco años.

Los tres ejes de articulación del análisis —el cuerpo en la fábula, en el espacio y en la palabra— atienden a la presencia temática y estética, a la interacción del cuerpo con el espacio y los objetos, y a la presencia en la retórica, respectivamente. La práctica ha revelado la pertinencia y la necesidad de esta *segmentación* para la aprehensión completa de la materia estudiada ya que, en el resultado que se desprende de su aplicación, el cuerpo dramático halla su unidad y su significado.

La elaboración y la aplicación del modelo de análisis propuesto resultó una tarea ardua y, en algunos casos, decididamente intrincada. En varias ocasiones, y a los efectos de superar el encorsetamiento que impone, por su naturaleza, un esquema previo, he tratado de alejarme del modelo inicial con el propósito de abordar

el texto desde una dinámica más franca y espontánea, que tenga en cuenta otro envite de lo *físico* en el texto. Esta práctica destrabó el comentario en obras de difícil asidero corporal —*Más ceniza, Rodeo, El instante, Hamelin*— aunque me satisface señalar que el principio del esquema propuesto resultó ser el más pertinente y económico. En efecto, en obras en las que decidí estudiar la lo *corporal* en el texto de manera más libre, el plan de análisis se impuso discretamente en filigrana, organizando los momentos más significativos del comentario. Por ello, insisto en la idea de que la eficacia del método reside no tanto en su facultad de clasificar datos de manera tipológica, sino en su capacidad de articular los significados que se desprenden de dicha clasificación y establecer relaciones con los elementos dramáticos espacio-temporales y el tema planteado en las tablas, es decir, de abrir el texto a su dimensión física implícita.

Reconsiderando, pues, los tres ejes de nuestro modelo, se imponen los siguientes comentarios:

1. Cuerpo y fábula

En cuanto a la relación entre la imagen que se desprende del texto y la del contexto histórico de la escritura —concretamente, los últimos veinticinco años— comprobamos que la identificación completa entre uno y otro corresponde a textos dramáticos de corte realista que pretenden conectar con el espectador. Las obras de José Luis Alonso de Santos responden al imperativo de inmediatez en la comunicación, tratan problemas actuales en los que la corporeidad de los personajes busca identificarse con las inquietudes del público. En este sentido, el cuerpo dramático en Alonso de Santos y en Paloma Pedrero cumple el mismo objetivo. Me parece también que en la medida en que el planteamiento reviste una cierta urgencia social, la identificación es mayor: obsérvese que en *La última reserva de las pieles rojas*, de Carmen Resino, sobre la vejez y el abandono, la autora renuncia a las ambientaciones históricas que dominan su obra y sitúa el drama en un *aquí y ahora físico* del que el espectador no puede evadirse. Podríamos decir que este tipo de identificación corresponde, en gran parte, a una función referencial de la corporeidad, en la que el gesto y el movimiento son un acompañamiento y una ilustración de la situación. Sin embargo,

quedó demostrado que incluso la función referencial se ve enriquecida con relaciones simbólicas entre el cuerpo, el espacio y la palabra que trascienden la mera correspondencia ilustrativa discurso-gesto.

La identificación parcial de la imagen del cuerpo del personaje corresponde, como hemos visto, a una representación física que traduce cierta *extrañeza*, potenciada por el planteamiento espacio-temporal. Así, en *Naufragios de Álgvar Núñez y Ñaque* (Sanchis Sinisterra), los personajes parecen compartir el tiempo presente con el espectador —un Álgvar Núñez contemporáneo, por un lado, unos comediantes insertos en el *ahora* del público, por otro— pero se alejan de él en cuanto a que sus cuerpos hacen referencia a otra realidad y otro tiempo. Más reveladora de la estrecha relación entre cuerpo y fábula resulta la identificación parcial en *Más ceniza*, de Juan Mayorga, ya que los aspectos formales de la obra distorsionan la correspondencia entre las imágenes corporales en cuestión.

Ahora bien, en cuanto a la ausencia de identificación, conviene ajustar las características enunciadas e introducir algunos matices. En efecto, si tomamos por ejemplo el drama de inspiración histórica *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*, de Carmen Resino, el contexto histórico, espacial, social y cultural de los cuerpos no tiene ningún punto de contacto con el de la escritura. Sin embargo, los gestos, los movimientos, los desplazamientos y los discursos relativos al cuerpo permanecen cercanos al contexto de la escritura, ya que la temática abordada reviste una indiscutible actualidad. Además, la música, cuidadosamente anotada por Resino, acompaña los gestos y constituye un lazo de identificación entre los contextos históricos en juego. La ausencia de identificación es, pues, relativa y convendrá establecer los puentes que unen el contexto de la escritura con el contexto social y cultural desplazado de la fábula. En consecuencia, identificar la actualidad de los cuerpos en el texto con respecto al presente del autor se revela útil para completar los rasgos espacio-temporales de la obra y, muchas veces, descubrir un aspecto de su intencionalidad.

El examen de la presencia del cuerpo en el tema es un asunto delicado, ya que implica una serie de premisas en las que está basada nuestra hipótesis de trabajo. Las tres subcategorías propuestas —referencia directa, indirecta y ausente— han resultado, en principio,

un punto de partida fiable para construir el análisis posterior. En efecto, teniendo en cuenta los tres grados de referencias, la relación entre el cuerpo y el tema se decanta eficazmente. Sin embargo, el peligro de ver implicado el cuerpo en todos los temas acecha en cada réplica, por lo que estimo necesario hacer un balance de esta categoría tomando cierta distancia crítica.

En primer lugar, comprobamos que una mayoría de obras de nuestro repertorio contiene un cuerpo más o menos implicado en el tema. La referencia corporal evocaría este grado de incidencia. Así, muchas de las piezas abordadas presentan un cuerpo dramático comprometido —referencia directa— que se desprende del resto de las coordenadas y se erige en entidad autónoma, alrededor de la cual gira el tema de la obra. Una rápida clasificación de los resultados de las obras analizadas permite establecer tres grandes núcleos temáticos en los que el cuerpo tiene una cabida protagónica: la violencia, el poder y la reflexión metateatral sobre del personaje.

La implicación del cuerpo es vital en el tema de la violencia planteada en títulos como *Trampa para pájaros* y *Salvajes* (Alonso de Santos), *La noche que ilumina* (Pedrero), *Mujeres* (Pascual) y *Hamelin* (Mayorga). La violencia existe, en efecto, cuando se ejerce sobre un cuerpo. La *fisicalidad* propia del texto teatral revela la enorme potencialidad expresiva de los cuerpos que, conjugados con el espacio, el tiempo y el lenguaje, asumen la representación de lo irrepresentable —golpes, tortura, violaciones, muertes⁴⁵¹. Lo mismo ocurre en obras que abordan la problemática del poder. Con estéticas diferentes, Resino y Mayorga —sobre todo en *Más ceniza*— recrean fábulas sobre el poder y sus mecanismos, así como sus consecuencias nocivas que recaen invariablemente en seres débiles y fragilizados. En teatro, poder y cuerpo parecen formar una pareja inseparable y antitética: representar el poder equivale a representar sus efectos sobre un cuerpo, limitándolo o determinándolo. Desde otro horizonte, la reflexión metateatral del personaje parece transitar forzosamente por el cuerpo. Las obras de José Sanchis Sinisterra

⁴⁵¹ Para apreciar el salto de tratamiento corporal, obsérvese los escasos recursos empleados por Lope de Vega en *Fuente Ovejuna* en las tres escenas violentas que jalonan la obra: la violación de Laurencia, la muerte del Comendador y la tortura de los labradores.

demuestran la importancia del cuerpo a la hora de definir el estatuto del personaje. La presencia y la expresión de lo físico en sus obras afianzan en esta investigación la idea de una *preexistencia en volumen* del texto teatral escrito.

