

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: Conclusión y perspectivas
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: 14.12.2025

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

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 Álvaro Núñez y Ñaque* (Sanchis Sinisterra), los personajes parecen compartir el tiempo presente con el espectador —un Álvaro 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 Álvarez 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.