

Aproximación panorámica a la creación teatral actual: formas textuales y estilos escénicos

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. Propósitos y perspectiva

Este trabajo pretende realizar una contribución a la historia del teatro español actual, mediante un intento de sistematización (y de somera descripción) de las formas teatrales apreciables a través de los textos de las obras.

Se trata, pues, de un estudio que atiende a los aspectos formales de la creación teatral de nuestros días, en los dos sentidos siguientes:

1) La determinación de los *estilos teatrales* comunes a grandes grupos de obras, entendiendo aquel concepto referido tanto a los aspectos esenciales o compositivos de las obras como a sus materializaciones escénicas.

2) La sistematización de las diferentes *formas* que adoptan los *textos* de aquéllas obras.

En la práctica, este último objetivo adquiere, además de su valor propio, un carácter subsidiario con respecto al primero. En efecto, admitida, como punto de partida de nuestro estudio, la relación entre la idea teatral concebida por el creador y el procedimiento de notación¹ elegido para comunicarla a través de un texto, la sistematización de la tipología ofrecida por los textos de las obras contribuirá, a su vez, a la ordenación del panorama ofrecido por los estilos teatrales.

Estos últimos, que, como parte del hecho teatral, manifiestan su realización plena durante el proceso de la representación, se hallan sin embargo ya inscritos en los textos que constituyen el registro de la existencia potencial de las obras, de tal manera que la descripción de aquéllos resulta, al menos, parcialmente posible mediante el análisis de éstos. Desde esta perspectiva, el presente trabajo aspira a la comprobación de la siguiente hipótesis: los estilos teatrales o escénicos, que actúan y se perciben durante la representación como modos de ordenación y comunicación de los diversos códigos de la escena, forman parte inseparable de la idea teatral

¹ Manuel Pérez, “La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, número 5, Junio de 1994, pp. 179-228.

creada por el autor, por lo que se hallan inscritos también en el texto de la obra, en tanto que éste constituye precisamente el documento resultante de la plasmación de aquella idea o proyecto creador. En consecuencia, el análisis de los textos (así como una lectura regida, según veremos, por el concepto de visualización) constituye una vía adecuada para el conocimiento de las obras y, por tanto, de sus estilos teatrales.

2. El texto teatral como objeto inmediato y como instrumento analítico

De lo expuesto se desprende que el estudio que pretendemos realizar se asienta en una concepción muy determinada, no sólo del hecho teatral, sino también de la naturaleza y función del texto.

Éste es aquí considerado como el documento resultante de la codificación (generalmente, grafo-verbal) de la idea teatral elaborada por el creador, de la que viene a ser registro o memoria.

Bajo esta consideración subyace el siguiente postulado: la obra teatral posee una existencia actualizada o plena, que se realiza únicamente durante el proceso de la representación, y otro modo de existencia potencial, como idea teatral (o proyecto creador) que ya contiene, bien que de modo implícito, los elementos de la teatralidad. El texto es, no sólo el resultado de la anotación de la existencia potencial de la obra, sino también el instrumento más adecuado para su preservación y conocimiento cuando la existencia actualizada se halla suspendida, esto es, cuando la representación no está teniendo lugar.

Desde esta posición teórica, nuestro estudio se dirige al desvelamiento y descripción de las obras a través de los textos o, lo que es lo mismo, a descubrir en los textos los elementos de la teatralidad que, aunque de modo implícito, poseen aquéllos en su calidad de codificaciones de las obras.

Para ello, el paso previo vendrá necesariamente dado por el análisis externo de los propios textos, y ello, en un doble sentido: la explicitación de los procedimientos utilizados por el autor para elaborar el texto y la determinación de la capacidad del texto para describir y comunicar la idea teatral o existencia potencial de la obra. Ambos aspectos quedan comprendidos en el concepto de *textualización*, que explicaremos enseguida y que forma la primera etapa del procedimiento analítico empleado en este trabajo.

A través del mismo, esperamos realizar, además de las señaladas como principales, algunas otras contribuciones de carácter complementario. Es la primera de ellas mostrar de modo práctico las posibilidades de una lectura verdaderamente escénica de los textos teatrales, a la que B. Matthews aludió estableciendo para los ámbitos de la teoría y de la didáctica del teatro el concepto *visualización*.² La segunda consiste en una necesaria revisión del valor del texto teatral como fuente e instrumento para el estudio del teatro, intentado así superar (a través de la correcta determinación de su naturaleza y funciones) una apreciable situación de descrédito, que se ha materializado tanto en la insistencia, a todas luces saludable, en la descripción de las circunstancias materiales de la recepción, como en la postergación de los análisis verdaderamente intrínsecos de las obras y de los aspectos de la teatralidad contenidos en los textos.

