

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 3: Fascículo español. Cuerpo y texto

Artikel: Y el cuerpo se hizo verbo : reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga

Autor: Cordone, Gabriela

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Y el cuerpo se hizo verbo.

Reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga

Cuando se evocan los términos *cuerpo* y *teatro*, la doble naturaleza del género dramático –texto y representación– tiende a ser olvidada. En efecto, la atención se centra generalmente en el cuerpo en movimiento, en el lenguaje gestual y en las interacciones del cuerpo *vivo* en el espacio escénico, es decir, en la presencia del cuerpo del actor en escena. Frente a esta visión del cuerpo *en las tablas*, necesaria pero incompleta, mi objetivo es analizar e interpretar el cuerpo *desde el texto* en un ámbito y un tiempo precisos –España hoy– a través de la obra teatral *Más ceniza* (1994) de Juan Mayorga. Consideraré, pues, la imagen del cuerpo que se desprende del texto y la confrontaré con los componentes dramáticos de espacio, tiempo y personaje, con el fin de poder aprehender el cuerpo en el texto desde un punto de vista menos usual que, sin pretender agotar el significado de la obra, aporta una nueva luz que amplía su alcance¹.

Adentrémonos, primeramente, en algunas características de la década que nos interesa. La escritura teatral española de los 90 destaca por la variedad y la cantidad de propuestas y de formas. Una de las diferencias con las generaciones anteriores se halla en el aspecto formal de los temas abordados: la soledad, la marginación, la incomunicación y la violencia se expresan a través de estructuras fragmentadas y parciales, a menudo truncas e inacabadas. Tengamos en cuenta, además, que la imposición casi cotidiana de la informática, que permite el acceso a realidades virtuales, tiende a producir un efecto de parcelación: la realidad que manejamos es sólo una de las múltiples realidades posibles. Esta dislocación se traduce, en la creación dramática de los 90, en tiempos quebrados y espacios superpuestos. El lenguaje es conciso pero ambiguo, cargado de silencios significativos, y los personajes, con frecuencia, son seres anónimos e indefinidos, sin historia que les preceda ni proyecto que los sitúe en el

¹ Los principios teóricos y metodológicos de este análisis están consignados en la siguiente monografía en preparación: Gabriela Cordone, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Zaragoza, Libros Pórtico (en preparación).

presente. La indecisión y la indeterminación recubren así todos los componentes dramáticos. Los personajes se mueven en un espacio sin ubicación precisa y en un tiempo alterado en su orden secuencial.

La representación yuxtapuesta de diferentes tiempos y espacios dramáticos se declina también en la nivelación del mundo interno y externo de los personajes. Este tipo de construcción fragmentada de la escena permite un juego polisémico más amplio que el tradicional, ya que posibilita la ambigüedad del mensaje y la variedad de lecturas interpretativas. Por otra parte, la acción se limita a plantear una situación, y a veces, ni eso: más allá de pretender brindar una respuesta, el teatro de los 90 apunta a plantear preguntas, inquietudes y dudas. Como consecuencia, la trama desaparece cada vez más y es suplantada por una estructura que se cuenta a sí misma y que pone el acento en la situación, en el *aquí y ahora*. Conceptos como *utopía*, *proyecto*, *visión de futuro* o *cambio* son considerados por muchos de los jóvenes autores con escepticismo y desconfianza.

En definitiva, la soledad/incomunicación, la frustración y la violencia no son temas originales ni propios de los años 90. Lo es, en cambio, la manera de presentar y tratarlos sin resolverlos. El modo de transmisión de la información constituye el hilo conductor de la obra: aunque carezca de historia o de trama, las estructuras generadoras de tensión y de expectativa provocan el interés del espectador, implicándolo en lo representado. Los finales sin resolución apoyan la impresión de *cosa incompleta*, y cumplen con la importante misión de crear en el espectador un movimiento de reflexión y de extrañamiento.

¿Cuáles son las características del cuerpo del personaje dentro de estas particulares coordenadas formales y estéticas? Consideraremos aquí el cuerpo *textual* del personaje como un componente dramático del texto a través de las coordenadas que implican la *corporeidad* del personaje en diálogos y acotaciones. En este análisis tendremos en cuenta tres ejes de articulación: la relación del cuerpo con el argumento, la situación del cuerpo en el espacio dramático y, por último, la presencia del cuerpo en la palabra, es decir, en el discurso de los personajes.