En cuanto al cuerpo como referencia temática indirecta, introduciría aquí una consideración importante. La diferencia entre la referencia directa e indirecta resulta muy sutil, ya que, a menudo, puede tratarse de una cuestión de apreciación y de interpretación del lector. Así y todo, una y otra descansan en la relación que impone el autor entre el tema y el cuerpo en la expresión de ese tema. En muchas obras de Pedrero, por ejemplo, la búsqueda de la identidad pasa también por el cuerpo, en el sentido que éste se integra y forma parte de un todo —como en *El color de agosto*— mientras que en otras, como en *La noche que ilumina*, adquiere mucho más relieve que el resto de las coordenadas dramáticas, porque su implicación en el tema de la violencia es total, constituyendo así una referencia temática directa.

Por otro lado, la ausencia de referencia corporal en el tema no significa, por su parte, la carencia de alusión al cuerpo. Algunas obras, escogidas *a priori* por su aparente penuria física, contienen una corporalidad que no por atenuada resulta menos presente. Me refiero a *El instante* y *El aniversario*, de Lluïsa Cunillé. El cuerpo se impone en el momento menos esperado, introduciendo una *fisicalidad* olvidada en los personajes de esos extraños argumentos. De la carencia de referencia al cuerpo en el tema no se debe, por tanto, inferir la ausencia de la referencia a lo físico en una obra.

Un tercer aspecto de la incidencia del cuerpo en la fábula es su función estética argumental. De la aplicación de este parámetro se desprende que en aquellas obras que revisten un contenido estético explícito, los efectos visuales están ligados al argumento. En efecto, *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* (Sanchis Sinisterra) incluyen música y pasos de danza que ponen en evidencia, en el argumento, la fragilidad de la situación del momento representado. De la misma manera, la pelea final de *Esta noche en el parque* (Pedrero) tiene un alcance más profundo que una lucha cuerpo a cuerpo, ya que resume y resuelve trágicamente la oposición hombre-mujer, así como en la danza improbable que propone Cunillé en *El instante* resuenan los ecos del tiempo suspendido que recorre toda la obra. Por ello, los cuerpos

proyectados estéticamente en un escenario son portadores de un sentido amplio que, en todos los casos, es coherente con el espectáculo y enriquecedor en la comprensión global del texto.

El cambio de apariencia física es, sin duda, un poderoso recurso dramático. Sin embargo, en los textos analizados —quizá por encontrarse lejos de una corriente esperpéntica o de la comedia de enredo— las mudanzas de naturaleza o de género están prácticamente ausentes⁴⁵². La transformación física profunda que aparece con más frecuencia es muerte. Este cambio radical marca un clímax en el argumento, a condición de que la muerte ocurra en el escenario y que el cuerpo yazga unos momentos ante el espectador. En *Esta noche en el parque* (Pedrero), la oposición significativa entre Fernando y Yolanda se fija definitivamente en la última imagen que ofrece la obra, cuando el cuerpo de la mujer, muerta, queda abandonado en el parque. El cuerpo muerto de Yolanda, balanceándose en el columpio, marca, por un lado, un contraste dinámico con el arranque vital de la obra y, por otro, la distancia insondable entre la inocencia infantil que se desprende del entorno y su trágico destino. Esta interpretación, insisto, es posible en la medida en que la permanencia del cuerpo en escena permita asociarlo a los efectos escenográficos, lumínicos o a la acción de otros personajes.

Otro ejemplo elocuente es *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* (Resino), cuyas últimas escenas giran en torno al cuerpo sin vida de Wu-Tso. Los honores imperiales que recibe el cadáver están apoyados por movimientos coreográficos, música y percusión, que dan al conjunto una solemnidad particular. Pero creo que este final sin palabras es más significativo de lo que parece. El cuerpo de la princesa abandona el palacio como un *emperador*: contrariamente a la discriminación de género impuesta por los suyos, sus enemigos reconocen su valor, la conquista del poder por sus propios méritos y su triunfo personal. La última revancha de Wu-Tso marca, quizá, el inicio de una nueva época. La ruptura *física* que supone la muerte de un personaje es portadora, pues, de una tensión que, juntamente con

⁴⁵² Notemos que, al contrario que en innovadores como Valle-Inclán, García Lorca o Nieva, los textos de las últimas tres décadas casi no emplean los cuerpos animales como recurso dramático.

lo irreversible del hecho, puede engendrar un sentido complementario si se asocia lo inanimado a la acción que lo rodea.

2. *Cuerpo y espacio*

En primer lugar, el análisis particular de los textos demuestra que los tres grados de presencia de los cuerpos propuestos en este trabajo se distinguen claramente de los grados de (re)presentación del personaje definidos por García Barrientos⁴⁵³. En efecto, los diferentes tipos de presencia establecidos aquí —cuerpos visibles, latentes e invisibles— descansan sobre coordenadas espaciales y discursivas que, superando la mera presencia o ausencia del personaje, lo proyectan en un *todo* dinámico y textual. Así, a igual cantidad de presencia escénica, se demuestra que el tratamiento textual del cuerpo establece una jerarquía física que redundará en el significado del personaje. Los diálogos y el espacio que ocupan los cuerpos condicionan su visibilidad y su incidencia en la trama. En *Ultimar detalles* (Resino), la visibilidad del cuerpo del Sr. Rueda — físicamente más importante que Lunarcitos — pierde consistencia a medida que nos acercamos al final de la obra y que la mujer logra imponer su opinión. Desplazamientos, gestos y lenguaje transforman la corporeidad del personaje que, en ese caso, podríamos decir que asume en *carne propia* su fracaso.

En *¡Ay, Carmela!* (Sanchis Sinisterra), los cuerpos de Paulino y Carmela, igualmente presentes, revisten una visibilidad de la que no pueden dar cuenta los grados de (re)presentación del personaje a los que aludíamos más arriba. En efecto, la riqueza del personaje de Carmela estriba, en gran parte, en una corporeidad *que tiende a desaparecer*. La misma ficción dramática descansa en un físico evanescente que sitúa la acción en la frontera de lo soñado. De la misma manera, los personajes de *Más ceniza* (Mayorga) están permanentemente en escena, pero la corporeidad que asumen se distingue por las diferentes relaciones que establecen con el entorno: el Hombre, por su participación narrativa y la implicación de su

⁴⁵³ García Barrientos distingue tres grados de "entidad" teatral o representativa del personaje: patentes o visibles, latentes u ocultos y ausentes o aludidos (García Barrientos, 2001: 162-164).

cuerpo en la trama y en el espacio, posee una visibilidad remarcable que articula la obra y enriquece su perfil.