² Ángel Berenguer, "El teatro y la comunicación teatral", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, la Universidad de Alcalá, número 5, Junio de 1992, pp. 155-179.

3. Procedimiento analítico: aspectos y obras de referencia

El procedimiento analítico utilizado en este trabajo para la determinación, a través de los textos, de las grandes líneas formales que dibujan el panorama del teatro español actual consta de tres fases, que se corresponden con los tres aspectos siguientes del hecho teatral: 1) textualización; 2) esencia; y 3) actualización implícita.

En los epígrafes siguientes precisaremos el sentido y alcance de los mismos, recurriendo para ello a la ejemplificación basada en algunos textos relevantes del teatro español actual. En efecto, la aconsejable demostración práctica de los conceptos que se ponen en juego a lo largo de nuestro estudio la hemos llevado a cabo a través de la selección de un corto número de obras, representativas de los distintos ámbitos estilístico-formales que articulan el panorama de la creación teatral española de la Época Democrática.

Dichas obras, tomadas por lo mismo como modelos analíticos para nuestro estudio, son las siguientes: *Píntame en la eternidad* (obra estrenada en 1998), de Alberto Miralles; *Yo tengo un tío en América* (estreno en 1991), de Albert Boadella; y *La mirada* (publicada en 1996), de Yolanda Pallín.³

Aunque los textos de estas obras constituirán la principal base analítica de este trabajo, el mismo incluirá referencias a otras obras del teatro español actual, mencionadas como otros tantos ejemplos de los ámbitos y demarcaciones estilístico-formales que describimos en la parte final de nuestro estudio.

Aplicando a los textos de estas tres obras las fases del procedimiento analítico que a continuación describimos, llegaremos al establecimiento de los ámbitos estilístico-formales apreciables en la creación teatral llevada a cabo por los autores españoles entre 1983 y 2003.⁴

3.1. Textualización

La primera de las fases mencionadas viene dada por el análisis de la *textualización*, concepto que alude al modo de codificación empleado por el autor en el proceso de codificación de la idea escénica o, lo que es lo mismo, de elaboración del texto teatral.

En este apartado atendemos a los procedimientos de transcripción y a los precisos

³ Los textos consultados aparecen en las siguientes ediciones: Alberto Miralles, *Píntame en la eternidad*, Madrid, SGAE (Teatroautor, núm. 118), 2000; Albert Boadella, *Yo tengo un tío en América*, Madrid, SGAE, 1995; Yolanda Pallín, *La mirada*, en Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, Ottawa, Girol Books, Inc., 2001, Tomo 2, pp. 25-45.

⁴ Para el teatro de la época precedente, la de la Transición Política (1975-1982), pueden consultarse, entre otros, los trabajos: Ángel Berenguer y Manuel Pérez, *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva (Historia del Teatro Español del Siglo XX, 4), 1998; Manuel Pérez, *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*, número monográfico de *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, núm. 3-4 (junio-diciembre de 1993); Manuel Pérez, *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998.

referentes (esenciales o escénicos) del texto y de sus componentes, bien sea los que transcriben el discurso (monólogos, diálogos) y sus elementos constituyentes (réplicas, fragmentos autónomos), o bien las partes no discursivas del texto. Éstas últimas, que superan la parca denominación de *acotaciones*, demandan un análisis especialmente atento a su condición de registro de los códigos escénicos no verbales.

El resultado del análisis de la textualización permitirá, no sólo acceder a través del texto a los estilos teatrales, sino también caracterizar a aquél en relación con sus funciones de ser registro de la idea teatral, de comunicarla y de generar una adecuada visualización en la mente del lector.⁵

En relación con nuestro propósito, es necesario considerar que los modos de textualización conforman la superficie exterior de las formas textuales (las cuales se corresponden, en tanto que los incluyen y predicen, con los estilos escénicos) y constituyen, en definitiva, el pórtico de acceso al objeto de nuestro estudio, por lo que su precisión se hace imprescindible para la correcta ejecución de los dos fases posteriores.

De este modo, constatamos enseguida que las tres obras elegidas como modelos representativos de los respectivos ámbitos formales que consideramos en el teatro español actual ofrecen, también, modos de textualización diferentes, estrechamente relacionados con los estilos teatrales correspondientes.

