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

Kapitel: 1.: José Luis Alonso de Santos : el cuerpo ensombrecido

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: 23.08.2025

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

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 analizado[267]. 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] Consúltese 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 Sastre[270].

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 libertad[271].

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 Chusa[274].

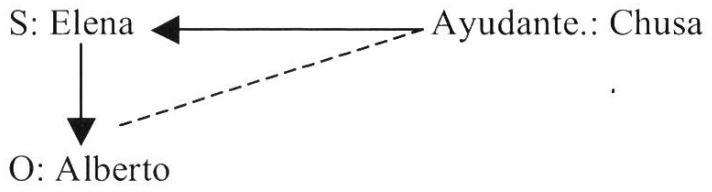
El primer acto gira en torno a un tema de actualidad y paradigma de la libertad individual: el sexo y la naturaleza de las relaciones amorosas. Dos esquemas actanciales contradictorios

---

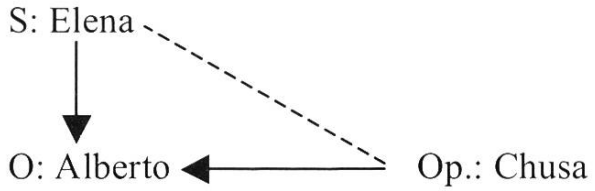
[273] Todas las citas provienen de la siguiente edición: José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

[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 sociales[275]:

> 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 púdicamente *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, dramatúrgicamente, 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*

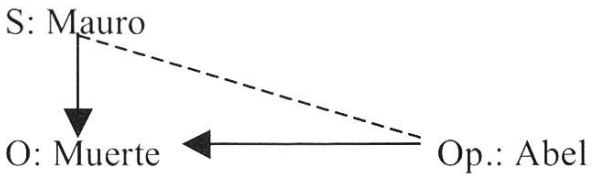
Sirviéndose de una trama de corte intimista, como lo es la historia de Mauro, un policía reciclado del franquismo, y su hermano Abel, pianista, Alonso de Santos propone un drama que toca temas sociales candentes, tales como la institución policial, el abuso de poder y la tortura. A propósito de esta 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 obra[276].

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 prepotencia[277].

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:

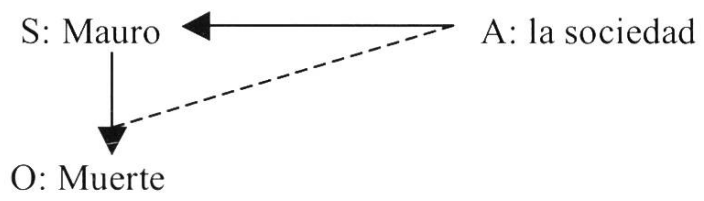


Abel, en efecto, no se opone a la persona de Mauro, sino al deseo de su hermano, tratando de sustraerlo de una muerte segura. Las diferentes instancias sociales que lo persiguen —la policía, la justicia, la opinión pública— representan, en contrapartida, en el siguiente esquema actancial el elemento que va a empujarlo irremediablemente 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 legalidad[278]:

[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 ésos 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 Mauro[280].

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 maniquíes 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 olvido[281]. 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 protegeros. (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

maniquíes (34), maniquíes 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 teatro[282]. 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 desdobla 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 dramatúrgica 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 occidental[286].

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 acabó[287].

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 matizado[288]. 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).