La *latencia* de un cuerpo, por su parte, sobrepasa el aspecto verbal de la alusión en los diálogos. Además, se distingue de la (re)presentación latente del personaje considerada por Barrientos. En nuestra clasificación, el cuerpo se hace efectivamente presente en escena. Esta característica aumenta la tensión en la escena y en el argumento. En *Ñaque* (Sanchis Sinisterra), la progresiva aparición de las voces, primero, y de los cuerpos, luego, participa en la *materialización* del personaje, mientras que en *Bajar-se al moro* (Alonso de Santos), el cuerpo latente de Alberto se construye alrededor de los objetos que le son asociados —la porra de policía, su espacio exclusivo, etc. Señalemos, por otro lado, una particular *latencia* de los personajes de Jean-Luc y Ramón en *La noche dividida* y *De la noche al alba* (Pedrero), respectivamente. En ambos casos, los personajes permanecen durante la mayor parte de la obra en un estado de *invisibilidad*, dado a entender por la fábula, que parece prescindir de su visibilidad. Sin embargo, los personajes se hacen visibles, cobrando la trama un cariz inesperado. El efecto descansa, creo, en la construcción narrativa de dichos cuerpos a través de los diálogos. En *De la noche al alba*, la evocación de la violencia de Ramón recae en la configuración del personaje de Vanesa, así como, en *La noche dividida*, la ausencia de Jean-Luc define el comportamiento de Sabina. En los dos ejemplos, los cuerpos invisibles parecen haber cumplido su función. La aparición repentina actualiza, en el primero, la violencia física que ejerce Ramón; en el segundo caso, el alejamiento definitivo de la pareja.

Los cuerpos invisibles, a diferencia de los personajes ausentes, son *volúmenes* relacionados con los cuerpos presentes. En este sentido, corresponderían más a los personajes *latentes* u *ocultos* definidos por García Barrientos. En *Las voces de Penélope y Mujeres*, Itziar Pascual construye los personajes femeninos como injertos de los cuerpos masculinos ausentes, para operar, en un segundo tiempo, el desprendimiento significativo que es, ante todo, *físico*. Los personajes de las propuestas metateatrales de Sanchis Sinisterra superan, por su parte, el grado de *latentes*, según García Barrientos. En *¡Ay, Carmela!*, los milicianos que ocupan el teatro — y cuyas voces y cantos se hacen oír— son más que alusiones:

ocupan, de hecho, el lugar del público, y forman, con Carmela, una coherente unidad física y moral.

En definitiva, los diferentes grados de presencia de los cuerpos en los textos, a través de su mayor o menor visibilidad, confirman el desbordamiento del aspecto orgánico de los personajes hacia otros elementos dramáticos con los que interaccionan, cargándose de sentido.

Otro aspecto relativo a la relación del cuerpo del personaje con el espacio es el grado de integración en el ambiente que lo rodea. La aplicación de este parámetro resulta de interés tanto por las oposiciones que puede generar entre los personajes como por el alcance escenográfico que supone. En *Trampa para pájaros* (Alonso de Santos), la dicotomía Mauro/Abel se perfila desde las primeras escenas gracias a la relación que cada personaje guarda con el desván y los objetos y que permite establecer con el lugar una densa cadena de significaciones. La integración continua de Mauro en el espacio potencia igualmente su adherencia a los valores de un pasado de injusticias. Ese ámbito, claramente, es una metáfora de la memoria —histórica y personal— que ha dejado marcado en los cuerpos su huella indeleble. En cambio, en *La noche que ilumina*, los cuerpos son objeto de una evolución que ellos mismos propician, ya que la coordinada espacio-temporal —un parque público de noche— es en sí portadora de inestabilidad. Los caracteres y los cuerpos fundamentalmente dinámicos de los dos personajes modifican el espacio hasta convertirlo en un lugar acogedor. De una integración discontinua, reflejo espacial del conflicto, la paulatina recuperación de los propios cuerpos engendra un cambio en el entorno que los alberga, armonía corroborada por la presencia de un Ángel... Así planteada, la evolución de la trama en lo corporal puede ser una valiosa pista para la composición escenográfica, que vendrían a apoyar las sutiles metamorfosis dialogadas entre cuerpo y espacio.

El tercer y último aspecto que he distinguido en la relación cuerpo-espacio atañe al movimiento, entendido en un sentido amplio en el que consideramos el conjunto de desplazamientos y de gestos implícitos o explícitos que ejecuta el personaje. Más allá del ritmo creado por las sucesivas oposiciones de reposo y movimiento, en varias obras el estudio del movimiento abrió la perspectiva espacial del contenido. Por ejemplo, el cuerpo de la joven desmemoriada, en

Flechas del ángel del olvido (Sanchis Sinisterra), permanece en una actitud estática que sólo es interrumpida por gestos puntuales que, en un contexto carente de referencias espaciales familiares, amplifica las acciones y acrecienta la intriga. Asimismo, el clímax en *La última reserva de las pieles rojas* (Resino) es, en mi opinión, el momento clave de la espera y del abandono, significado por los cuerpos inmóviles de Clara y Elena que incrementan la deshumanización del espacio en el que se encuentran. En lo que se refiere a los cuerpos dinámicos, *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* (Sanchis Sinisterra) son dos ejemplos elocuentes de la explotación dinámica del cuerpo del personaje y su relación con el espacio. Los movimientos en estas dos obras de corte metateatral, lejos de ser herméticos, están emparentados con una actitud *teatral* —¿sobreactuada?— que aleja a los cuerpos y al espacio escénico de una mera *imitación de la realidad* para situarlos en el centro mismo de la ficción dramática. De hecho, el estatuto del cuerpo con respecto al espacio y al tiempo constituye, en estas dos obras, el punto de apoyo de la ficción teatral.

Así y todo, la simultaneidad de actitudes opuestas —cuerpos estáticos junto a los dinámicos— son las más frecuentes: en *Salvajes* (Alonso de Santos), la desigualdad en la calidad del desplazamiento de jóvenes y viejos y la manera diferente de relacionarse con el espacio traduce el enfrentamiento generacional; las obras de Pedrero, por otra parte, plantean el problema partiendo a menudo de dinámicas físicas opuestas —en *Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*— que se mantienen o se resuelven, pero que siempre participan activamente en los avatares del conflicto.

En términos generales, en lo que atañe al gesto, los autores analizados se mantienen fieles a las funciones referenciales y simbólicas. La función plástica —es decir, el gesto como valor en sí mismo— está ausente en las obras teatrales estudiadas. Por lo tanto, me parece que no podemos hablar de un teatro portador de una *nueva gestualidad*, sino más bien de una red extendida de relaciones dramáticas que permite ampliar la función referencial de base y conferirle un mayor significado.

Por otro lado, junto con los efectos lumínicos que inciden directamente sobre el espacio y los cuerpos, la música ocupa un lugar importante en algunas obras del repertorio analizado. En *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* (Resino), *Salvajes* (Alonso de

Santos), *¡Ay, Carmela!* (Sanchis Sinisterra) o *Mujeres* (Pascual), los efectos sonoros acompañan la corporeidad creando espacios e invitando al movimiento⁴⁵⁴. El tratamiento de los objetos escénicos responde, en varias ocasiones, al interés de apoyar ciertos aspectos físicos. Un espejo, un colchón, vestidos y trajes, un sombrero, etc., son presencias en el espacio que entran en interacción con la corporeidad del personaje completándola o, muchas veces, transformándola.

Por ello, y teniendo en cuenta los puntos que acabo de sintetizar, la relación cuerpo-espacio es, a mi modo de ver, la más connotada de los tres ejes de análisis, ya que ella pone de manifiesto el cuerpo como *volumen* y, por ende, la tridimensionalidad del texto que supone y avala mi propuesta.