Coincidiendo con sus compañeros y compañeras de generación y de formación, Juan Mayorga manifiesta una cierta desconfianza frente al lenguaje. Sin embargo, lejos de privilegiar la gestualidad en detrimento de la expresión hablada, el dramaturgo opera, a través de la palabra, la

recuperación de «un lugar mágico que de algún modo [...] podría intervenir en la realidad»². El teatro de Juan Mayorga es considerado por la crítica, en efecto, como un teatro en el que prima el juego de la palabra y el verbo hecho acción³.

En un teatro de corte *narrativo* se podría pensar que la preocupación por lo visual queda relegada a un segundo plano, pero no es así. En *Más ceniza*, la palabra mantiene con la corporeidad de los personajes una intensa relación, ya que el verbo informa la imagen del cuerpo, la define y la modela. El autor es consciente del valor de lo visual y del principio que funda el poder de la imagen:

Quando a mí me dicen que una imagen vale más que mil palabras, siempre pienso 'vale, una imagen vale más de mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle Inclán o de Baudelaire'. De pronto uno con palabras crea una imagen como Cristo caminando sobre las aguas, entonces eso es más poderoso que cualquier imagen pictográfica que fuésemos capaces de concebir⁴.

Las imágenes se construyen, en el texto teatral, a través de los diálogos y de las acotaciones. A este respecto, Mayorga considera las acotaciones escénicas como el lugar donde se materializa la relación entre autor y los demás miembros del hecho teatral:

[La acotación] es un aspecto técnico en el que el autor ya está haciendo una determinada afirmación. De un tiempo a esta parte son muchos los directores que han dejado de lado las acotaciones, alterando el tiempo, el lugar, los movimientos que el autor había marcado para quedarse sólo con las palabras [...]⁵.

El autor, en las acotaciones, también se posiciona frente al cuerpo del personaje —su relación con el espacio, los objetos, la trama, etc.— asentando así una idea *física* y *plástica* precisa.

² Carla Matteini, «Voces para el 2000», *Primer Acto*, 272, 1998, p. 10.

³ María José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (desde 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 247. Además, no olvidemos que, antes de abocarse al teatro, Juan Mayorga escribió poesía: «Escribir poesía fue algo muy importante para mí durante algún tiempo y probablemente no escribiría el teatro que escribo hoy si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por la palabra, esa fe en el poder del lenguaje» (José Ramón Fernández, «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280, 1999, p. 54).

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ AA.VV., «El autor dentro del proceso teatral: Intercambio y comunicación con otros agentes activos», *Primer Acto*, 263, 1996, p. 38.

En la vena del teatro de investigación de un José Sanchis Sinisterra, *Más ceniza* presenta varias particularidades formales. En primer lugar, el manejo del espacio escénico: el mismo ámbito de la representación es compartido simultáneamente por todos los personajes de la obra: «Cada pareja se comporta como si las demás no estuviesen en escena» (5)⁶. En este espacio dramático todo apunta a la fragmentación. Los diálogos de las parejas de personajes son interrumpidos por otros, formando así un cuadro multiforme y polifónico, pero no incoherente, ya que las intervenciones se suceden con admirable lógica narrativa. Por ello, conviene primeramente desentrañar los diferentes planos en la composición de la fábula para poder, en un segundo tiempo, establecer la función del cuerpo en el texto dramático⁷.

Recordemos brevemente los personajes de esta historia que aparecen en escena⁸ y el triple plano de la acción: por un lado, Abel y su Mujer —el presidente y su esposa—, por el otro José y María —un general y su esposa, conspiradores— y, en tercer lugar, el Hombre y Regine. Esta última pareja es la más significativa en la dinámica corporal de la obra, ya que se trata, en mi opinión, de la misma persona encarnada en dos cuerpos diferentes, es decir, interpretada por dos actores⁹. El Hombre, un *travesti*, se transforma, al actuar en el cabaret, en Regine. En escena, echada en el colchón, Regine reviste únicamente la función de *alter ego* materializado: el cuerpo del Hombre y el de Regine, en definitiva, pertenecen al mismo *personaje*. Notemos asimismo que Regine no se expresa verbalmente. De

⁶ Todas las citas provienen de la siguiente edición: Juan Mayorga, *Más ceniza*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996. Indico entre paréntesis el número de página correspondiente a esta edición.

