

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: 4.: Penas y glorias de tres generaciones de dramaturgos
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840904>

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: 26.11.2024

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

4. PENAS Y GLORIAS DE TRES GENERACIONES DE DRAMATURGOS

Considerar tres generaciones de autores para el estudio del cuerpo en los textos teatrales podría parecer un período demasiado amplio. Creo, sin embargo, que la diferencia de edades, de horizonte cultural y de situaciones de escritura enriquece el panorama de la creación en una época de cambios radicales que afectó a todos los sectores de la vida española. La separación artificial que implica el concepto de *generación* —útil si se reconocen sus límites— se atenúa si tenemos en cuenta que en el teatro actual, los autores que escribían en los ochenta —e incluso antes— lo siguen haciendo hoy con una fuerza renovada y unos valores estéticos nuevos. Por lo tanto, este capítulo no pretende agotar las características de los grupos generacionales de los últimos veinticinco años, sino trazar unas líneas que definan *el espíritu de la década* en el que se insertan las elaboraciones personales²²⁹.

Como es sabido, el final de la dictadura franquista, la transición hacia la democracia y la llegada al gobierno del Partido Socialista produjeron una serie de cambios sociales y culturales difíciles de asimilar en tan poco tiempo. En efecto, durante los primeros años de la democracia, la escritura teatral trató de exteriorizar la realidad social que la rodeaba. Sin embargo, aunque la lucha contra la censura había sido tenaz en la época de la dictadura, los dramaturgos que se vieron de buenas a primeras liberados del condicionamiento que los había atado de pies y manos durante tantos años, no estaban preparados para encarar, en un lapso de tiempo tan corto, otra manera de escribir. Tuvo lugar, pues, un desfase entre la *forma* practicada hasta entonces y el *contenido* que reclamaba la nueva realidad social. Las formas expresivas existentes parecían no calzar

²²⁹ Distinguiremos tres generaciones según la *situación de escritura*: la que conoció la dictadura y practicó el teatro independiente de finales de los setenta, la que comenzó a escribir durante los primeros años de la democracia —los años ochenta— y la que lo hizo durante el afianzamiento político e institucional de los años noventa.

en los nuevos temas que debían ser llevados a la escena, de ahí las dificultades en renovarse que encontró la cartelera en ese período²³⁰.

Teniendo en cuenta este telón de fondo, señalemos un hecho que marcó la andadura de los dramaturgos españoles a partir de los años ochenta. Como consecuencia quizá de la falta de adaptación formal que requería el momento, empresarios e instituciones dejaron tácitamente de lado aquellos autores que habían escrito durante la dictadura. Víctimas del llamado *pacto del olvido*, los representantes del *nuevo teatro* se vieron defraudados en sus expectativas de estrenos profesionales y fueron relegados a un segundo plano²³¹. Además, si bien la autoría recobraba poco a poco su papel en el ámbito de la creación teatral, el oficio de dramaturgo dejó de revestir la importancia de antaño, aun en el medio escénico. La indiferencia de la Administración a partir de la Transición hacia los dramaturgos fue notoria e inaugura un lento pero seguro descenso de la estima por la autoría teatral²³². Los que sobrevivieron a esta época —Moncada, Alonso Millán, Diosdado— se dedicaron a la comedia convencional,

²³⁰ La liberalización de la censura encontró su expresión directa en el fenómeno del destape que, según Oliva (2004: 90), no generó ninguna obra digna de mención.

²³¹ Ragué-Arias (1996: 59-61) incluye en este grupo, entre los más significativos, a Ruibal, Romeo Esteo, Riaza, López Mozo, Martínez Mediero y Resino. Esta generación se caracteriza por su contraposición a la estética realista, sirviéndose de la metáfora y de la simbología animal para referirse a la situación política y social española. Por otro lado, se abren a otros temas que salen de la realidad española, como la guerra de Vietnam. Sobre el *pacto del olvido* consúltese también Miralles (1994: 24-26). Teresa Vilarós (1998: 9) retrotrae el "pacto del silencio" a partir de la Transición y recuerda que "la política de reforma de aquellos años, ratificada en diciembre de 1976 en un referéndum político que recogió el 94,2% de los votos emitidos, fue claramente una política de borradura, de no cuestionamiento del pasado". Para el contexto de este fenómeno, véase el análisis socio-político del *olvido histórico* (*ibidem*: 9-21 y 239-246).

²³² De hecho, poquísimos autores teatrales viven de sus ingresos como tales. El caso de Buero Vallejo fue una excepción. La gran mayoría de los autores dramáticos se mantienen gracias a los beneficios que sacan de la escritura de guiones televisivos o cinematográficos o ejercen la docencia.

acorde al gusto del público, pero denostados por el resto de los autores que no pudieron acceder a la cartelera comercial. Unos pocos, como Cabal, Alonso de Santos o Sanchis Sinisterra, pudieron estrenar en teatros comerciales, pero no con la frecuencia que se hubiera podido esperar. Parecía ser que la normalización teatral no pasaba por la innovación ni por la vanguardia que se suponían reprimidas durante la dictadura, sino por fórmulas mixtas —comedia con ciertos matices de reflexión— que el público pudiese entender. Este fue el estilo que dominó la escena comercial y los autores que pretendían estrenar en teatros privados debían acomodarse a este tipo de obra, "comedias de intención crítica pero de lenguaje directo y reconocible"²³³. En contrapartida, gracias a la publicación de textos y a la valoración de la labor del escritor dramático a través de los premios, muchos dramaturgos pudieron darse a conocer. Es más, en los últimos treinta años la investigación teatral dio un salto cualitativo importante, poniendo el acento en el estudio de los fenómenos que inciden en la escena, el análisis de los signos verbales y no verbales, los mecanismos de la escritura dramática y su estrecha relación con la representación. Por ello, a mi modo de ver, no deja de llamar la atención que las mismas circunstancias sociales que promovieron los estudios y la reflexión teatral hayan llevado al autor de teatro finisecular a escribir, paradójicamente, para lectores.