Así, *Píntame en la eternidad* permite apreciar, a través del texto editado, una textualización que pretende, ante todo, la adecuada transcripción de los aspectos esenciales de la obra y especialmente, entre ellos, de su dimensión conflictual, de acuerdo con su adscripción al ámbito estilístico-formal del *teatro-asunto*.

De esta manera, el discurso aparece transcrito con una exhaustividad acorde con la importancia que se concede a las réplicas para comunicar (como veremos) la dimensión conflictual de la obra, cuya esencia viene determinada, sobre todo, por la evidenciación del conflicto (articulado aquí por la confrontación entre arte y poder) y de su desarrollo como acción dramática.

PAPA.- Pero ahora estás descubierto. La Inquisición te perseguirá.

DOMÉNICO.- Hay lugares donde su poder no llega.

PAPA.- Al final, te has vengado de mí.

DOMÉNICO.- No como creéis. Mi venganza es más grande y duradera. Yo soy pintor y con ese arte os destruyo. (P. 81)

⁵ Manuel Pérez, “Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufregar en Internet*”, prólogo a Jesús Campos, *Naufregar en internet*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2000, pp. 9-20.

Éste carácter completo (salvo en las excepciones que señalaremos) de la textualización de la obra se extiende también a la transcripción de los aspectos escénicos previstos por el autor. Así, las partes del texto que transcriben los códigos no verbales aparecen siempre referidas, no al universo ficticio, sino al plano real o propio del escenario, mostrando con ello cómo el dramaturgo ha creado una idea o proyecto completos de su obra, que incluye los elementos de la actualización de la escenicidad inscrita en la misma esencia de aquélla:

Medítese sobre el aspecto plástico, tan expresionista, que puede adquirir la escena con las lámparas y cirios oscilando de un lado a otro y creando, con sus ideas y venidas, una fantasmagoría de luces y sombras muy adecuada para el clima alucinado de la escena. (P. 82)

Cesan los tambores. Se oyen los murmullos del gentío y al instante, el resplandor de la hoguera inunda el ábside.(...) Se oye, lejano, el canto de un 'castrato'. (P. 23)

También el texto editado de la obra *Yo tengo un tío en América* revela una textualización dictada por el propósito de transcribir una idea teatral concebida y establecida de manera completa, tanto en sus aspectos esenciales como en los relacionados con su actualización escénica.

Sin embargo, son éstos últimos los que (de acuerdo con la adscripción de la obra al ámbito estilístico-formal del *teatro-imagen*) resultan privilegiados, incluso en el plano de la textualización. Ésta se caracteriza, en efecto, por la insistencia y precisión con que se transcriben los códigos no verbales de la puesta en escena, recurriendo para ello a fragmentos textuales notablemente extensos (que, en la primera secuencia, llegan a abarcar la totalidad del texto) y cuya redacción adopta un registro referencial, en el que la claridad y precisión predominan sobre cualquier matiz retórico o estilístico.

Características del espacio donde se realiza la sesión:

Gimnasio del frenopático. Espacio amplio de 9 x 9 metros. Suelo con revestimiento de madera. Taquillas individualizadas contra las paredes de la derecha y de la izquierda, donde se guardan objetos personales o materiales de uso terapéutico. Diferentes pasillos, entre las taquillas y despachos de consulta médica. (P. 9)

La elaboración del texto pretende, así, comunicar, más que la configuración del universo imaginario de la obra (como sucedía en *Píntame en la eternidad*), la dimensión escénica inscrita en su idea creadora y los elementos previstos para su actualización sobre el escenario.

Así y todo, el texto publicado es buena muestra (desde su codificación exclusivamente verbal) de la habitual reducción practicada (sin duda, por imposición de la tradición y de las convenciones editoriales) con respecto a la textualización original de la obra, en tanto que aquél prescinde de materiales cuyo carácter no verbal (esquemas, fotografías o materiales plásticos diversos) los hacía de todo punto imprescindibles para transcribir la riqueza y variedad de los códigos escénicos no discursivos.

De manera completamente opuesta a las dos obras anteriores, la textualización de *La mirada* parece alejada de toda voluntad de transcribir una idea o proyecto teatral, no sólo ya en su dimensión escénica, sino también en lo referido a los aspectos esenciales de la obra.