⁷ Ordenando cronológicamente los acontecimientos, el argumento podría resumirse así: bajo los órdenes de Max (personaje que no aparece en ningún momento sobre la escena), José y María planean un atentado contra el presidente, Abel. El Hombre, *travesti* en el cabaret que regenta Max, recibe el mandato de hacerse amigo —bajo la personalidad de Regine— de la Mujer del presidente, internada en una clínica psiquiátrica, con el fin de hacerse invitar a un importante meeting presidencial y colocar la bomba. Cuando el Hombre/Regine toma conciencia de los muertos que podría causar su acto, decide volverse atrás, pero sabe que Max no estará de acuerdo. Regine, seduciéndolo, le da muerte en el cabaret (en una escena referida). La muerte de Max marca también la *muerte artística* de Regine, ya que es en ella en quien se focalizan las sospechas. Las particularidades del aspecto temporal de la obra no permiten establecer con certeza si el atentado tuvo lugar ni tampoco otros aspectos del desenlace.

⁸ El personaje Max permanece invisible a lo largo de la obra.

⁹ Mayorga especifica, efectivamente, que se trata de una pareja: «PERSONAJES: María y José, Abel y su Mujer, Regine y el Hombre» (5).

la misma manera, la Mujer de Abel desempeña un papel físicamente pasivo –aunque no así en palabras–, y María, en su quietud, es la voz que ha formado y transformado el cuerpo de su marido José. Una vez planteadas estas actitudes corporales de los personajes que forman parte de la tensión dramática, abordemos las singularidades de la coordenada espacial.

El espacio escénico recubierto de ceniza es el común denominador de los tres planos entrelazados de la acción¹⁰. En rigor, los personajes no comparten el mismo espacio, sino el mismo tiempo. En efecto, existe una simultaneidad temporal pero no espacial: las diferentes parejas no se relacionan directamente sino que se mueven, como ya apuntamos más arriba, como si las demás no estuviesen en escena. La coexistencia del juego dramático de los personajes aporta al argumento una profundidad inesperada a través no sólo de las réplicas entrelazadas sino también de la presencia física de todos los personajes en el escenario y de las relaciones gestuales que se establecen en los diferentes planos de la trama¹¹. Como el espacio, la línea temporal está totalmente subvertida y fragmentada. Así y todo, el discurso del Hombre mantiene una cierta cronología que apuntala el argumento, pero las intervenciones de las otras dos parejas quiebran a menudo su discurso, tejiendo así una trama de anticipaciones, recuerdos y fragmentos de historias individuales en las que se adivina, poco a poco, un destino en común.

En un primer momento, los gestos, los movimientos y las apariencias de los cuerpos pueden ser identificados sin dificultades con el contexto histórico y social contemporáneo. Sin embargo, la construcción formal propuesta por el autor confiere a la corporeidad de los personajes *otra realidad*. Y es que en verdad estamos ante otra realidad dramatúrgica, lejos del registro realista practicado por Alonso de Santos y más emparentado con la *extraña corporeidad* de los personajes de Sanchis Sinisterra. Por ello, la ruptura de la sucesión de los diálogos y, por ende, de la fábula, recae en la percepción desfasada de los cuerpos, de los gestos y en la *fisicalidad*

¹⁰ La ceniza parece sugerir, en la décima escena, los cuerpos calcinados. La obra comienza, en efecto, con el ruido de un estallido: «Sobre el colchón duerme Regine. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia éste, mira en su interior [...]» (7).

¹¹ A propósito de esta obra, comenta Ragué-Arias: «*Más ceniza* es la construcción formal más arriesgada de Mayorga, un entrecruzamiento simultáneo de la historia de tres parejas [...] con los objetos que les rodean. ‘¿A quién toco cuando te toco?’ es una de las interrogaciones claves de la obra. Es la identidad que nos proporciona el nombre, el género, la opción sexual y su fragilidad» (María José Ragué-Arias, *op. cit.*, p. 248).

general de la obra. Por otro lado, como ya lo señalamos, no se establecen lazos físicos entre las parejas. Sus cuerpos permanecen aislados unos de otros y, salvo en algunos momentos puntuales —una mirada o un gesto—, no se crea ninguna comunicación directa. Existen, no obstante, ecos gestuales de un plano a otro, como la acción de vestirse y desvestirse que realizan las tres parejas en diferentes momentos, movimientos autónomos que cobran sentido y coherencia en el discernimiento del espectador.