4.1. VEINTICINCO AÑOS DE ESCRITURA TEATRAL O LAS CONTRADICCIONES DEL SISTEMA.

Las tres generaciones que han escrito en los últimos veinticinco años lo han hecho desde lugares que les son propios. Sin embargo, muchos autores y autoras conocieron diversas evoluciones estéticas, formales y temáticas. Las preocupaciones de una época que superan la pertenencia a una generación se han ido decantando hasta encontrar, naturalmente, una base común. El hecho de haberse podido deshacer, en muchos casos, de la temática relativa al franquismo y a la dictadura generó más libertad en la creación teatral. El individuo frente a la soledad, a la inseguridad, la violencia

²³³ Oliva (2004: 209).

y los conflictos, la injusticia, la guerra y los marginados son algunas de las grandes preocupaciones que se traducen en otros tantos temas de escritura. Las maneras de expresarlas difieren unas de otras y las modalidades van de la poesía de las pequeñas cosas y la libertad de mundos soñados hasta las propuestas metateatrales, el teatro histórico y obras de compleja factura estructural. En este sentido, me parece importante incluir, en el presente estudio, una generación que conoció el franquismo y la continuidad de la escritura durante la democracia. Autores como Carmen Resino, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal o José Sanchis Sinisterra, sin estar adscriptos a la misma corriente dramática, compartieron una época de censura y, como ya apuntábamos al inicio de este trabajo, se dieron a conocer por diferentes medios, como las puestas en escena, las ediciones de sus obras y los estudios emprendidos por la crítica y el mundo académico en torno a sus textos.

Las generaciones de los ochenta y de los noventa podrán escribir sin las restricciones de la dictadura franquista²³⁴. Con el mismo impulso que habían surgido en los años ochenta, durante los noventa siguieron proponiéndose espacios de reflexión y de debate en torno a la labor teatral española, lugares que a menudo determinan la creación dramática de las jóvenes generaciones. Por medio de foros, encuentros o congresos, los protagonistas de todos los sectores teatrales buscan articular un diálogo y abrir caminos a nuevas propuestas para hacer del teatro un fenómeno más atractivo e innovador. De hecho, podemos constatar que en dichos encuentros vuelven a plantearse una serie de interrogantes en torno a la *constante* crisis del teatro, cuya raíz podría identificarse con la disparidad de intereses de los diversos sectores que constituyen el hecho teatral, principalmente a la hora de financiar o de

²³⁴ No seguimos el recorte generacional propuesto por Miralles (1994: 17-19), que agrupa bajo *generación de la democracia* todos los autores nacidos a partir de 1952 y cuyo criterio de *espíritu de la época* es la democracia española y la producción de un teatro alternativo. Pienso que para el estudio del teatro a partir de 1980, aspectos como la formación dramática de los autores y las preocupaciones formales son criterios que aportan más precisiones y claridad a la clasificación de las tendencias creativas. Seguimos más bien el recorte generacional de Ragué-Arias (1996: 233-264).

subvencionar un espectáculo. Como quedó dicho más arriba, el aspecto económico de la creación teatral ha estado regido, desde siempre, por criterios más afines a las finanzas que a la innovación: recordemos los polémicos enfrentamientos entre *autores* (productores) y *poetas* (escritores) del Siglo de Oro. Así, las productoras privadas, como en las décadas anteriores, siguen apostando por la rentabilidad segura, y optan muchas veces por programaciones de teatro musical o visual acompañados de impresionantes campañas publicitarias y de marketing. El Estado, por su parte, sigue siendo el principal empresario: como en los años ochenta, apoya un teatro brillante y espectacular, y deja de lado la innovadora dramaturgia española contemporánea que tiende a la innovación formal y temática.

Los años noventa no hacen sino confirmar esta política teatral, principalmente en lo que atañe al teatro en castellano. Sin embargo, los autores de la nueva generación transitan ya otro terreno, que genera, en definitiva, el mismo resultado: la Administración, si bien no apoya los estrenos de autores españoles vivos, se dedica a impulsar la creación dramática a través de premios y concursos y la puesta en pie de festivales y muestras de teatro donde se privilegian las nuevas tendencias escénicas²³⁵. Sin duda, éste es uno de los factores que han contribuido al desarrollo de nuevas dramaturgias surgidas a principios de los años noventa. El fenómeno no se limita a los grandes centros teatrales de Madrid y Barcelona, sino que se extiende al resto de las autonomías. A pesar de estas medidas de promoción, se podría decir, como ocurrió con los autores del *nuevo teatro*, que la generación de los noventa ha sido hasta ahora muy premiada y poco representada²³⁶. Esto revela una vez más el

²³⁵ Entre los principales, mencionemos el Premio Marqués de Bradomín, el Premio Casandra, el Premio Born de Teatro, el Premio María Teresa León, el Premio de Teatro Madrid Sur, dotados de una suma de dinero y la posibilidad de estrenar la obra premiada.

²³⁶ Ragué-Arias (2000: 18-19). Dice, a este propósito, Jerónimo López Mozo (1986: 30-31): "Muchos fueron premiados —lo que dio pie a Alberto Miralles para llamarnos la generación más premiada y menos representada del teatro español— y eso nos llenaba de alegría a pesar de que su obtención no garantizaba, por razones obvias, ni su publicación ni su representación".

problema al que aludíamos anteriormente, es decir, el escaso apoyo de las instituciones a la puesta en escena de las nuevas dramaturgias.

La política teatral practicada hasta aquí no deja de ser contradictoria: en efecto, la generación de los noventa, a diferencia de la anterior, eminentemente autodidacta, cuenta con una red de enseñanza teatral impulsada desde centros como la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) y el Institut del Teatre que, además de la formación en el dominio específico, posibilita la difusión de los estudios teatrales, la publicación de textos y brinda el marco para su representación. En el ámbito académico, las investigaciones universitarias están dando cada vez mayor relevancia al teatro contemporáneo aunque, señala Ragué-Arias, el incentivo provenga frecuentemente de la iniciativa personal de los titulares de las cátedras de literatura o de historia del arte²³⁷.