En efecto, la elaboración del texto editado parece ser el resultado del despliegue retórico-verbal que denominamos *discursividad* y que se materializa en la confección de una superficie verbal constituida por fragmentos textuales de carácter autónomo, es decir, desprovistos de referencialidad escénica.

La discursividad se constituye, en esta obra, no sólo en el aspecto más relevante de la creación teatral, sino también en aquél que reemplaza a las facetas propias de la esencia del teatro, de modo que su evidenciación se erige, así, en la verdadera naturaleza de las obras que, como *La mirada*, conforman el ámbito estilístico-formal que denominamos *teatro-verbo*.

Y ello, a pesar de que, en esta obra, la materia verbal semeja adoptar la forma dialogada, en tanto que en el texto aparece repartida entre parejas de personajes, a los que corresponden fragmentos alternados que, a veces, parecen engranar entre sí. Sin embargo, esta conexión se quiebra con frecuencia a lo largo de la obra, mostrando entonces su carácter, antes que de verdaderas réplicas, de fragmentos dotados de autonomía semántica y faltos de verdadera consecutividad.

HOMBRE.- De acuerdo, no la miraré durante el tiempo que usted quiera que no la mire. Tengo mi orgullo también. No estoy acostumbrado a que las jóvenes me llamen viejo verde sin siquiera pararse a pensar dos veces sus palabras. Se lo aseguro, no es agradable. No. No lo es. Yo paseo y de vez en cuando me siento. Las afueras. No las chicas. Las afueras. Se va haciendo de noche.

MUJER.- Tengo tanto frío.

HOMBRE.- Las afueras. Yo no vivo en un barrio. Lo que cualquiera entendería por un barrio. No es un problema económico. Ahora mismo podría vender mi casa y me darían tanto que la mejor del mejor barrio, la casa más bonita en una calle repleta de tiendas, esa casa sería mía y solamente mía. Pero vivo donde quiero. Vivo donde elegí. Por los parques de las afueras. (P. 29)

Y, si dichos fragmentos discursivos no conforman un diálogo teatral, tampoco es posible la existencia de auténticas didascalias, en tanto que el texto no es, como se ha dicho, la transcripción de una idea teatral cuyas circunstancias sea necesario precisar.

Así, tanto las escasas indicaciones espacio-temporales, como las actorales, constituyen, más que elementos destinados a concretar la idea escénica y a precisar los códigos de la escenificación, los mínimos soportes necesarios para dibujar los perfiles del universo imaginario en la mente del receptor:

HOMBRE.- Ha sido una tarde fría pero no demasiado. No tanto como para no poder tomar un poco el aire. No es la mejor época del año para sentarse al raso y cualquiera podría extrañarse de, digamos, nuestra actitud. (P. 28)

MUJER.- ¿Tienes frío?

HOMBRE.- Sí.

MUJER.- También. No. No te acerques más. Ahí estás bien. No te acerques.

HOMBRE.- Mírame otra vez. Mírame como antes. (P. 38)

3.2. Esencia

En esta fase analizamos los aspectos intrínsecamente constitutivos de la entidad teatral de una obra y, por tanto, capaces en su conjunto de diferenciarla de creaciones más o menos próximas y, sin embargo, no teatrales. La *esencia* teatral constituye un concepto complejo, en tanto que aparece conformado por las tres facetas siguientes: configuración, ficcionalidad y escenicidad.

En la descripción que, a continuación, realizamos de las mismas, intentaremos mostrar (sirviéndonos de las obras elegidas para nuestra ejemplificación) cómo la presencia o el predominio de cada una de estas facetas constituyen otros tantos elementos de caracterización de los ámbitos estilístico-formales que consideramos en la creación teatral actual.

3.2.1. Configuración

Esta primera faceta de la esencia teatral se refiere al modo en que se organiza la comunicación al receptor la materia semántica de la obra a través de disposición de su universo imaginario.

Pese a la variedad que ofrece la propia historia del teatro, el modo de configuración específicamente teatral viene determinado por la *dramaticidad*, esto es, la organización tendente a evidenciar la existencia de un conflicto y a mostrar las fases de su desarrollo. Buena muestra de este modo de configuración es, como hemos visto, la obra *Píntame en la eternidad*, cuyo conflicto entre arte y poder aparece, aquí, reforzado con matices tales como el enfrentamiento entre "la dignidad" humana del artista y la "infamia de la Iglesia" (p. 66) o la oposición entre la autenticidad del ejercicio artístico y la vanagloria del poder político (p. 83).