En el espacio compartido, los escasos objetos que ocupan la escena —el espejo, las fotos y los vestidos— apoyan la *percepción del otro* o la *auto-percepción* de los cuerpos de los personajes. Por ejemplo el espejo, un objeto que delata cómo los otros nos ven, refleja una imagen física rota, parcial y fragmentaria:

([...] *El Hombre se mira en el espejo como si éste no estuviera roto* [...].) (7)

MUJER.—(*Mirando alrededor.*) No tenemos espejo. [...]

ABEL.—No tenemos espejo porque tú lo rompiste.

MUJER.—¿Y si estuviésemos pasando uno al lado del otro sin vernos? Un espejo nos ayudaría. (38)

MUJER.—No sé quién rompió el espejo. No sucedió mientras yo miraba. [...] (*Mira el espejo.*) No sé. Sucedió mientras dormíamos. (40)

JOSÉ.—(*Frente al espejo.*) Me gustaría tener mi propio rostro. ¿Será demasiado tarde? (48)

ABEL.—(*Ante el espejo.*) Los ojos del mentiroso. Los labios. [...] Pero si no sé qué veo ni qué toco, ¿qué me queda? [...] (*Mirando los cristales del suelo.*) No sé cuál de los trozos contiene mi imagen verdadera... (54)

Asimismo, las fotografías son accesorios que participan también en la construcción de la imagen física y evocan la búsqueda de la auténtica identidad, imposible de encontrar en el caso de José, o una representación falseada de sí mismo en el caso de Abel. En ambos, la frontera entre el ser y el parecer está en juego:

ABEL.—Había que elegir bien [la foto]. Millones de personas verán esa foto.

MUJER.—Luego nos pondrán agricultores detrás, o pescadores, obreros, según. (19)

MUJER.—(*Mirando la foto.*) Tú eres el único que no tiene miedo en la foto. (*Mira a Abel y vuelve la foto.*) No te pareces. Los ojos. [...] Te acabarás pareciendo.

Como las otras veces. Primero te hacen cien fotografías, luego escogen una fotografía y luego consiguen que seas como esa fotografía. (20)

El cuerpo de Abel está modelado por la mirada de los otros y es el producto de una imagen construida para un público. Para José, las fotos representan el único lazo con su verdadera personalidad y su propia historia, vampirizadas por la ambición de María:

JOSÉ.—(*Mirando fotos apresuradamente; se detiene ante algunas, pero no encuentra la que busca. Caerán al suelo unas cuantas fotos, que Regine recogerá.*) Mis amigos no te gustaban. Uno a uno dejaron de ser mis amigos. [...] Era mi vida. [...] Buena o mala, era algo mío, algo que yo estaba haciendo con mis brazos. (32 s.)

Mediante la contemplación de las fotografías, los cuerpos adquieren volumen y significado. En efecto, las imágenes que los personajes reciben de las fotos y del reflejo del espejo no están físicamente al alcance del espectador, pero a través de los diálogos, esas imágenes, invisibles para el público, van construyendo el cuerpo y la psicología de los personajes.

En cuanto a la presencia del cuerpo en el argumento, los diferentes planos de la acción presentan distintas implicaciones de esta relación. En Abel y su Mujer está en juego la imagen y la representación pública. Significativamente, el *Leitmotiv* de su campaña presidencial —«la verdad por delante»— contrasta con lo que el personaje es, es decir, una fabricación orquestada por su equipo político en donde no cabe ninguna verdad. En efecto, la mentira *vive en su cuerpo* y Abel está obsesionado por el engaño que lo habita y que se hace carne:

ABEL.—(*Pensando en voz alta.*) La verdad por delante. (*Enciende un pitillo.*) [...] Por eso me dieron el poder los electores. Porque podía mirarlos a los ojos.

MUJER.—Creía que ya no fumabas.