Como en la década anterior, el descontento y la contradicción parecen formar parte del hecho cultural español en general y del teatral en particular. La política cultural —o, como se puede leer a menudo, la falta de política o de proyectos— es severamente denunciada en foros, congresos y revistas especializadas²³⁸. Por su parte, los medios de comunicación parecen no querer hacerse eco de este malestar. Es por ello que, para caracterizar la actividad dramática de los últimos veinticinco años, propongo la idea de contradicción: la creación y la promoción de premios, espacios escénicos e instituciones pretenden paliar las incoherencias políticas, pero no conducen, desgraciadamente, hacia el camino del estreno. En efecto, pocos son los autores de los noventa que han logrado estrenar en condiciones favorables. La mayoría, como en la década anterior, sólo consigue hacerlo en las salas alternativas. Sin duda, es actualmente este tipo de salas el que mantiene un espíritu de renovación e innovación y algunas de ellas, como la Sala Beckett, reivindica una clara actitud de teatro de experimentación y no convencional. La existencia de estos espacios no impide que los

²³⁷ Ragué-Arias (2000: 20-21).

²³⁸ Publicaciones, por ejemplo, como *Primer Acto*, *Yorick* o *Pipirijaina* mostraron a menudo una actitud corrosiva y no conformista ante la política teatral española —en la dictadura y en la democracia— denunciando falencias laborales y amiguismos institucionales.

autores jóvenes apunten al estreno en los teatros nacionales, considerado como el baremo más prestigioso del reconocimiento público.

Nos encontramos, pues, ante un teatro que ha atravesado una década similar, en muchos aspectos, a la de los ochenta, dato que no deja de resultar alarmante. Continúa la actitud de reclamo del medio teatral ante las instituciones de la administración cultural, sin haber hallado todavía un equilibrio en las relaciones de lo privado y lo público. En efecto, las formas de producción y la administración de los fondos públicos son temas todavía no resueltos. El teatro público ha optado hoy por buscar una máxima rentabilidad apostando por autores consagrados, de éxito seguro y relega a los jóvenes dramaturgos a los ámbitos de las Comunidades Autónomas, compensando la falta de visibilidad de las obras de autores españoles vivos por la promoción de lecturas dramatizadas y la publicación de textos teatrales²³⁹. Alonso de Santos resume la situación de la autoría

²³⁹ En el Foro de Valladolid, "El teatro español ante el siglo XXI", celebrado en febrero de 2001, se abordaron, entre otros, estos puntos que señalamos. Su organizador, César Oliva, indicaba que las cuestiones planteadas coinciden con las de los años precedentes, sobre todo en lo que atañe al funcionamiento institucional del teatro público y las dificultades ligadas a la producción (Oliva, 2001: 8-11). Efectivamente, dentro del aspecto de promoción y marketing, la situación de los ochenta es idéntica a la de principios de los noventa y a la de los primeros años de los dos mil. A este respecto, opinan sus protagonistas: "El público quiere ver grandes espectáculos, montajes monumentales, gente que sale satisfecha de un montaje en un Centro Dramático porque ve que ha costado dinero y convierte ese elemento en sinónimo de calidad" (José Ramón Fernández). "Todo está regido por el marketing y cualquier espectáculo lleva detrás un enorme aparato de promoción [...] Lo que gasta en promoción una compañía nacional es más de diez veces el presupuesto de montaje de una compañía independiente" (Soledad Iranzo). Por otro lado, el problema de la edición de obras de teatro contemporáneas es el mismo que diez años atrás. El desconocimiento del trabajo que realizan los otros autores incide en la conciencia de pertenencia a una generación: "Es difícil [relacionarse con los otros autores] si no se publica nada de ese autor, a no ser que nos encontremos en un taller de escritura y vayamos intercambiándonos las obras. Porque ¿cómo te van a publicar algo si no se ha representado y cómo se va a

teatral en estos términos: "El futuro del teatro, y más aún del teatro de autor español actual, es incierto. La protección, el apoyo y fomento de nuestras autoridades que ocupan cargos en los departamentos de cultura, será decisivo. El debate sobre si el teatro debe someterse a las leyes del mercado y a las de la oferta y la demanda, o si se debe ejercer sobre él una tutela y protección, está abierto en este momento en nuestro país"²⁴⁰. Para el autor, una vía a medio camino entre lo público y lo privado, que apunte a la búsqueda del éxito pero también de nuevos caminos para la creación, abriéndose a nuevas experiencias escénicas y a nuevas formas de comunicación con el espectador, podría constituir un principio de solución.

4.2. CLAVES TEMÁTICAS Y FORMALES

4.2.1. **Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra y Cabal: la vuelta al texto**

Nacidos en la década de los cuarenta, estos tres autores ya habían iniciado la práctica teatral durante los años setenta en el teatro independiente. Desde 1970, José Sanchis Sinisterra estrenaba sus obras en Valencia. En la misma época, Fermín Cabal formaba parte, en Madrid, de grupos independientes y experimentales como Goliardos y Tábano, en el que también participó José Luis Alonso de Santos. Además, Cabal fue miembro fundador de la Sala Cadarso y de El Gayo Vallecana. Alonso de Santos, a su vez, del Teatro

representar si no se ha publicado? [...] Incluso, y es abrumador, es más fácil leer autores contemporáneos extranjeros que españoles" (Ángel Solo). "El problema está en la dificultad de publicar. Puedes ver en algún caso la representación de esas obras, pero ese espectáculo será siempre algo distinto al texto, a la literatura dramática" (Jesús Gonzalo). Consúltese también AA.VV. (1993a). Véase igualmente el análisis de la gestión teatral y su relación con la actividad creativa en Vilches de Frutos (2004: 17-27).

²⁴⁰ Alonso de Santos (2000: 105).

Libre²⁴¹. Si bien sus propuestas escénicas son muy diferentes, los tres se cuentan entre los autores de mayor reconocimiento del teatro español actual.

Las trayectorias de estos dramaturgos en relación con la escritura son similares: provenientes de un medio artístico en el que el término *autor* estaba desprestigiado y en donde primaba lo colectivo —en reacción contra el modo de hacer teatro al uso, contra las costumbres y la tradición— los espectáculos se armaban a partir de improvisaciones en torno a un determinado tema o textos refundidos. A principios de los setenta, Albert Boadella se refería a la autoría teatral en estos términos:

Intentando sintetizar las nuevas tendencias y manifestaciones escénicas, por diversas y contradictorias que parezcan entre sí, hallamos en ellas el denominador común de la búsqueda de la expresión situada en el campo visual y dinámico, y empezamos a considerar al autor o al creador de textos como un colaborador más en la fiesta escénica [...] Lo que no sería arriesgado afirmar es que actualmente el teatro vuelca toda su responsabilidad en manos del actor, o, en todo caso, del director, como su representante más directo²⁴².