3. *Cuerpo y palabra*

El tercer eje del análisis articula el cuerpo con el aspecto verbal del texto dramático. Los términos corporales subrayan, sin duda, la visibilidad de los cuerpos en escena, pero la diferenciación de la materia verbal en tres vectores complementarios permite valorar con más precisión la especificidad de la relación cuerpo-palabra en una obra o autor determinado. Así, el tipo de caracterización física empleado por los diferentes dramaturgos resulta revelador de la intención del texto propuesto. En este sentido, Alonso de Santos, Resino y Pedrero recurren a la caracterización directa que diseña, con más o menos detalles, los perfiles físicos. Menos determinados, los textos de Sanchis Sinisterra, Mayorga, Cunillé y Pascual dejan abiertos numerosos aspectos de los rasgos corporales y fijan los más significativos a través de las caracterizaciones indirectas. En cuanto a la inscripción de los movimientos, resulta notable la exactitud descriptiva de los gestos y desplazamientos practicada por todos los autores. Esta actitud indica, en mi opinión, la importancia conferida al valor plástico de la obra, concebida simultáneamente —*espacialmente*— con su contenido verbal. La fuerza de la imagen permanece intacta: las caracterizaciones no apuntan a lo exótico o a lo despampanante,

⁴⁵⁴ Véase el estudio acerca de las puestas en escena y la incidencia de los efectos visuales y sonoros en la recepción (Almela, 2000).

sino que, dentro de un denso entramado, las figuras conservan un contacto con el espectador por medio de construcciones coherentes y de alcance humano, pero a la vez profundas y estéticas.

El grado de complejidad de las construcciones físicas de los personajes traduce, en algunos autores, el apego de la obra con la realidad que la circunda. Así, Alonso de Santos, Resino y Pedrero son autores cuya producción denota un interés por conectar con el público y los problemas actuales, opción que se hace palpable en los temas abordados por sus obras. Los cuerpos de los personajes de *Bajarse al moro*, *La última reserva de los pieles rojas* o *Noches de amor efímero* poseen atributos determinantes ineludibles para la interpretación. Género, edad, complexión física, manera de andar, de vestir, de moverse, etc., definen no solamente la imagen del personaje, sino también la actitud estética del dramaturgo. En cambio, en Sanchis Sinisterra o Lluïsa Cunillé, los cuerpos de los personajes no están casi nunca definidos, aparte de los datos de denominación, que incluyen el género. Ríos y Solano, de *Ñaque*, Carmela y Paulino, de *¡Ay, Carmela!* poseen una corporeidad contundente que no descansa en la descripción de sus atributos físicos sino en la implicación del cuerpo en el centro mismo del desarrollo dramático. De ahí, creo, que sea posible —yo diría hasta *verosímil*— la fluctuación de sus cuerpos y las resoluciones dramáticas no exentas de perplejidad. Así, entonces, a más atributos determinantes, más apego a la *realidad* y menos lugar a la incertidumbre.

En cuanto a los atributos implícitos —conjetura de un atributo físico sobre la base de una característica psíquica o ambiental— *Rodeo* representa un buen ejemplo. La tensión entre la autoridad del Padre y la sumisión/rebeldía del Hermano sugieren corporeidades opuestas y acordes con los papeles asumidos: un Padre alto y corpulento, un Hermano delgado y bilioso. Otros atributos implícitos están más o menos afectados por imágenes históricas. En las obras que analizamos de Sanchis Sinisterra, la barba *implícita* de Álgar Núñez, como en Ríos y Solano, estará acorde con el contexto histórico del personaje. Las imágenes físicas de Paulino y Carmela, como lo dije en su momento, tendrán seguramente la huella que Andrés Pajares y Carmen Maura le imprimieron en la película homónima de Carlos Saura. Un caso extremo de atributos implícitos

es *Últimas palabras de Copito de Nieve* (Mayorga): tanto el Mono Blanco como el Negro corresponden a una imagen dada invariable.

La reflexión sobre los atributos implícitos conlleva una buena dosis de interpretación del contenido de la obra y de su contexto. Los resultados no recaen en la exégesis de la trama o del espacio dramático. Al contrario, a partir de ciertos elementos dramáticos —argumento, ambientación— se pueden deducir rasgos corporales que servirán en el momento de la representación.

Asimismo, he podido constatar que las obras analizadas emplean una retórica corporal rica y variada, tanto en el plano denotativo como en el connotativo. Sin embargo, conviene insistir en que la corporeidad de una obra no depende de la cantidad de términos relativos al cuerpo que pueda contener, sino de la manera en la que éstos establecen una relación significativa con la fábula, el espacio y/o el espectador. En obras como *La actriz*, *Rodeo* o *Hamelin*, los términos relativos al cuerpo son escasos, pero las implicaciones físicas son numerosas y determinantes para una completa y mejor interpretación del texto.

En definitiva, en los textos presentados estamos ante cuerpos dramáticos semantizados. Las diferentes relaciones que el cuerpo establece con el espacio o la fábula extienden el sentido del discurso y apoyan, desde la palabra escrita, la dimensión física del texto teatral. En la frontera misma entre el texto y la representación, el cuerpo dramático se gesta en una intersección de significaciones espaciales, gestuales y discursivas donde emanan y confluyen los conflictos, los fracasos y las esperanzas.

La densidad de datos referentes al cuerpo en las obras teatrales de los últimos veinticinco años permite establecer un esquema que tiene en cuenta los diferentes grados de incidencia del cuerpo en el texto. Con el advenimiento y el asentamiento de la democracia, los autores estudiados, lejos de propiciar una escritura de desencadenamiento de lo físico a través de una actitud provocativa o destructiva —a la manera de la *movida*— produjeron obras centradas en el texto e incorporaron imágenes de alto valor semántico en un equilibrio muy logrado. La *fisicalidad* que anima a los personajes del teatro español de finales del siglo XX conforta la primacía del cuerpo no como un invencible espacio sin límites, sino como el lugar de la

precariedad humana. Temas tales como la violencia de género, la droga, la tortura, la prostitución o el abuso sexual se muestran mediante estrategias dramáticas en las que el cuerpo del personaje reviste de forma única la realidad carnal que representa, asiéndose del texto. Otras veces, la fragilidad física e identitaria del personaje y las situaciones de ruptura del cuerpo con el entorno apuntan a una reflexión sobre el propio teatro, su función en la sociedad y la implicación del cuerpo del espectador en la manifestación dramática total.

Por otro lado, el teatro de los últimos veinticinco años se escribe de cara al espectador y en la convicción de su papel en el proceso teatral. Los experimentos escénicos y textuales de Sanchis Sinisterra, las reivindicaciones de Pascual, el mutismo de Cunillé o la irónica mirada de Mayorga tienen su razón de ser en relación con un público que pretenden, imaginan y esperan vivaz, atento y crítico.

El nuevo lugar que se fue forjando el cuerpo en la sociedad repercute en los diferentes temas sensibles: el cuerpo femenino en Resino, Pedrero y Pascual, la violencia urbana e institucional en Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra, la finitud del cuerpo que se muere, en Mayorga y Cunillé. Señalemos, en cuanto a la organización del discurso del cuerpo en el texto, que la diferencia de escritura entre autores y autoras se halla, precisamente, en la elección temática. Constató que en los textos analizados, la discriminación femenina, la prostitución, la violencia de género y la reivindicación de la dignidad humana son temas tratados por Carmen Resino, Paloma Pedrero e Itziar Pascual, autoras que se refieren todavía al cuerpo de la mujer como un territorio colonizado. En cambio, en las obras analizadas de los autores varones, la temática del cuerpo parecería proyectarse hacia la historia y la sociedad, sin poner en duda la soberanía de su integridad ni su identidad física.

Demostrada su eficacia en un corpus contemporáneo, se plantea naturalmente la cuestión del alcance de nuestro análisis aplicado en obras clásicas, románticas o de la posguerra. Las implicancias culturales del cuerpo, en estos períodos, inciden seguramente en la semantización del cuerpo del personaje, por lo que sería necesario encuadrarlo en coordenadas adaptadas a los supuestos culturales de la época. Recordemos las estrategias empleadas por Lope de Vega, a través de la danza, para significar la relación erótica de la dama y el

galán. Aunque el cuerpo no alcance el nivel de protagonismo que conocerá a finales del siglo XX, la aplicación del esquema para desentrañar las implicaciones físicas en los textos de otros períodos puede resultar un ejercicio fructífero, tanto para la aproximación a la obra como para medir la eficacia extendida del método de análisis.