ABEL.—Me aconsejaron que no lo hiciese en público. (12)

ABEL.—El mentiroso al que su amante besa, ya no vive en ese cuerpo. [...] El que miente, ¿dónde vive? ¿En qué cuerpo? (10 s.)

MUJER.—Pero no se miente sólo con la lengua. Hay quien miente con las manos, con el cuerpo. Sobre todo con el cuerpo se miente. (23)

Obsérvense las menciones del cuerpo como receptáculo de la mentira. Una vez más, el cuerpo *verbal* adquiere un *volumen* que no busca ocupar forzosamente un lugar físico en el escenario, sino en la mente del espectador.

En José y María, el cuerpo es un lugar colonizado. El cuerpo de José es manipulado, primero por el padre de María, luego por Max y finalmente por su esposa. El aniquilamiento de su voluntad se manifiesta en su cuerpo y se traduce por el brazo inválido, que sugiere la sumisión y la imposibilidad de reacción:

JOSÉ.—Sé cuando todo empezó a cambiar: hace veinte años, en la frontera, cuando aquella bala alcanzó a mi avión. En el hospital dijeron que sólo me tocó el brazo, pero yo sabía que se llevó algo más. De la cabeza. O del alma. Empezó en el brazo y se fue extendiendo. Cuando cada día una parte más grande de ti está seca... (24)

José describe la expropiación de su cuerpo como un mal que lo va invadiendo, poco a poco, desde el brazo hacia todo su ser. El proceso de desposeimiento de su voluntad comienza por su cuerpo y el olvido de lo que fue su imagen, cuyo recuerdo intenta recuperar en vano a través de las fotos, como lo ilustran estas réplicas dirigidas a su esposa:

JOSÉ.—Es como si se me fuese cayendo el cuerpo y en su lugar me creciese el cuerpo de tu padre. [...] El pelo, los labios al sonreír, la voz... (*Busca en los cajones.*) ¿Dónde están las fotos viejas? (*Busca con creciente ansiedad.*) ¿Recuerdas cómo era de joven? [...] Cambiaste mi peinado. [...] Mi manera de moverme, mi manera de hablar, las palabras que decía [...] Yo no caminaba así (*camina*), sino más bien así (*camina de otro modo.*) (32)

JOSÉ.—[...] Milímetro a milímetro, me has arrancado el rostro para ponerme otro. (48)

La usurpación del cuerpo de José, así como también la invención de su *historia* —de su mentira— se expresa a través de su cuerpo fragmentado:

JOSÉ.—Al saltar de mi avión en llamas, supe que tendría que mentir. Pero no pensé que duraría tanto. En cuanto puse pie en tierra, empecé a mentir, y no he parado de hacerlo. He olvidado quién soy. Así trabaja la mentira, te va quitando trozos del cuerpo y lo que te pone encima encaja mal, se descompone antes que el resto, pierde color tan rápido que sólo puedes compensarlo con más y más mentiras. (45)

Su réplica tiene una inmediata repercusión en los propósitos de la Mujer de Abel refiriéndose a las concesiones necesarias para obtener el poder: «Es lo último que te quitan. Pero te lo quitan también, tu cuerpo»

(45). Además, en la función que le ha sido asignada –cómplice del atentado– el cuerpo de José funciona sólo como una herramienta de la voluntad ajena: «JOSÉ.–Sólo me pides un cuerpo. [...] Necesitas el cuerpo de un hombre. Un cuerpo sin alma. (*Se mueve con dificultad.*) De aquel avión en llamas sólo bajó mi cuerpo» (53).

El cuerpo Hombre-Regine es el más complejo de las parejas, por la relación con las coordenadas espacio-temporales que implica. En el argumento, el cuerpo del Hombre cambia y se transforma en Regine. Ambos personajes recubren, a mi modo de ver, la misma *persona*: en el escenario los cuerpos están desdoblados pero presentes en un mismo tiempo y un mismo espacio. Se trata también de un lugar conflictivo, habitado por una mentira que, poco a poco, se convierte en verdad. En efecto, la metamorfosis del Hombre empieza por la apariencia física –la ropa y el maquillaje– hasta que se apropia de todo su ser, transformándolo en Regine. Los ejemplos son numerosos, pero señalo aquí los más destacados:

HOMBRE.–[...] La primera noche que me pinté de sirena, me eché a llorar [...] Ahora me espanta quitarme la pintura, tardo horrores en quitármela [...]. (22)