En este amplio espacio creativo de funciones indeterminadas, algunos de los creadores semi-anónimos fueron revelando su personalidad y empezando a ser conocidos hacia finales de los años setenta, consolidándose en su trabajo personal en la década de los ochenta, con nombre y apellidos. Alonso de Santos explica: "Yo me he puesto a escribir obras porque cuando teníamos que buscar textos para montar un espectáculo, nos volvíamos locos para encontrar uno satisfactorio, que se ajustara a nuestras condiciones, a nuestras

²⁴¹ En cuanto a la fortuna de los diferentes grupos independientes, muchos se disolvieron (Goliardos, Tábano, TEI, Teatro Libre) y se fueron creando otros con planteamientos primordialmente artísticos. En el País Vasco, Galicia o Cataluña, el factor lingüístico y la nacionalidad son también objetivos de reivindicación.

²⁴² Boadella (1969-1970: 13).

intenciones, gustos, etc.,... y en un momento dado me planteé que lo más fácil era escribirlo directamente"²⁴³.

Desde posturas estéticas diferentes, los tres dramaturgos ejercieron un magisterio sobre los más jóvenes, entre ellos, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Sergi Belbel y Lluïsa Cunillé²⁴⁴. Por otro lado, la deuda con Buero Vallejo ha sido reconocida por todos los autores que comenzaron a estrenar a partir de 1975. En efecto, la intención de restaurar el género trágico en el teatro español se hace presente en los planteamientos del conflicto del *hombre de la calle* y condiciona la actividad creativa de las propuestas que le siguieron. La actitud general de compromiso es adoptada también por generaciones más jóvenes, que reconocen la huella que en ellos ha dejado el trabajo de Buero, como en el caso de Itziar Pascual. La utilización del pasado para ubicar en él la tragedia actual es un recurso que la generación de los años sesenta había empleado para recuperar un ayer conflictivo y reflexionar acerca de actitudes humanas intemporales. Por otro lado, la superposición de espacios oníricos e imaginarios, la alternancia de realidad y ficción es una técnica bueriana que los autores de mediados de los años setenta emplearán desde la diversidad de sus estéticas. El realismo de estos autores es compatible, señala Pérez-Rasilla, "con lo fantástico o con la farsa, ya que no se trata del realismo estricto y fotográfico decimonónico, sino de una actitud comprometida y crítica con la sociedad, un realismo que no deja de serlo aunque se adopten algunas libertades formales respecto a los modelos clásicos"²⁴⁵.

²⁴³ Cabal y Alonso de Santos (1985: 151). Véase también Alonso de Santos (1989: s.p.).

²⁴⁴ En cuanto al papel de maestro, Alonso de Santos se expresa en estos términos: "Tuve que asumir un papel de líder y de maestro y todo eso, cuando aún no estaba preparado. Porque había una exigencia de cambio y nos vimos obligados a ocupar ese lugar" (Cabal y Alonso de Santos, 1985: 150).

²⁴⁵ Pérez-Rasilla (1996: 155). Curiosamente, en la clasificación de autores "La escritura teatral en España: 1971-1996" (*ibidem*: 160-166) Carmen Resino no figura entre los autores mencionados por este crítico. Por su parte, Jerónimo López Mozo (1999: 17-18) ubica a Resino dentro de los de "difícil clasificación", junto con Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra, Rodolf Sirera, entre otros, e insiste en la dificultad de "poner

Como dijimos, Cabal y Alonso de Santos triunfan en los años ochenta y enmarcan una serie de nuevos autores, a los que adiestran sobre todo en las técnicas de la escritura. Como reacción a la desvalorización de la palabra durante los años setenta, Alonso de Santos y Cabal retoman el trabajo sobre el texto y las destrezas necesarias en su construcción. Desde entonces, la importancia del texto dramático no ha decaído y la actitud de valorización de la palabra ha sido constante en las últimas décadas: desde Concha Romero hasta Juan Mayorga, tres generaciones de autores y autoras reconocen la función expresiva y estructurante del texto en el proyecto dramático²⁴⁶. Fruto del paso por los escenarios independientes y de la experiencia de las diversas funciones desempeñadas, los textos de Alonso de Santos, Cabal y Sanchis Sinisterra están contruidos sobre bases dramáticas eficaces:

Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio. Y para ello, para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática más viva se nutre sin complejos no sólo de los recursos explotados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneos, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo²⁴⁷.

En el realismo *disonante* en la estética de estos autores —sobre todo Cabal y Alonso de Santos— el compromiso social no está ausente y se revela en la actitud crítica ante la realidad que rodea a los personajes. Una segunda característica es el aspecto ético, que de

etiquetas a creadores en activo sujetos todavía a mudanzas, sean estéticas o ideológicas".

²⁴⁶ La recuperación del prestigio del texto y del autor dramático individual es un hecho reconocido por la crítica especializada: "Una vez asumidas en España la labor del director de escena, del escenógrafo, del iluminador, es decir, del conjunto de los creadores teatrales, y aceptada ya comúnmente la idea de que el texto es un elemento del espectáculo teatral y no su totalidad, el dramaturgo puede ocupar con orgullo su puesto en el proceso de creación escénica" (Pérez-Rasilla, 1996, 149-150).

²⁴⁷ Sanchis Sinisterra (2001: 21).

entrada supone una subversión de valores con respecto a la tradicional de carácter moralizante sustentada por autores como Benavente o Arniches u otros autores realistas más próximos²⁴⁸. Así, la ética del perdedor, del antihéroe, del marginado y de la mujer comienza a interesar como vehículo para salvar otros valores olvidados. La autenticidad y la solidaridad hacen contrapeso al arribismo, al oportunismo y al espíritu acomodaticio de la moral tradicional, fuertemente ligada a las esferas de poder. La frustración y el desencanto generacional, tanto en lo público —no olvidemos que son autores que, con el paso de la dictadura a la democracia, han esperado cambios sociales substanciales— como en lo privado —fracasos afectivos, profesionales— son temáticas características del grupo que desarrolla lo más significativo de su creación durante los años ochenta. En palabras de Alonso de Santos, se trata de "temas que afectan a la realización personal como el amor, la desesperanza, el sexo, la violencia [...] el descubrimiento de que las cosas no son como parecen, la conciencia de ser extranjero en un mundo que no es *nuestro*, la búsqueda de unos pilares éticos [...] y el debate social [...] Son temas que van de lo individual y primario hasta lo más general, y que forman parte del teatro de todos los tiempos, enfocados en la actualidad con un lenguaje acorde a la sensibilidad de la época"²⁴⁹.

