EL CUERPO PRESENTE. TEXTO Y CUERPO EN EL ÚLTIMO TEATRO ESPAÑOL (1980-2004)

Gabriela CORDONE

(Zaragoza: Librerías Pórtico / SSEH, 2008, 471 págs.)

Aunque lento y conflictivo, el paso de la Dictadura a la Democracia en los primeros años del último tercio del siglo XX abrió en España puertas cerradas durante cuarenta años a un teatro sin trabas. La puerta más conflictiva era la censura, implacable en las dos primeras décadas y algo —muy poco— más tolerante a partir de la Ley de Prensa, promulgada por el entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, un ligero maquillaje para mejorar la imagen española en otros países. Pero también se mantenía cerrado a innovaciones el público español que acudía regularmente al teatro, anclado todavía en parámetros decimonónicos, lo que ya había creado dificultades a lo largo del siglo a destacados renovadores, recuperados algunos después de muertos, otros todavía en el olvido. Ya por los años sesenta, jóvenes con vocación teatral, descontentos con las perspectivas que ofrecía esta situación, comenzaron a formar grupos de teatro independiente, con escaso eco y aún más escasas posibilidades de sobrevivir. Con el cambio, algunos de estos grupos, que habían intervenido en festivales internacionales y habían conseguido estrenar con éxito de crítica, empezaron a ganarse un público joven, poco interesado hasta entonces por el género dramático, y a abrirse ca-

mino en salas destinadas al teatro experimental con obras de su propia creación, conjunta o individual.

A autores procedentes de estos grupos dedica su estudio Gabriela Cordone, enfocando sus obras desde una perspectiva tan interesante como novedosa: los signos corporales del personaje puesto en escena. Tras una sugerente introducción y documentado por una bibliografía que remite a varias disciplinas, el libro se articula en tres partes bien diferenciadas, que contemplan respectivamente la teoría, la historia y el análisis de los propios textos seleccionados.

La primera parte, comienza con un interesante panorama sobre la temprana atención despertada por el cuerpo en diversas disciplinas, entre las que destacan, dada su estrecha relación con los estudios literarios, la sociología, la psicología y la filosofía. La autora se detiene en cada una de ellas, exponiendo con claridad las aportaciones de los teóricos más destacados: Marcel Mauss y David Le Breton, en sociología; Sigmund Freud y Paul Schilder, en psicología; Edmund Husserl, Maurice Merleau Ponty y Jean-Paul Sartre, en filosofía. Mucho más tardía es, sin embargo, la participación de los estudiosos de la literatura, centrados por lo general en la relación cuerpo-texto, que afecta más a la narrativa o a la poesía, dado que el teatro se concibe en principio para ser representado y no para ser leído. Tras una reflexión sobre algunas teorías semióticas del género dramático (Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Fernando De Toro, José Luis García Barrientos, etc.), la autora propone un estudio de la obra teatral a partir de su principal elemento: el cuerpo del actor presente en escena —lo que ella denomina *cuerpo dramático*—, apto para expresar los significados profundos del texto. Para ilustrar los pasos que va a seguir en el análisis del corpus propuesto, Cordone toma como modelo *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, y aplica a dicho texto los parámetros elegidos, ofreciendo una interpretación cuya base reposa en los condicionamientos físicos de las dos protagonistas, en su relación con el espacio y en sus transformaciones. Termina esta primera parte con una propuesta de clasificación que contempla el cuerpo dramático desde cuatro ángulos diferentes: la fábula, el espacio, la palabra y, a partir de estas tres premisas, el significado.

La segunda parte, ofrece un resumen de los acontecimientos históricos que han hecho posible el cambio operado en el teatro actual. Comienza con una revisión del público teatral formado en la Democracia, claramente influenciado por la imagen a través de la televisión. Entre las imágenes es, sin duda, la del cuerpo humano la más aparente, sobre todo a partir de la aboli-

ción oficial de la censura que, reticente todavía en el terreno político, dio rienda suelta a las libertades de carácter erótico que se manifestaron en lo puramente exterior, es decir, en el llamado *destape*. Pasada la primera euforia, el cuerpo, ya liberado de trabas morales, fue manifestándose en todas sus posibles significaciones, llegando a constituirse en signo de la sociedad que representa. El teatro se hace eco de lo que la autora califica de *cuerpocentrismo* y comienza desdeñando el texto a favor de la imagen corporal y sus manifestaciones.

