

Acerca del corpus de textos dramáticos estudiados

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **18 (2008)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

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

II. ACERCA DEL CORPUS DE TEXTOS DRAMÁTICOS ESTUDIADOS

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

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

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

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

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

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

⁷ Pérez-Rasilla (1996: 154).

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

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

III. SUPUESTOS METODOLÓGICOS

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

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

⁸ Ubersfeld (1996: I/11-42).

⁹ García Barrientos (2001).