Como señala Floeck, el planteamiento ético está presente en el teatro de autor de los últimos treinta años, y asegura que "el teatro español posfranquista está profundamente marcado tanto por la visión del mundo como por la estética posmoderna, sin que, por eso, se identifique con un relativismo epistemológico absoluto y una arbitrariedad e indiferencia ética completas. El teatro español de las últimas décadas —concluye Floeck— se caracteriza por un postmodernismo que admite sin problemas planteamientos éticos y compromiso social"²⁵⁰. En efecto, los autores que tratamos en este estudio —desde Alonso de Santos hasta Itziar Pascual, pasando por

²⁴⁸ La subversión de valores, recordemos, es una de las líneas principales del pensamiento posmodernista y una de sus vertientes se relaciona con la reivindicación feminista.

²⁴⁹ Alonso de Santos (1996: 95).

²⁵⁰ Floeck (2004: 197 y 204).

Sanchis Sinisterra y Pedrero— no renuncian a la crítica de la realidad, a pesar del desencanto ideológico y la muerte de las utopías.

En cuanto al aspecto formal, no se experimentó un cambio radical a partir de las experiencias de creaciones colectivas, como fue el caso, durante los años sesenta y principios de los setenta, en los Estados Unidos. Cabal o Alonso de Santos construyen sus obras a partir de los materiales proporcionados por la comedia y el drama, sin desaprovechar tampoco los géneros dramáticos *menores* —el sainete o el vodevil— e incorporan el humor como elemento crítico para distanciarse de las situaciones conflictivas. Por su parte, la dramaturgia de Sanchis Sinisterra se sitúa en una esfera de reflexión metateatral más novedosa y experimental, pero empleando un lenguaje directo y el humor como bases ineludibles de su discurso teatral²⁵¹. A este propósito, Wilfried Floeck apunta que sus dramas históricos "se distinguen del modelo de Buero Vallejo menos por su intención revisionista que por su estética antimimética, su modelación espacio-temporal deconstruccionista, sus juegos intertextuales, sus reflexiones metaficcionales historiográficas y sus vacíos e indeterminaciones, técnicas que muestran su vinculación con la estética posmoderna. [...] El teatro de Sanchis Sinisterra no se resigna a aceptar la injusticia del mundo. [...] Sanchis escribe un teatro que está siempre a la búsqueda de la verdad y que estimula al receptor a una reflexión crítica y una participación en la creación de los sentidos"²⁵².

Las dramaturgias de Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra resultan provechosas en relación con la representación del cuerpo por

²⁵¹ "Al público se le debe aportar algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Es capital, pues, conectar con el público, hablándole de problemas de hoy con un lenguaje de hoy" (Alonso de Santos, 1996: 94).

²⁵² Floeck (2004: 198). El investigador distingue el compromiso social de la época de los cincuenta y sesenta —abierto y directo, expresado a través del diálogo entre los personajes o mediante la acción dramática— con el de las obras posfranquistas. Se trata de una postura en la que los autores "reconocen las deficiencias de la realidad social, pero no conocen sus causas concretas y, sobre todo, las soluciones para remediarlas" (*ibídem*: 198-199).

varias razones. Primeramente, se trata en los dos casos de autores provenientes del teatro independiente, una manera de hacer teatro que buscaba otras vías expresivas. El independiente, como ya dijimos, trabaja a partir de la imagen y del espectáculo visual con un mínimo de texto escrito. La reflexión en torno a la palabra y la evolución dramática que conocen estos autores mencionados dejarán sin duda su huella en la representación del cuerpo, lugar de todos los conflictos y sustancia hacia la que el teatro independiente se había volcado durante sus años de apogeo. En segundo lugar, visto que han ejercido la enseñanza en centros de arte dramático, existe en ellos una profunda reflexión acerca de la escritura teatral que, además, evoluciona y se transforma conforme pasan los años. Por ello, resulta productivo para el análisis contrastar la manera de representar el cuerpo en dramaturgias tan diferentes como, por ejemplo, la de un Alonso de Santos y la de un Sanchis Sinisterra y tratar de definir los términos de esta diferencia, así como un posible cambio de perspectiva y/o tratamiento en la representación del cuerpo en textos de un mismo autor en diferentes períodos de su producción.

4.2.2. Resino y la incorporación de las autoras

De más está decir que nunca han faltado mujeres en la autoría teatral, pero es en los últimos veinticinco años cuando este resurgir se hace patente y duradero. De hecho, salvo algunas honrosas excepciones, la incorporación definitiva de las autoras a la escena comienza en los años noventa y ha sido impulsada por iniciativas externas como el premio María Teresa León para autoras dramáticas, las muestras de teatro femenino o los simposios de mujeres de teatro²⁵³.

Con Carmen Resino estamos ante una auténtica víctima de los olvidados de la corriente del *nuevo teatro* surgido a finales de los sesenta. Contrariamente a Cabal o Alonso de Santos, por hablar del ámbito madrileño, Resino se vio defraudada por las instituciones democráticas en sus expectativas de estrenos profesionales. Como la

²⁵³ Borja (1998: 31-43). También el Instituto de la Mujer y la Comunidad de Madrid aportaron su ayuda en la organización de lecturas y publicaciones de textos.

de sus dos contemporáneos, la dramaturgia de Carmen Resino adopta una ética y una estética realista, entendida como un compromiso con la sociedad y manifestada por el uso de un lenguaje cotidiano y la presentación de personajes inspirados del medio urbano. Pero lo que más me interesa de sus propuestas es la representación del cuerpo de sus personajes, sobre todo de los femeninos. En efecto, junto con Lidia Falcón, Carmen Resino fue una pionera en el proceso de incorporación de las autoras en el espacio teatral español, en la edición y en los debates. Numerosas fueron las autoras que se dieron a conocer a partir de 1975, pero pocas las que consiguieron una continuidad creativa. Sabedoras de las dificultades suplementarias que, como mujer, afectan a la dramaturga, se crea la Asociación de Dramaturgas en 1986, con el objeto de conocerse y hacer conocer sus obras, relacionarse y confrontar sus inquietudes de autoras dramáticas, institución en la que Resino desempeñó un papel importante. A partir de los años ochenta, la autora teatral es consciente de que su identidad femenina está inscrita en lo que produce, como en el caso de Paloma Pedrero, Marisa Ares, Concha Romero, Maribel Lázaro, Pilar Pombo, etc.