HOMBRE.–[...] ‘Desde hoy, te llamas Regine’. (23)

HOMBRE.–[...] Porque yo no puedo andar: soy una sirena. Es como si estuviera muerta de cintura para abajo. [...] No me aburro de hacerlo. Estoy deseando que llegue la hora para hacerlo. Me entra una angustia al quitarme la cola... Me gustaría ser la sirena todo el día. De la mañana a la noche, todo el día. (30)

La fragilidad de la identidad sexual se expresa, en la escena final, de manera física. Es uno de los pocos pasajes en que el cuerpo del personaje participa, con una gestualidad simbólica, en la palabra: el Hombre no puede seguir caminando, es decir, no puede seguir viviendo sin el cuerpo de Regine:

HOMBRE.–[...] (*Se lleva la mano a un pie, como si le doliese.*) [...] (*Le duelen los pies. Deja de caminar.*) Me quedan tus ropas, el olor de tus ropas, la cola de la sirena. El resto es terrible. El mundo no me gusta. Es como si el suelo estuviese lleno de cristales. Se me llenarán de sangre los pies. Estoy harto de caminar. (*Se sienta como una sirena. Del espejo viene un ruido de avioneta que se estrella.*) [...]. (61)

Como vemos, los cuerpos de los personajes se articulan de manera diferente con respecto a los distintos planos del argumento. Sin embargo, me parece ver una coherencia semántica que se repercute de un nivel a otro mediante el tema de la mentira: la mentira pública, encarnada por Abel; la mentira moral, en la traición asumida por el cuerpo de José; por último, la mentira individual, en *imposible* desdoblamiento físico del Hombre.

En el universo eminentemente verbal del teatro de Juan Mayorga, la disposición física del conjunto de personajes está relacionada con la forma de la obra y, en consecuencia, con el contenido y las superposiciones argumentales. Sin duda, un elemento que contribuye a la articulación de los tres grupos de personajes es el cambio de ropa. Se trata de cambios físicos parciales que, puestos en relación unos con otros, revelan un contenido significativo. Por ejemplo, mientras Abel se calza el chaleco antibalas, su mujer se resiste a ponerse uno de sus numerosos vestidos de gala (31): ambos personajes se posicionan ante la realidad, sin escrúpulos o rechazándola. El vestido cumple la función de representar los procesos de transformación, en el cuerpo y en el alma, y se materializa en el cambio de voz del Hombre. El proceso de *vestirse y desvestirse* puede ser interpretado así como una metáfora del cambio interior profundo:

(*Vestido de mujer, entra el Hombre [...] El Hombre comienza a desnudarse y a poner sus prendas ante Regine; conforme realice esta ceremonia —que sólo concluirá en ‘Siete’—, su voz perderá masculinidad.*) (10)

([El Hombre] *Toma ropa de hombre.*) [...] (*Empieza a vestirse. Acabará de hacerlo en “Quince”. Entretanto, su voz se irá haciendo más y más femenina.*) (30)

(*María acaba de desnudar a José. Este y el Hombre se miran. María viste a José con el uniforme.*) (25)

MARÍA.—(*Viendo que José empieza a quitarse el uniforme.*) ¿Qué haces? [...] (*Impidiendo que José siga desnudándose.*) José, aún es tiempo...

JOSÉ.—Arderé entero. (*Se desnuda.*) (59)

En este último ejemplo, el vestido representa la imagen social o pública: aceptando o rechazando el papel que los demás le tienen asignado, el cuerpo se relaciona con la dimensión moral del personaje.

En cuanto a la relación de los cuerpos con el espacio dramático, en *Más ceniza* la visibilidad de los cuerpos —la *calidad* de su presencia— no es

homogénea, pero sí equilibrada. El Hombre es, sin duda, el cuerpo más visible del conjunto de personajes en escena, ya sea por su condición de *conductor* del hilo argumental o por el lugar *teatral* que su cuerpo ocupa en el espacio. En efecto, cuando canta imitando a Marlène Dietrich o a Rita Hayworth, su visibilidad se destaca del conjunto de personajes, ya que el espacio dramático se convierte en un auténtico escenario teatral. El contraste que se establece con Reginé, su entidad femenina que permanece estática la mayor parte del tiempo y a quien dirige todo su discurso, apoya la presencia del Hombre en el espacio escénico.