Estoy persuadida de que esta apertura hacia la sistematización de la comprensión del cuerpo en los textos dramáticos podría ser completada con parámetros semánticos provenientes de otros períodos literarios o disciplinas científicas. Estimo que la validez de mi propuesta no se vería afectada por tales ajustes sino que, al contrario, el tema ganaría en profundidad y la clasificación en precisión y rigor.

Esta investigación ha intentado inaugurar un acercamiento original y sistemático al estudio del cuerpo del personaje en la dramaturgia española actual a través de un marco teórico, histórico y práctico específico, proponiendo unas pistas concretas de interpretación y, en algunos felices casos, una perspectiva novedosa.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de teatro estudiadas

ALONSO DE SANTOS José Luis, *Bajarse al moro*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

———, *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993.

———, *Salvajes*, Madrid, Fundación Autor, 1998.

CUNILLÉ Lluïsa, *Rodeo*, Madrid, SGAE, 1996.

———, *El instante*, Madrid, Publicaciones de la ADE de España, 1998.

———, *El aniversario*, en *Primer Acto* 284 (2000), pp. 45-61.

MAYORGA Juan, *Más ceniza*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996.

———, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2004.

———, *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2005.

PASCUAL Itziar, *El domador de sombras*, en *Panorámica del teatro español actual*, John Gabriele y Candyce Leonard (eds.), Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 167-194.

———, *Las voces de Penélope*, edición electrónica de la Universidad de Valencia
(<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/Voces/textoa.htm>)

———, *Mujeres*, en *Gestos* 38 (Noviembre, 2004), pp. 126-135.

PEDRERO Paloma, *El color de agosto*, en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999.

———, *Noches de amor efímero*, en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999a.

- RESINO Carmen, *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*, Madrid, Lucerna, 1989.
- , *Ultimar detalles*, en *Teatro Breve y El oculto enemigo del Profesor Schneider*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- , *La actriz*, en *Teatro Breve y El oculto enemigo del Profesor Schneider*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- , *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- , *La última reserva de los pieles rojas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003.
- SANCHIS SINISTERRA José, *Naufragios de Álgar Núñez o La herida del otro*, en *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Ñaque y ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 2004.
- , ed. de Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *Flechas del ángel del olvido*, Ciudad Real, Ñaque, 2004a.

2. Principales revistas de teatro citadas

- ADE-Teatro*. Revista trimestral de teatro de la Asociación de Directores de Escena (Madrid, desde 1985).
- ALEC-Anales de Literatura Española Contemporánea*. (Denver, desde 1981).
- Estreno*. Cuadernos del Teatro español contemporáneo (University of Cincinnati, Ohio, desde 1975).
- Gestos*. Teoría y práctica del teatro hispano (University of California, Irvine, desde 1986).
- Pipirijaina*, Revista de teatro (Madrid, 1974-1983).
- Primer Acto*. Cuadernos de investigación teatral (Madrid, desde 1957).
- Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica (Madrid, desde 1992).
- Yorick*. Revista de teatro (Barcelona, 1965-1974).

3. Bibliografía general

- AA.VV., "Debate desordenado sobre la imagen teatral", *Primer Acto* 184 (1980), pp. 38-57.
- AA.VV., "Nuevas Autoras. Coloquio moderado por Lourdes Ortiz", *Primer Acto* 220 (1987), pp. 11-21.
- AA.VV., "Coloquio sobre la escritura teatral en España hoy", Separata de *Primer Acto* 233 (1990).
- AA.VV., "Conversación con el teatro alternativo", *Primer Acto* 248 (1993), pp. 15-26.
- AA.VV., "Coloquio de autores de los 90", *Primer Acto* 249 (1993a), pp. 34-48.
- AA.VV., "El autor dentro del proceso teatral: Intercambio y comunicación con otros agentes activos", *Primer Acto* 263 (1996), pp. 36-44.
- AA.VV., "Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño", *ADE-Teatro* 60-61 (1997), pp. 85-93.
- AA.VV., *Dramaturgas francesas contemporáneas. Doutreligne / Gallaire / Pontcharra / Sigal*, introducción de Irene Sadowska-Guillon, Valencia, Universitat de València, 1997a.
- AA.VV., *Teatro breve entre dos siglos*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 2004.
- AGUILAR-ADAN Christine, "Métaphores du corps politique malade autour des années 1620", *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Augusto Redondo (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 61-71.
- ALEMANY Elena, "La identidad como profesión", *El nido del escorpión* 26 (octubre 2004). Disponible también en: <http://elnido.ech.es/N26/persomes.htm>
- ALMELA Margarita, "Puestas en escena fin de siglo", *Signa* 9 (2000), pp. 121-156. Disponible también en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/1a.pdf>
- ALONSO DE SANTOS José Luis, "Principio y fin del teatro independiente", *Campus* 31 (1989), s. p.

- , "Autor dramático y sociedad actual", *ADE-Teatro* 50-51 (1996), pp. 94-95.
- , *Hora de visita*, Madrid, SGAE, 1996a.
- , "El autor español en el fin de siglo", *Signa* 9 (2000), pp. 99-108. Disponible también en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/1a.pdf>
- , *Cuadros de amor y de humor, al fresco*, ed. de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Cátedra, 2006.
- ALSINA Jean, "El público de Federico García Lorca: du corps en scène au corps hors scène", *Corps en scènes*, Roswita / Monique Martínez Thomas (eds.), Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2001, pp. 13-22.
- AMO SÁNCHEZ Antonia, "José Luis Alonso de Santos, dramaturgo: escoger la escritura", *Quimera* 213 (2001), pp. 27-33.
- , "La fauna urbana en el teatro de José Luis Alonso de Santos: del moro a la moralidad", *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Vervuert, 2004, pp. 151-160.
- ARMADA Alfonso, "Asistimos al nacimiento de un nuevo público para un nuevo teatro", *Primer Acto* 203-204 (1984), pp. 182-183.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- AZCUE Verónica, "Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás", *Cuadernos de Narrativa: Juan José Millás*, Irene Andres-Suárez (ed.), Zaragoza, Ediciones Pórtico, 2001, pp. 105-113.
- AZNAR SOLER Manuel (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, Cop d'idees, 1996.
- , "Un eterno aprendiz de dramaturgo", *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, José Sanchis Sinisterra, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 13-21.
- BAREA Pedro, "La Torna", *Pipirijaina* 6 (1978), pp. 1-3.
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation. Ses mythes et ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Jean-Pierre Delarge Editeur, 1976.
- , *Le corps*, Paris, Jean-Pierre Delarge Editeur, 1976.
- BOADELLA Albert, "La imagen y la expresión corporal", *Yorick* 37 (1969-1970), pp. 13-14.
- BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1997.
- BOBES NAVES María del Carmen (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- BOREL France, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- BORJA Margarita, "Reflexiones sobre la situación de la mujer en la creación escénica en España", *Reescribir la escena*, Laura Borràs Castanyer (ed.), Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 31-43.
- BORRÀS CASTANYER, Laura (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid, Fundación Autor, 1998.
- , *Escenografías del cuerpo*, Madrid, Fundación Autor, 2000.
- BOURDIEU Pierre, "Remarques provisoires sur la perception sociale du corps", *Actes de la recherche en sciences sociales* 14 (1977), pp. 51-54.
- , *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BRETON Dominique, "El color de agosto de Paloma Pedrero: le corps en représentation ou l'accouchement de Vénus", *Corps en scènes*, Roswita / Monique Martínez Thomas (eds.), Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2001, pp. 31-45.
- BROSSARD Nicole, "Tender Skin My Mind", trad. Dympna Borwska, en Anna Dybikowski et al. (eds.), *The feminine. Women and words/Les femmes et les mots. Conference Proceedings 1983*, Edmonton, Longspoon, 1985, pp. 180-183.
- BROZAS POLO María Paz, *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.