Si bien el reconocimiento de la labor de las autoras dista todavía de alcanzar ámbitos más populares como la prensa, comienza a formarse, hacia principios de los noventa, un sólido corpus de estudios dedicados a la creación dramática femenina. Felizmente, la generación de autoras de los noventa mantiene una presencia constante en la escena, tal como lo confirman los estrenos de Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Angélica Liddell Zoo, Lluïsa Cunillé y las que continúan en activo hasta nuestros días, como Carmen Resino y Paloma Pedrero. Queda por saber si la visión del mundo que aportaron las dramaturgas se hace patente en una nueva manera de *textualizar* el cuerpo.

4.2.3. La generación de los ochenta y el desafío de la libertad

La generación de los ochenta comienza, como dijimos, a escribir teatro sin las ataduras de la censura y libre de un compromiso político entendido como lucha por los valores democráticos. El llamado *teatro político* cesa en este período, ya que desaparecen las

ideologías que lo sustentaban, pero el hecho de denunciar actitudes sociales que alienan al individuo puede ser considerado políticamente comprometido. Así como el teatro independiente tuvo una actitud contestataria durante los años sesenta y setenta contra la dictadura franquista, la primera generación de la democracia cuestiona los poderes de la sociedad, sus normas, sus exclusiones y sus imposiciones solapadas. A diferencia de la generación anterior, los autores de los ochenta se interesan más por el conflicto que esto genera en la persona. Por ello, la transformación de la sociedad pasará por el cambio que se opere previamente en el individuo.

Así y todo, la actitud del teatro democrático ante la sociedad es más sana y autocrítica. El concepto de autoría influye en esta percepción, ya que el dramaturgo se ve a sí mismo, señalaba Ignacio del Moral, como un *contador de historias* que desea obtener la reacción de un público, dejando de lado la expresión de la lucha de fantasmas interiores²⁵⁴. Cabe observar que esta generación empieza a escribir en una época en que el contacto con el público comienza a considerarse como un elemento importante en el proceso de creación. La misión del autor en los años ochenta será, teniendo en cuenta la coyuntura teatral heredada, renovar los planteamientos y los contenidos, creando nuevas convenciones para que el mensaje llegue al público. Es indudable que los temas ligados al capitalismo y a la sociedad de consumo pasan a ocupar un lugar importante en los planteamientos propuestos por la primera generación de la democracia española.

Los autores de este grupo son nuevos profesionales surgidos a principios de los años ochenta que esperan poder paliar la crisis recurrente del teatro por medio de la producción de textos capaces de atraer un nuevo auditorio. Con el arribo de la democracia, se hacen frecuentes los debates sobre la actividad del autor y su papel dentro de la cadena de producción. Como mencionamos anteriormente, la necesidad del texto dramático se hizo sentir hacia finales de los setenta. En este marco creativo favorable al texto, la autoría logra afirmarse en los ochenta, corrobora su vitalidad en los noventa y continúa su andadura vigorosa durante los años dos mil.

²⁵⁴ AA.VV. (1990: 6).

La diversidad cultural y lingüística, además de los factores sociológicos surgidos en la transición y la democracia, enriquecen el panorama generacional y hacen difícil una reducción del conjunto. Las grandes líneas de la dramaturgia de esta generación proponen una reflexión alrededor de un cotidiano que no satisface y presentan una imagen negativa de la sociedad. Pertenecen a esta generación Ernesto Caballero (1957), Ignacio del Moral (1957), Paloma Pedrero (1957), María Manuela Reina (1958), Alfonso Armada (1958), Marisa Ares (1960), Antonio Onetti (1962), Leopoldo Alas (1962), Sergi Belbel (1963) e Ignacio García May (1965)²⁵⁵. Por su parte, Eduardo Pérez-Rasilla, en su análisis acerca de las últimas tendencias teatrales españolas, reduce el grupo nacido en 1957 a tres dramaturgos —Pedrero, Caballero y del Moral— próximos a la línea teatral de Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos²⁵⁶. En efecto, de sus inmediatos predecesores las generaciones de la democracia heredan el realismo crítico y el uso de lo cotidiano como marco para desarrollar su dramaturgia. Estos autores acentúan la presencia de lo imaginativo, lo distorsionado y conservan el humor como elemento *distanciador* de una realidad a menudo oscura y que aplican a formas cortas.

Así como la generación anterior estuvo influenciada por el cine, la primera generación de la democracia recibe un fuerte influjo de los medios de comunicación masivos, sobre todo de la televisión. Como ocurre a menudo, los miembros de esta generación no se identifican como parte de un grupo o de una ideología, pero reconocen una *actitud generacional* originada por una serie de referencias comunes, entre ellas, el hecho de haber crecido con la televisión. Innegablemente, para estos autores, el lenguaje visual es fundamental y en sus obras no es raro encontrar secuencias de danza, cine o vídeo.

²⁵⁵ Cristina Ferreiro, "La joven generación democrática de los años ochenta", citado en Ragué Arias (1996: 335, nota 11).

²⁵⁶ Pérez-Rasilla (1996: 162). En este sentido, Pedrero define la influencia que ejerció en ella Fermín Cabal en los siguientes términos: "Fermín ha sido para mí un maestro. Le conozco desde hace muchos años, desde que él me veía actuar en mi época escolar. Empecé a tener más relación con él cuando era ya un autor consolidado. Me ha enseñado escritura y carpintería teatral, pero no me ha influido en el tipo de teatro que yo escribo" (Galán, 1990:11).

Estos nuevos elementos formales confieren una mayor cohesión a la experiencia dramática, que incluye el sonido, el movimiento y lo visual. Por ello, los textos de los años ochenta suponen una fuente rica y variada para el análisis de la representación del cuerpo.