Con respecto a los cuerpos invisibles, es decir, que no aparecen en escena, me parece distinguir dos grandes entidades que se excluyen mutuamente. El personaje aludido de Max está presente en los diálogos de los tres planos del argumento. Se trata de un personaje físicamente indefinido, pero claramente designado como una personalidad intimidante, inmoral y poderosa. En el extremo opuesto, los cuerpos ausentes de los niños –el hijo de Abel y su Mujer, los hijos de José y de María, el hijo deseado del Hombre– sugieren la vulnerabilidad. En el denso ambiente de intereses, miedos y chantajes que construye Mayorga en *Más ceniza*, la amenaza y la fragilidad no tienen rostro, como si los verdaderos verdugos y las verdaderas víctimas permanecieran siempre borrados de la Historia. Tanto el personaje ausente de Max como los niños aludidos influyen la construcción de los cuerpos visibles, ya sea en la transmisión de los temores –gestos de protección de la Mujer– o en inseguridades físicas que manifiesta el Hombre. Max emprende, además, el proceso de *vampirización* de José y se expresa tácitamente en el influjo ejercido en los otros cuerpos –en la desintegración del cuerpo de José, en la transformación del Hombre en Reginé y en la posible desaparición del cuerpo de Abel–; por su parte, los cuerpos ausentes de los niños fragilizan la situación de los adultos:

MUJER.–(*Llevándose las manos al vientre.*) Creí que querías matar al bebé. (60)

HOMBRE.–[...] Sin él [Max], ni ponerme los zapatos sabría. [...] (61)

Como dijimos más arriba, *Más ceniza* se desarrolla en un ámbito único que, más que designar un lugar, designa la simultaneidad temporal. Concretamente, se trata de un espacio *fracturado* por las intervenciones de los diferentes personajes, que se expresan desde *sub-espacios* propios. El

discurso de los personajes completa la escena construyendo, con decorados verbales, ámbitos diametralmente opuestos, como lo ilustra el siguiente ejemplo en el que se entrelazan las réplicas del Hombre a Regine haciendo referencia a su apartamento humilde y desangelado, y el diálogo que mantienen Abel y su Mujer:

HOMBRE.—Deberíamos poner algún tiesto. Alegraría esta mierda.

MUJER.—Me agobian los techos tan altos.

ABEL.—¿No te gusta vivir aquí? Es un palacio.

HOMBRE.—Diez años para darte esta mierda. (12)

¿Qué relación mantienen los cuerpos de los personajes con respecto a este espacio dividido y truncado? Ningún cuerpo logra una integración armoniosa en el espacio, lo que produce el efecto de constante tensión. En Abel y su Mujer, la inestabilidad del espacio se concentra en el timbre del interfono y en la luz roja que emite cuando suena. En ese espacio supuestamente lujoso, la acción de Abel depende de ese elemento externo amenazante que irrumpe intempestivamente y dicta su conducta. Para el Hombre, el lugar en donde se halla es un agujero deprimente y oscuro, del que desea salir. De la misma manera, María habla sentada al lado de una ventana. Tanto ella como José evocan lugares abiertos y lejanos. La inscripción de los cuerpos en el espacio revela pues una ruptura —ansias de cambio, de abandono, de huida— apoyada por la complejidad del argumento y sobre todo por el aspecto formal de *Más ceniza*.

El movimiento que el autor imprime a los cuerpos de los personajes a través de las acotaciones tiende más a la repetición gestual que al desplazamiento sobre el eje horizontal del escenario. Los movimientos de las parejas, dentro de este ámbito múltiple y único, no invaden el territorio de las demás, permitiendo de esta manera una lectura coherente de la acción. Sin embargo, la comunicación gestual se establece cuando José busca desesperadamente las fotos de su pasado. Los tres niveles de la línea argumental se encuentran entrelazados, lo que sugiere una especie de relación *inconsciente* o de vasos comunicantes entre los personajes:

JOSÉ.—(*Recogiendo fotos del suelo; sin advertirlo, Abel pisa una de ellas.*) Mi padre... (*José y Abel se miran. José tira de la foto, rompiéndola. Mira la foto rota.*) [...] (*Regine tiende una foto a José, quien no aparta su vista de la rota. La escena se repite con otras fotos.*) (33)

El vínculo entre uno y otro plano, por gestos y miradas, no incide en el argumento sino que, a mi modo de ver, constituye un efecto dramático que añade tensión a la secuencia, ya que establece un puente virtual entre víctimas y verdugos, conspiradores y perseguidos.