- BUERO VALLEJO Antonio, "Correo literario, 15 de junio de 1950", *Obra completa*, vol. II, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 557-580.
- , *Historia de una escalera*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- , *La tejedora de sueños*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra, 2005.
- CABAL Fermín, "Ya no tiene sentido hacer teatro independiente", *Pueblo*, 22 de septiembre de 1983, p. 29.
- , "Savia nueva para el teatro español", *Primer Acto* 207 (1985), pp. 48-56
- CABAL Fermín y ALONSO DE SANTOS José Luis, *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CAMPAL José Luis, "Charlando con Juan Mayorga", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, Número 15, septiembre de 2005. Edición electrónica:
http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_mayorga.html
- CAPELLE Alex, "Images du corps avili, torturé ou corrompu", *Le corps dans tous ses états*, Marie-Claire Rouyer (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, pp. 95-105.
- CASAS Joan y SANCHIS SINISTERRA José, "Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett", *Primer Acto* 222 (1988), pp. 33-39.
- CENTENO Enrique, *La escena española actual (crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, SGAE, 1996.
- CEREZO Francisco, "Preguntas al público", *Primer Acto* 226 (1988), pp. 131-133.
- CIXOUS Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- COCA Jordi, "El teatro catalán del 2000", *ADE-Teatro* 83 (2000), pp. 150-152.
- COPELLO Fernando, "Le corps comme métaphore dans le théâtre de Diego Sánchez de Badajoz", *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Agustín Redondo (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 301-309.

- CORDONE Gabriela, "Con el cuerpo y la palabra. Reflexiones en torno a la dramaturgia de Paloma Pedrero", *Littérature au féminin*, Gabriela Cordone, Tatiana Crivelli et Yasmina Foehr-Janssens (éds), *Versants* 46, Genève, Slatkine, 2003, pp. 261-276.
- , "Imposible masculinidad. Estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino", *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 333-339.
- , "Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared*, de Itziar Pascual", *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 399-412. Artículo disponible también en: <http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/pared/Cordone/pdf>.
- , "El cuerpo en el texto. Una aproximación al teatro de la España de los 90", Jean-Claude Seguin (éd.), *Image et Corps*, Lyon, Grm/LCE Université Lumière Lyon 2, 2007, pp. 619-630.
- COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps. Volume 3: Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006.
- CREMONTE GILGES-REYNIÉ Ángela, "Identidad, lenguaje y traducción en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, de Juan Mayorga", *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 413-426.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1976.
- DE LA CUESTA Susana, "*Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos", *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona, Cop d'idees, 1996, pp. 131-136.
- DE LAIGLESIA Juan Carlos, *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- DENEYS-TUNNEY Anne, *Ecritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992.

- DESCAMPS Marc-Alain, *Le nu et le vêtement*, Paris, Editions Universitaires, 1972.
- , *L'invention du corps*, Paris, PUF, 1986.
- DE TORO Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- DETREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUDEN Barbara, *Fragments for a History of the human Body*. Part three, New York, Michel Feher, 1990.
- ECKER Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.
- ESCODÉ I GALLÈS Beth, "Se busca dramaturga (La dramaturgia femenina contemporánea en Cataluña)", Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 75-91.
- EVANS Mary, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Madrid, Minerva Ediciones, 1997.
- EY Henri, *Traité des hallucinations*, 2 vol., Paris, Masson, 1973.
- FALCÓN, Lidia, "No moleste, calle y pague, señora", *Dramaturgas españolas de hoy*, Patricia O'Connor (ed.), Madrid, Fundamentos, 1988, pp. 59-69.
- , "Siempre busqué el amor", *Lidia Falcón: teatro feminista*, J. Gabriele (ed.), Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 115-163.
- FAVRE Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1968.
- FERNÁNDEZ José Ramón, "Conversación con Juan Mayorga", *Primer Acto* 280 (1999), pp. 54-59.
- FERNÁNDEZ TORRES Alberto, "La política teatral UDC", *Pipirijaina* 8 y 9 (1978), pp. 1-7.
- FISCHER-LICHTE Erika und FLEIG Anne (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen, Attempto, 2000.
- FLOECK Wilfried, "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas", *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Alonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 47-76.

- , "¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX", *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Vervuert, 2004, pp. 189-207.
- FONDEVILA Santiago, *José Sanchis Sinisterra. L'espai fronterer*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1998.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1984.
- FREUD Sigmund et BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie* [1956], Paris, PUF, 2000.
- GABRIELE John P., "Estrategias feministas en el teatro breve de Carmen Resino", *Letras Femeninas*, Vol. XXI /1-2 (1995).
- , *Lidia Falcón: teatro feminista*. Madrid, Fundamentos, 2002.
- GABRIELE John P. y LEONARD Candyce (eds.), *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- , *Teatro de la España democrata: los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996a.
- GALÁN Eduardo, "Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias", *Estreno* XVI/1 (1990), pp. 11-13.
- GARCÍA BARRIENTOS José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GARCÍA DE ENTRERRÍA María Cruz, "El cuerpo entre predicadores y copleros", *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, Agustín Redondo (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 233-244.
- GARCÍA LORCA Federico, "Charla sobre teatro", *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 33-36.
- , *La casa de Bernarda Alba*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *El público*, ed. de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1995.
- GARCÍA PINTADO Ángel, "El franquismo explica la censura", *Pipirijaina* 6 (1978), pp. 45-48.

- GARCÍA RAYEGO Rosa y PIÑERO GIL Eulalia, *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas anglo-norteamericanas*, Madrid, Editorial Complutense, 2002.
- GARNIER Emmanuelle, "Pared, la escritura medianera", *Primer Acto* 306 (2004), pp. 21-27.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GÓMEZ ESCORIAL Ángel, "Los dos autores más comerciales", *Primer Acto* 145 (1972), pp. 10-13.
- GONZÁLEZ Antonio, "Teatro y gestión: el Teatro de La Abadía de Madrid", *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Vervuert, 2004, pp. 31-44.
- GOUHIER Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943.
- GREIMAS Algirdas Julien y COURTÉS Jean, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- GUILLAUMIN Jean (dir.), *Corps création. Entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- HELBO André, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- HELBO André (et al.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975.
- HELBO André, DINÉS Johansen., PAVIS Patrice et UBERSFELD Anne (dirs.), *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles, Klincksieck et Labor, 1987.
- HORMIGÓN José Antonio, "Breve diagnosis sobre la situación del teatro español actual", *ADE-Teatro* 50/51 (1996), pp. 14-23.
- , (ed.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, volumen II (1900-1975), Madrid, ADE e Instituto de la Mujer, 1997.
- , (ed.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-2000)*, volumen III (1975-2000), Madrid, ADE e Instituto de la Mujer, 2000.
- , "Seamos posmodernos", *ADE-Teatro* 85 (2001), pp. 5-7.
- HUERTA CALVO Javier, "El cuerpo en escena", *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, Agustín