Entre las principales características temáticas de este grupo se encuentra el deseo de conocer la realidad profunda que se esconde en las relaciones cotidianas y aparentemente banales de sus personajes. A su vez, éstos anhelan y buscan algo que los saque de su mediocridad o de su rutina, ya sea por un afán de autenticidad o simplemente de evasión, empleando un lenguaje conciso, directo y sintético, a menudo descarnado, pero no exento de teatralidad. La temática es amplia y variada, tanto entre los distintos miembros del grupo como en el interior de la producción de cada autor. Entre otros, mencionemos los asuntos de problemas sociales urbanos (droga, sida, racismo, violencia), los relativos a la sexualidad y al género (homosexualidad, cuestiones feministas, lucha de poderes) o los ligados a la ética (la justicia social y global) y al propio teatro, a través de planteamientos metateatrales²⁵⁷.

La escenificación de estas temáticas próximas al espectador revela la voluntad de conectar con el público. Como señala Ignacio del Moral, la actitud del autor de teatro cambia radicalmente y busca adentrarse en los mecanismos del oficio, incorporándose en talleres de dramaturgia. La primera generación postfranquista es, en definitiva, extremadamente variada y sigue una infinidad de caminos individuales²⁵⁸. Podemos decir que el objetivo principal de esta generación ha sido establecer un puente con el espectador, crear lazos comunicativos a través de formas y contenidos que convoquen su sensibilidad y su inteligencia. En el umbral del siglo XXI, José

²⁵⁷ Véase el panorama temático y generacional que propone Pérez-Rasilla (1996: 156-157).

²⁵⁸ Estos temas fueron debatidos por varios autores, entre ellos Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral y Antonio Onetti, en "La escritura teatral en España hoy" (AA.VV., 1990). Paloma Pedrero integra a sus referencias culturales la conciencia de género: "Desde pequeña, me llamó la atención la correspondencia entre el *gran mundo de la pantalla* y la cotidianidad de la vida, en el sentido en que, en ambos espacios, las cosas importantes también pertenecían y las hacían los hombres" (Pedrero, 1999: 24).

Luis Alonso de Santos insiste en ese contacto privilegiado con el público de nuestra época y en la necesidad de aportarle "algo más allá del hecho teatral en sí mismo. Algo personal, válido y globalizador que el hecho dramático ha de provocar en él"²⁵⁹.

Llevados por la conciencia de la importancia que reviste la escritura en el hecho teatral, la atención de esta generación se centrará, para Gabriele, en las múltiples facetas de expresión artística, visual y lingüística del texto dramático²⁶⁰. Dadas estas características de creación dramática, la representación del cuerpo en el texto merece una particular atención. Como vimos en la primera parte de este trabajo, *El color de agosto* es una prueba del lugar capital que ocupa la expresión corporal en el texto y en la imagen, cuyas características formales y de contenido responden a las inquietudes de esta generación. Encontramos así el tema de la búsqueda personal, de la autenticidad, de la dependencia y la libertad, pero también su vertiente social. En efecto, la crítica de la sociedad de consumo y la consecución del éxito por cualquier medio, sin ser los temas principales, están presentes y sirven de marco al planteamiento personal. El individuo y sus preocupaciones se encuentran en el centro del conflicto: de él dependen los cambios que puedan operarse en el conjunto social.

4.2.4. La apuesta estética de los noventa

La década de los noventa ha sido un período cualitativa y cuantitativamente excepcionales. Autores como Lluïsa Cunillé, Itziar Pascual, Antonio Onetti, Yolanda Pallín, Rodrigo García, Juan Mayorga, Sergi Belbel e Ignacio del Moral dejan huella, en esta década, de una obra sólida y de propuestas novedosas. Resultaría imposible dar cuenta aquí de las numerosas y prometedoras figuras que surgen y se afirman durante los noventa. Señalemos, como dato significativo, que por primera vez en la historia del teatro español, una generación de autores está encabezada por una *autora*. En el marco de este trabajo proponemos una aproximación a la repre-

²⁵⁹ Alonso de Santos (2000: 99-100).

²⁶⁰ Gabriele y Leonard (1996a: 14).

sentación textual del cuerpo en tres autores que me parecen, por la calidad de su escritura y la singularidad de sus planteamientos estéticos, ineludibles de la dramaturgia actual: Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga e Itziar Pascual.

Los años noventa están marcados por la llamada *generación Bradomín*, formada por autores y autoras que no han cumplido los 40 años en el año 2000. Como apunta Ragué-Arias, quizá sea precipitado presentar un bloque de autores como una generación —un conjunto coherente de creadores y de perspectivas comunes— dada la poca distancia temporal con la que contamos.

A pesar de la coyuntura política casi idéntica que afectó al teatro de los ochenta y de los noventa —y que afecta al de los 2000— la reciente generación ha renovado e innovado de tal manera la escritura dramática que hacen clara su separación de la precedente. En efecto, recordemos que al intento de renovación a través de cambios temáticos emprendido por los autores de los años ochenta, se sumó formalmente la tendencia audiovisual y espectacular en montajes en los que a menudo era más importante el papel de la dirección de escena que el del autor²⁶¹.

Desde principios de los noventa fue necesario, para guardar la coherencia de un espectáculo, afirmar el texto dramático. La autoría fue propiciada por un retorno a la palabra en un total clima democrático y, más allá de las reivindicaciones políticas de las generaciones anteriores, la de los noventa se caracteriza, por una lado, por el notable manejo de los aspectos formales y técnicos del texto y, por otro, por la formación de autores en centros especializados, lo que permite una maduración más rápida de la escritura teatral y un conocimiento más profundo de la práctica escénica²⁶². Además, entre los influjos textuales recibidos, podemos decir que esta generación ha leído a Bernard-Marie Koltès y a Harold

²⁶¹ "La presencia de dramaturgias o concepciones escénicas extranjeras fue asimilada por los autores de los ochenta con criterio y mesura, y prevaleció a la *admiración papanatesca*" (Pérez-Rasilla, 1996: 150).

²⁶² AA.VV. (2004: 17). El Centro de Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) inició la actividad de talleres de escritura dramática que se propagó luego por los centros dramáticos de las diferentes autonomías. En 1994, el CNNTE pasa a depender del Centro Dramático Nacional.

Pinter y es notorio, en algunos autores catalanes —Cunillé, Belbel— el ascendiente de José Sanchis Sinisterra y de la dramaturgia de Samuel Beckett.