Por lo que respecta a la difusión del nuevo teatro, que surge por estas décadas, Cordone destaca la continuidad en la empresa privada del teatro comercial y la tendencia estatal hacia los montajes espectaculares de los clásicos, limitando su participación en los nuevos proyectos a subvenciones, premios —rara vez llevados a escena— y, mucho más tarde, a la creación de salas alternativas para un público todavía minoritario, compuesto en su mayoría de jóvenes. El último capítulo de esta segunda parte presenta a las tres generaciones que van a ser objeto de análisis. La primera, formada por los que, con las consabidas dificultades, hablan comenzado sus actividades literarias en pleno franquismo, entre los que la autora destaca a José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra y Carmen Resino. Esta generación se caracteriza por devolver al texto la importancia que había perdido, sin abandonar por ello la expresión a través de la imagen. La segunda generación —la de los 80—, la primera que escribe sin trabas de censura, se aparta de la crítica política para poner en evidencia los valores de una sociedad en la que se inserta a su pesar. De la nómina de autores que enumera, Cordone tomará de paradigma para su análisis a Paloma Pedrero. Por fin, la generación de los 90 se presenta como cualitativa y cuantitativamente excepcional, más atenta que las anteriores a los aspectos formales y técnicos del texto. No en balde, muchos de ellos han recibido una formación en centros especializados. Objeto de este estudio serán Lluïsa Cunillé, Itziar Pascual y Juan Mayorga.

La tercera parte —la más extensa—, dedica un capítulo a cada uno de los autores seleccionados, deteniéndose en el análisis de obras en las que el cuerpo, de manera más o menos explicita, se revela como una red de significados. Comienza con José Luis Alonso de Santos, de quien la autora escoge *Bajarse al moro* (1985)*, Trampa para pájaros* (1990) y *Salvajes* (1997), observando la evolución que se produce en el autor a lo largo de su andadura. De José Sanchis Sinisterra analiza *Ñaque* (1980), *¡Ay Carmela!* (1987), *Naufragios de Álvar Núñez* (1996) y *Flechas del ángel del olvido* (2004). En todas ellas destaca una reflexión sobre el teatro, expresada en último término por los cuerpos de los personajes. Concluye el estudio de la primera ge-

neración con el análisis de piezas de teatro breve: *La actriz y Ultimar detalles* (1990), *Nueva historia de la princesa y el dragón* (1989), *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992) y *La última reserva de los pieles rojas* (2003), de Carmen Resino, cuyo discurso gira alrededor de la mujer y de sus límites sociales. Para la segunda generación, como ya he mencionado, la estudiosa argentina se centra en la obra de Paloma Pedrero, concretamente en cinco de las nueve piezas cortas integradas en el volumen titulado *Juego de noches* (1999), que presenta diversos e insólitos modelos de comunicación amorosa. Por fin, se acerca a la última generación estudiada con el análisis, en primer lugar, de *Más ceniza* (1996), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004) y *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga. En estos textos complejos, la autora observa los cuerpos heridos, enfermos o violentados, insertos en situaciones de clara actualidad y situados en espacios que reflejan su temática. De Lluïsa Cunillé analiza *Rodeo* (1996), *El instante* (1998) y *El aniversario* (2000), que presentan situaciones y diálogos aparentemente banales, cuyos significados profundos se van revelando a través del análisis. Concluye con el estudio de *El domador de sombras* (1996), *Las voces de Penélope* y *Mujeres* (2004), de Itziar Pascual, quien, a través de motivos de la tradición griega, expone el papel pasivo otorgado a la mujer desde la antigüedad, al tiempo que propone posibles vías de transformación.

Cordone aplica a cada una de las piezas mencionadas los procedimientos de análisis expuestos en la primera parte. Para alcanzar el último paso —los significados que el cuerpo presente en escena aporta a la obra— reflexiona, en primer lugar, sobre la presencia, explícita o implícita, del *cuerpo en la fábula*. Casi todas las obras giran, en efecto, sobre temas que tienen su representación en el cuerpo, en especial, la sexualidad, la violencia y, su principal motivación, el poder. Estos temas se hacen visibles, a través del análisis de lo que denomina *cuerpo en el espacio*, es decir, de su presencia física, de sus movimientos y de los objetos que le rodean. Todos estos signos corporales aparecen, en la mayoría de los casos, explicitados en el tercer nivel de análisis, el *cuerpo y la palabra*, en especial en las didascalias, que ofrecen, en autores como José Luis Alonso de Santos, datos suficientes sobre el cuerpo representado. En otros casos —el más representativo es Lluïsa Cunillé—, la ausencia de datos se compensa en el diálogo, que permite la recreación mental de los atributos físicos del personaje.

Este último apartado me parece de suma importancia en relación con el debate, que viene ocupando a la crítica teatral desde hace algunos años, sobre la oposición texto *versus* espectáculo, dado que, a través del análisis, queda demostrada la estrecha relación entre ambos, que los bandos extremos pre-

tenden negar. De hecho, la autora sugiere al final de su trabajo la posibilidad de estudiar, a la luz de estos procedimientos, obras del Siglo de Oro, carentes de didascalias orientativas al respecto, lo que en efecto pondría fin a la polémica. El teatro se escribe, sí, para ser representado, pero el texto contiene ya las claves de representación. Gabriela Cordone no sólo ofrece, pues, un interesante análisis del teatro español actual, sino que propone también nuevas formas de abordar el estudio del género dramático.

María-Paz Yáñez
Universidad de Zürich