- Redondo (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 277-287.
- HUNKELER Thomas, *Le vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz, 2003.
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures* [1952], trad. E. Escoubas, Paris, PUF, 1982.
- , *Idées directrices pour une phénoménologie* [1913], trad. Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950.
- JAURALDE POU, Pablo, "Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI", *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, Agustín Redondo (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 219-232.
- , "Quevedo, voces poéticas en conflicto", *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Agustín Redondo (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 285-293.
- KOWZAN Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Paris, Mouton, 1975.
- KRYSINSKI Wladimir, "El cuerpo en cuanto signo y su significación en el teatro moderno: de Evreinoff y Craig a Artaud y Grotowski", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. VII/1 (Otoño 1982), pp. 19-37.
- LACAN Jacques, "À la mémoire d'Ernst Jones sur la théorie du symbolisme", *La psychanalyse*, 1960/5, pp. 1-20.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.
- LE BRETON David, "La symbolique corporelle", *Ethnologie française*, vol. 15 (1985), pp. 73-78.
- , *Corps et Sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985a.
- , *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.
- , *L'adieu du corps*, Paris, Métailié, 1999.
- , "Vers la fin du corps: cyberculture et identité", *Du corps virtuel... à la réalité du corps*, Tome I, C. Fintz (dir.), Grenoble, L'Harmattan, 2002, pp. 173-193.
- LÉVINE Eva et TOUBOUL Patricia (Introduction et choix de textes), *Le corps*, Paris, Flammarion, 2002.

- LÓPEZ MOZO Jerónimo, "El Nuevo Teatro Español", *Reflexiones sobre el Nuevo teatro español*, Klaus Pörtl (ed.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1986, pp. 30-31.
- , "El color de agosto, de Paloma Pedrero, por Máscara Laroye", *Primer Acto* 267 (1997), pp. 44-45.
- , "El Nuevo Teatro Español durante la transición: una llama viva", *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), Pennsylvania, Estreno, 1999, pp. 17-18.
- LOTMAN Jurij Michailovič, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1982.
- MAINER José-Carlos y JULIÁ Santos, *El aprendizaje de la libertad (1973-1986)*, Madrid, Alianza, 2000.
- MAISONNEUVE Jean, "Le corps et le corporéisme aujourd'hui", *Revue française de sociologie*, XVII, 1976, pp. 551-571.
- MANUEL GARRIDO José, "Sociedad democrática y teatro", *Primer Acto* 207 (1985), pp. 13-17.
- MAQUA Javier y FERNÁNDEZ TORRES Alberto, "¿Dónde va el teatro? Catástrofe o reliquia", *Pipirijaina* 2 (1976), pp. 22-25.
- MARTÍN LUCAS María Belén, "Mujer y nación: construcción de las identidades", *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Beatriz Suárez Briones et al. (eds.), Barcelona, Icaria, 2000, pp. 163-178.
- , "Inscripciones del cuerpo: los discursos polifónicos del lenguaje corporal", *Exilios femeninos*, Pilar Cuder Domínguez (ed.), Huelva, Publicaciones de la Universidad, 2000a, pp. 181-188.
- MARTÍNEZ THOMAS Monique, "Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grand-pères, les grand-mères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán", *Le corps grotesque*, Christilla Vasserot (éd.), Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2002, pp. 17-25.
- MATTEINI Carla, "Voces para el 2000", *Primer Acto* 272 (1998), pp. 6-15.
- MAUSS, Marcel, "Les techniques du corps", en *Journal de Psychologie*, XXXII, 1936.
(www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

- MAYORGA Juan, "Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra", en José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 25-28.
- MEIZOZ Jérôme, *L'oeil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- , *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1942.
- MIRALLES Alberto, *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994.
- MONLEÓN José, "Teatro público, teatro privado", *Primer Acto* 207 (1985), pp. 8-11.
- , "Elogio del teatro público", *Primer Acto* 280 (1999), pp. 32-35.
- MONTALBETTI Christine, *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand Lacoste, 1998.
- MONTANYÉS José, "La expresión corporal como armazón del Teatro de Vanguardia", *Yorick* 37 (1969-1970), pp. 16-18.
- MORALES ASTOLA Rafael, *La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2003.
- NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992.
- NAVAJAS Gonzalo, "Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine", *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, Editions du CERS, 2001, pp. 137-147.
- NIEVA Francisco, *Caperucita y el Otro, Teatro completo*, Jesús Martín Rodríguez (dir. y coord.), Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA Álvar, *Naufragios*, ed. de Juan Francisco Maura, Madrid, Cátedra, 2005.
- O'CONNOR Patricia, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- , "Weibliche Bühnenautoren im zeitgenössischen Spanien und der von Männern dominierte Kanon", *Spanisches*

- Theater im 20. Jahrhundert*, Wilfried Floeck (Hrsg.), Tübingen, Franke Verlag, 1990, pp. 69-87.
- , "Mujeres de aquí y allí", *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, John Gabriele (ed.), Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 158-169.
- , *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español = One act spanish plays: by women about women*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- OLIVA César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1986.
- , "Hacia un escenario muerto: teatro español de los ochenta", *Gestos* 12 (1991), pp. 167-174.
- , "Reflexiones para mañana", *Primer Acto* 287 (2001), pp. 8-11.
- , *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- ONETTI Antonio, *La puñalá*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 332-344.
- PAGÈS-DELON Michèle, *Le corps et ses apparences. L'envers du look*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- PALLÍN Yolanda, "Entrevista a José Sanchis Sinisterra" *Primer Acto* 273 (1998), pp. 29-34.
- PASCUAL Itziar, "La edad de la paciencia", *Utopías del relato escénico*, Laura Borràs Castanyer (ed.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 107-110.
- , "Escrito con el cuerpo", *El autor y su tiempo: lenguajes escénicos contemporáneos*, José Monleón y Diago Neil (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 2000, pp. 267-271.
- , "¿La conquista de un espacio propio?", *Primer Acto* 306 (2004a), pp. 9-16.
- , "Tápame, tápame. Sicalipsis, erotismo y frivolidad en las escenas latinoamericana y española contemporáneas", *Mujeres en seis actos. II Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 51-64.
- PAVIS Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Madrid, Paidós, 1998.
- , *Teatro Contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM Ediciones / Universidad ARCIS, 1998a.

- PEDRERO Paloma, "Sobre mi teatro", *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), Pennsylvania, Estreno, 1999, pp. 23-28.
- PÉRÈS Christine et ALSINA Jean (eds.), *Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2003.
- PÉREZ-RASILLA Eduardo, "Entre la farsa y la vanguardia: notas para la caracterización de la joven literatura dramática española", *Primer Acto* 249 (1993), pp. 25-30.
- , "Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996", *ADE-Teatro* 54-55 (1996), pp. 149-159.
- , "La escritura teatral en España", *ADE-Teatro* 54-55 (1996a), pp. 160-166.
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, "Crítica teatral de Barcelona. De *El meu nano* a *Sainets de la vida picaresca*: un círculo enervante", *Yorick* 41-42 (1970), pág. 77.
- , "Crítica teatral de Barcelona. Castañuela 70: vida y muerte", *Yorick* 43 (1970a), pág. 67.
- , "Crítica teatral de Barcelona. La Compañía Adrià Gual en el Teatro Romea", *Yorick* 44 (1970b), pág. 83.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José (ed.), *Dona, teatre: ara, aquí*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 1994.
- , *El teatro de fin de milenio en España (desde 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- , "Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996", *ADE-Teatro* 54/55 (1996a), pp. 149-166.
- , *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid, INAEM, 2000.
- , "¿Quiénes son los autores últimos?", *ADE-Teatro* 83 (2000a), pp. 165-166.
- , "Los mitos griegos en el teatro español", *ADE-Teatro* 82 (2000b), pp. 175-178.
- , "El público: repercusión social del teatro contemporáneo y función de la crítica. O la insatisfacción de un crítico teatral", *ADE-Teatro* 85 (2001), pp. 31-36.
- RAMÍREZ DE HARO Íñigo, "El cutre-casposismo del teatro actual en España", *Signa* 9 (2000), pp. 156-163. Artículo disponible también en:

- <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/signa/1a.pdf>
- REICHLER Claude (coord.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- RESINO Carmen, "Lo constante en mi teatro", *Reescribir la escena*, Laura Borràs Castanyer (ed.), Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 93-98.
- RICH Adrienne, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983.
- RODRÍGUEZ Javo, "Salas alternativas madrileñas. Apuntes para una definición", *Primer Acto* 250 (1993), pp. 92-97.
- RODRÍGUEZ GAGO Antonia, "Voces y cuerpos femeninos en el teatro norteamericano de finales del siglo XX", *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX. Dramaturgas anglonorteamericanas*, Rosa García Rayego y Eulalia Piñero Gil (eds.), Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp. 223-252.
- RODRÍGUEZ RICHART José, "Temas sociales conflictivos en el teatro de José Luis Alonso de Santos", *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck / M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Vervuert, 2004, pp. 161-173.
- ROKEM Freddie, "Un ange marche: de la fonction représentative du corps humain", *Protée*, automne 1993, pp. 102-110.
- ROMERA CASTILLO José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros / Seliten@t (UNED), 2004.
- , *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros / Seliten@t (UNED), 2005.
- , *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros / Seliten@t (UNED), 2006.
- , "El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto", en José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto, "Anfitrión", "La dulce Cásina" y "Miles gloriosus"*, Madrid, UNED, 2002, pp. 11-20. Artículo disponible también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf>

- SÁNCHEZ José A., *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2002.
- , "Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea", *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Vervuert, 2004, pp. 269-282.
- , "El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000", *Gestos* 38 (2004a), pp. 35-71.
- SANCHIS SINISTERRA José, "Prólogo", *Primer Acto* 186 (1980), p. 109.
- , "La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro", *Primer Acto* 186, (1980), pp. 73-87.
- , "El Teatro Fronterizo: planteamientos", *Primer Acto* 189 (1980a), p. 96.
- , *Pervertimientos y otros Gestos para nada*, Barcelona, Cop d'Idees, 1991.
- , "Un receptor más que implícito: el cómplice de Joan Casas en *Nus*", *Pausa*, 9-10 (1991a), pp. 48-56.
- , "Prolèg", en Lluïsa Cunillé, *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996, pp. 5-12.
- , *El lector por horas*, Barcelona, Proa / Teatre Nacional de Catalunya, 1999.
- , *Misero próspero y Otras breverías (monólogos y diálogos)*, Madrid, La Avispa, 2000.
- , "La palabra alterada", *Primer Acto* 287 (2001), pp. 20-24.
- , "Cuerpos en el espacio-tiempo", *Corps en scènes*, Roswita / Monique Martínez Thomas (éds.), Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2001a, pp. 87-89.
- , *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- SARTRE Jean Paul, *L'Être et le Néant* [1943], Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SCHILDER Paul, *L'image du corps* [1935], Paris, Gallimard, 1968.
- SERRANO Virtudes, "Dramaturgia femenina de los noventa en España", *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), Pennsylvania, Estreno, 1999, pp. 101-112.

- , "Dramaturgas españolas de fin de siglo", *Revista Matices* 21 (1999a), pp. 35-36.
- SMADJA Robert, *Poétique du corps. L'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Paris, Peter Lang, 1988.
- , *Corps et roman. Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.
- SPANG Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- SPITZMESSER Ana María, "Feminismo y novela: reflexiones para una experiencia común", *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, B. Suárez Briones, M. B. Martín Lucas y M. J. Fariña Busto (eds.), Barcelona, Icaria, 2000, pp. 249-261.
- SORSBY Karen, *Representations of the body in French Renaissance poetry*, New York, Peter Lang Publishing, 1999.
- TORRES Milagros, "Métaphores corporelles et corps métaphorique dans "El maestro de danzar" (1594) de Lope de Vega, *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Agustín Redondo (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 311-323.
- TRAVAILLOT Yves, *Sociologie des pratiques d'entretien du corps*, Paris, PUF, 1998.
- TUSELL Javier (dir.), *Historia de España*, Madrid, Taurus, 1998.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- , "Poétique et pragmatique: le dialogue du théâtre", *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, vol. 1 n. 3 (1997), pp. 175-184.
- VASSEROT Christilla, "Le théâtre, ce corps à corps", *Le corps grotesque*, Christilla Vasserot (éd.), Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2002, pp. 5-13.
- VAZQUEZ MONTALBÁN Manuel, *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelona, DeBolsillo, 2005.
- VELTRUSKY Jiri, *Drama as Literature*, Lisse, P. Ridder Press, 1942.

- VIGARELLO Georges, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993.
- VILARÓS Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- VILCHES DE FRUTOS M^a Francisca, "Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea", *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Vervuert, 2004, pp. 17-27.
- VILLENEUVE Rodrigue, "La concordance du corps et du sens", *Protée*, automne 1993, pp. 86-95.
- WEIGEL Sigrid, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", *Estética feminista*, Gisela Ecker (ed.), Barcelona, Icaria, 1986, pp. 69-98.
- ZACHMANN Jennifer, "Painting the Body: Feminism, the Female Body and Paloma Pedrero's *El color de agosto*", *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), Pennsylvania, Estreno, 1999, pp. 69-78.
- ZAZA Wendy-Llyn, "Entrevista a Itziar Pascual (Barcelona, 21 de octubre de 1998)", en:
[http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/autor/Itziaren
entrevista.pdf](http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/autor/Itziaren%20entrevista.pdf)), pp. 1-6.
- , *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- ZICH Otakar, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, Praga, Melantrich, 1931.

HISPANICA HELVETICA

Números publicados

1. AA.VV.: *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte.*
2. SUGRANYES DE FRANCH, R.: *De Raimundo Lulio al Vaticano Segundo.*
3. SÁNCHEZ, I.: *Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña.*
4. AA.VV.: *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina.*
5. MICHEL NAGY, E.: *La búsqueda de la «palabra real» en la obra de A. Roa Bastos.*
6. KUNZ, M.: *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig.*
7. ANDRES-SUÁREZ, I.: *La novela y el cuento frente a frente.*
8. BRANDENBERGER, T.: *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI).*
9. CANÓNICA, E.: *Estudios de poesía translingüe (Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro).*
10. DE LA TORRE, M.: *Vocabulario histórico en relatos geográficos del siglo XVIII (Virreinato del Perú).*
11. GÓNGORA, LUIS DE: *Epistolario completo.* Edición e introducción de A. CARREIRA. Concordancias de A. LARA.
12. PEÑATE RIVERO, J.: *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema.*
13. BACHMANN, S.: *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur.*
14. EBERENZ, R. / DE LA TORRE, M.: *Conversaciones estrechamente vigiladas. Interacción coloquial y español oral en las actas inquisitoriales de los siglos XV a XVII.*
15. BÜRKI, Y.: *La publicidad en escena. Análisis pragmático textual del discurso publicitario de revistas en español.*
16. LÓPEZ MERINO, J. M.: *Roger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX.*
17. GALEOTE, M.: Ed. facsimilar y estudio preliminar de «Voces andaluzas (o usadas por autores andaluces) que faltan en el Diccionario de la Academia Española (1920)», de M. De Toro y Gisbert.
18. CORDONE, G.: *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980 – 2004).*