Por otro lado, los cambios sociales y políticos acaecidos en los años noventa, en el plano mundial, fueron detonadores de una creación renovada no ya en el contenido, sino en la forma del discurso dramático. Los códigos dramáticos comunicativos comenzaron a ser puestos en duda y replanteados a través de la elaboración de nuevas estrategias que apuntan, en general, a sacar al espectador de un cómodo letargo propiciado, a menudo, por el teatro institucional. Es en el cambio de tratamiento de los códigos dramáticos donde reside el salto más grande entre el teatro de los ochenta y el de los noventa, ya que el último decenio dota a la escena de recursos de otros géneros y permiten el desarrollo de un discurso teatral más complejo y novedoso.

La propulsión y la casi imposición cotidiana de la informática —que permite el acceso a múltiples realidades simultáneas llamadas *virtuales*— así como también los avances de la ciencia —sobre en el ámbito genético— tienden a producir un efecto de parcialidad o de fragmentación de una realidad que tradicionalmente se concebía como única. La expresión de una multiplicidad de puntos de vista aplicados a un solo hecho produce la pérdida de referencia fija. La realidad que vivimos se manifiesta, en el universo informático, como una realidad posible entre tantas, y en su correlato individual, la clonación, por ejemplo, puede multiplicar un ser en seres genéticamente idénticos. Ante estos desdoblamientos incontrolables, las jóvenes generaciones conciben una percepción del mundo que ha perdido para siempre su unidad y, podríamos decir, su unicidad. El tiempo y el espacio dramáticos se *deconstruyen* en favor de un ritmo narrativo de la escena que poco se parece a las tradicionales coordenadas espacio-temporales empleadas hasta ese momento²⁶³. Tiempo y espacio dramáticos tienden a la yuxtaposición y a la nivelación de sus diferentes planos, de la misma manera en que se

²⁶³ Esta caracterización tiene en cuenta la actitud de un conjunto de autores y autoras. Sabido es que los recursos que enumeramos fueron empleados por García Lorca y Valle-Inclán, pero de manera individual y esporádica.

ponen sobre un mismo plano las realidades internas y externas. La construcción fragmentada de la escena permite un juego polisémico más amplio que el tradicional, ya que se basa en la ambigüedad del mensaje y en la multiplicidad de sus lecturas. La carencia de referencias espaciales y temporales se extiende a los personajes, a menudo anónimos y designados por la relación que mantienen entre ellos. Virtudes Serrano caracteriza el espacio de estas nuevas dramaturgias de "comprimido y sin seres que lo vitalicen"²⁶⁴.

A pesar de los pocos años que nos separan de la producción de los años noventa, podemos adelantar que uno de sus rasgos principales son la variedad y la cantidad de propuestas y de formas. Como decíamos anteriormente con respecto a la generación de los ochenta, el factor de la edad tiene su importancia, ya que aglutina frecuentemente recorridos paralelos en el desarrollo cronológico de sus creadores. Los factores sociales, culturales y políticos a los que me he referido constituyen elementos determinantes de las condiciones de escritura, ya que representan una manera generacional de percibir el mundo *de hecho* —como es— y *de derecho* —como debería ser. La diferencia entre las dos generaciones anteriores surge a partir de esta proyección y origina textos donde la soledad, la marginación, la incomunicación y la violencia se expresan por medio de estructuras fragmentadas y parciales, muchas veces truncas e inacabadas. El hecho de que existan divergencias de tratamiento dramático o una pluralidad de temáticas —en los casos en que todavía se pueda hablar de *temas*— no impide que se puedan definir algunas tendencias estéticas comunes que expresan con más rigor el desarraigo definitivo ante la realidad. Las fórmulas textuales, como dijimos, suelen ser fragmentarias y enriquecidas muchas veces por la mezcla de géneros —largos recitados poéticos o estrategias propias de la narrativa, como el *flash-back*— y por la pluralidad de códigos de comunicación²⁶⁵. Lo visual y lo auditivo asumen en esta década un

²⁶⁴ AA.VV. (2004: 22).

²⁶⁵ Teniendo únicamente en cuenta el panorama de la creación dramática española, Ragué-Arias (2000: 17) señala que dramaturgos como Sanchis Sinisterra, Sirera o Benet i Jornet habían iniciado ya en su época este tratamiento dislocado de los elementos dramáticos.

protagonismo diferente, en el sentido en que se convierten en lenguajes que reciben un tratamiento similar al de la palabra: no ilustran una situación sino que tienen carácter de significantes completos. Precisamente, el modo en que se transmite la información puede constituir el hilo conductor de la obra aunque carezca de historia o de trama argumental: las estructuras generadoras de tensión y expectativa pretenden implicar al espectador en lo representado. Los finales sin resolución acentúan la impresión de *cosa* incompleta o trunca que cumple —o al menos intenta cumplir— la importante tarea de crear en el público un movimiento de reflexión y de crítica ante lo que escucha y lo que ve. Más allá de la forma empleada, las obras de los años noventa buscan una ruptura de lo acabado y tienden, ya sea por la vía realista o fragmentaria, a estructuras abiertas.

Empleando un lenguaje caracterizado por su concisión y su ambigüedad, plagado de silencios significativos, los personajes aparecen generalmente como seres anónimos e indefinidos, sin historia que los preceda ni futuro que los proyecte. Indecisión e indeterminación definen el ámbito de la construcción teatral, hecho de un espacio sin coordenadas y de un tiempo alterado en su orden secuencial. A la pérdida de referencias se añade la lógica pérdida de jerarquías: objetos y personajes poseen el mismo grado de significación en el espacio escénico en el que se expresa un mundo sin proyección ni valores.

En definitiva, temas tales como la soledad, la incomunicación, la frustración y la violencia no son originales ni propios de la última década del siglo XX. La novedad radica en la manera de presentarlos, de tratarlos dentro de las coordenadas dramáticas espacio-temporales y de eludir una respuesta definitiva desde el escenario. Según Alonso de Santos, "el papel del autor en nuestros días es el de bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades"²⁶⁶. En este novísimo marco estético, veremos a continuación los matices textuales que adoptan los autores y autoras en relación con la imagen de un cuerpo-receptáculo de tradiciones, ideas e imposiciones sociales.

²⁶⁶ Alonso de Santos (2000: 100).