En términos generales, el desplazamiento horizontal de los personajes en el escenario apunta a la búsqueda o al rechazo de contacto, aspecto especialmente evitado en esta obra. En *Más ceniza*, todos los personajes parecen *físicamente* atrapados en su ámbito espacial: los movimientos horizontales son reemplazados por los verticales en el proceso de vestirse y desvestirse, ponerse de pie y sentarse, levantarse y acostarse. Los gestos verticales tienen origen y fin en el propio cuerpo del personaje e impiden el contacto físico con los otros dos grupos. En este sentido, el acto de cambiarse de ropa es un gesto trascendente que, como ya dijimos, marca en los personajes un cambio profundo¹².

Por otro lado, observemos que los personajes femeninos –Regine, la Mujer y María– realizan menos movimientos que los masculinos. De hecho, Regine y la Mujer están gran parte de la obra echadas en el colchón, y María sentada cerca de una ventana. No se trata, sin embargo, de cuerpos pasivos, ya que a través de la palabra –sobre todo en el caso de María y de la Mujer de Abel– se proyectan y actúan por procuración en el cuerpo de los hombres.

Las acotaciones y los diálogos hacen referencia a unos cuerpos sin mayores complejidades. Aparte de la especificación de género, no se determina ningún atributo físico particular, salvo el brazo inválido de José, símbolo de un cuerpo dominado, o las piernas del Hombre, marca de su indeterminación sexual. Por lo tanto, es importante observar que si bien el autor no suministra datos específicos del cuerpo de sus personajes, la dimensión dramática corporal, como lo hemos estado viendo, se construye a partir de la palabra en relación con una hostil y difícil coordenada espacial.

Por último, señalemos que los términos relativos al cuerpo están empleados, en su mayor parte, con un sentido metonímico. En efecto, además de los ejemplos mencionados más arriba –el brazo y las piernas– la boca se emplea como metonimia de la palabra, la cabeza, del

¹² Freddie Rokem, «Un ange marche: de la fonction représentative du corps humain», *Protée*, automne 1993, pp. 102-110.

pensamiento y de la voluntad, y los ojos, del alma. El término *cuerpo* aparece ligado a lo más profundo de los personajes: «MUJER.—[...] Todo nos lo van a quitar. El cuerpo es lo último que nos queda por defender. [...] Cuando estás vacío, de un manotazo te arrancan el cuerpo» (55).

En resumen, el cuerpo, en *Más ceniza*, simboliza la identidad más profunda del personaje. La articulación del cuerpo con los objetos escénicos —sobre todo con las fotos y el espejo— crea tensiones a menudo truncadas por gestos e intervenciones, manteniendo en vilo la atención del espectador. Los sucesivos cambios de ropa, con diferentes ritmos, imprimen a los cuerpos una dinámica propia y autónoma que acentúa, por el hecho de realizar un gesto desde y hacia el cuerpo, la impresión general de incomunicación y de aislamiento entre los personajes en general y las parejas en particular. Por otro lado, el despojamiento del cuerpo de los tres personajes masculinos —despojamiento moral e identitario— se erige, poco a poco, en el hilo conductor del argumento.

La obra, sin ser hermética, no puede ser aprehendida de manera unívoca. La complejidad de la forma distorsiona la uniformidad interpretativa de su lectura y su recepción, creando varias posibilidades de resolución que no acaban de encajar totalmente. La estructura dramática múltiple y simultánea constituye una manera acertada de dar a entender los complejos mecanismos de la verdad. En este contexto de total relatividad, el cuerpo se hace verbo para expresar un valor irremplazable y frágil: la propia identidad.

Desde el punto de vista formal, el autor sacrifica la contundencia física de los personajes en escena en favor de una sutil *corporeidad verbal* implicada en todos los elementos dramáticos. Mayorga enreda deliberadamente las pistas que envuelven los cuerpos para que el espectador participe en la complejidad de su construcción.

Gabriela CORDONE
Universidad de Lausana