A diferencia de la enfatización del conflicto deparada por la *dramaticidad*, el modo de configuración determinado por la *narratividad* consiste en presentar la materia teatral como una serie de incidentes o acontecimientos, cuya sucesión se desea evidenciar de modo preferente. Aunque el predominio de la *narratividad* ha dado lugar a formas teatrales específicas (entre ellas, el teatro épico brechtiano), ambos modos de configuración coexisten de hecho en la mayor parte de las obras, constituyendo sendas instancias superpuestas, de carácter más abstracto la primera, a la que la segunda dota precisamente de concreción vinculando los términos del conflicto a unas determinadas circunstancias. Así sucede, precisamente, en esta obra: si la instancia conflictual se muestra ya en la propia simetría compositiva de su universo (dos figuras -Doménico y El Papa- altamente simbolizadoras de las fuerzas en contienda, dos respectivos universos en discordia) y de su *dramatis personae*, quedando, además, explícitamente enunciada en numerosas ocasiones (*Este Juicio Final me ha devuelto la identidad y a ti te la ha quitado* [p. 86]), sucede también que la obra se halla dotada de una anécdota narrativa de gran fuerza y atractivo, cuyos incidentes (en los que se apoya intensamente la comunicación al espectador de los términos del conflicto) articulan una verdadera estructura novelesca, en la que no faltan los elementos de intriga:

DOMÉNICO.- (*Cambiándose las ropas*) Nadie me recuerda, Simona. Además, mira mi aspecto: envejecido y sucio. Y como voy solo, no pueden relacionarme con aquello. Han

pasado ocho años, Simona, muchos menos que guerras. La Inquisición no olvida, pero la gente sí. (P. 56)

En definitiva, los modos de configuración descritos adquieren, en *Píntame en la eternidad*, una importancia que otorga preponderancia a la comunicación del *asunto* de la obra (el conflicto que articula su universo imaginario, más la anécdota que le sirve de soporte) sobre el resto de los elementos, aspecto éste fundamental en la caracterización del ámbito estilístico-formal en el que se inscribe esta creación de Miralles.

Por su parte, *Yo tengo un tío en América* es obra dotada, también, de asunto, el cual se transmite a través de un conflicto apreciable (la prístina inocencia y apacible existencia de las tribus primitivas, frente a la corrupción y el abuso de los conquistadores) y de una anécdota que ancla la dimensión conflictual en unas coordenadas espacio-temporales concretas (recreación metateatral del psicodrama de la conquista por parte de los pacientes de un psiquiátrico, mientras que el personal médico juega los papeles de los conquistadores).

Sin embargo, por encima de estos aspectos adquieren un papel predominante los relacionados con la actualización de la obra, concebida por su creador (y prevista, por tanto, en el texto) como una sucesión de imágenes escénicas, cuyos códigos específicos (plásticos, sonoros, kinésicos, cinéticos) adquieren un evidente relieve entre los que conforman la puesta en escena percibida por el espectador:

Paqui corre hacia el par de cuerdas con estribo y poniendo los pies en ellos alza su cuerpo, abriéndose de piernas. (P. 21-22)

"Matías manipula el mecanismo que controla las cuerdas delanteras y éstas caen, quedando sujetas a la viga.

(...)

Jordi reproduce con la tenora el sonido de un animal. Los pacientes imitan a Jordi. El gimnasio se convierte en una selva inaccesible." (P. 29)

Así, sobre la configuración de la obra, predomina aquella otra faceta de la esencia teatral constituida por la *escenicidad* (equivalente, como veremos, a la dimensión escénica inscrita en la idea creadora y al despliegue de los códigos que constituyen su actualización sobre el escenario), lo que caracteriza a *Yo tengo un tío en América* como obra representativa del ámbito del *teatro-imagen* al que aparece adscrita en este estudio.

En cuanto a *La mirada*, los aspectos de dramaticidad y narratividad apreciables de algún modo en su configuración, quedan supeditados, en todo caso, a la preeminencia que en esta obra reviste la discursividad, en consonancia con su adscripción al ámbito estilístico-formal del *teatro-verbo*.

Es cierto que el entramado discursivo reviste y envuelve, en cada una de las dos partes de la obra, una situación cuyo núcleo temático viene dado por una relación comunicativa, articulada a su vez en las siguientes fases: rechazo inicial, intercambios verbales como modo de exploración y acercamiento, formulaciones explícitas de deseos de comunicación y, por último, finales frustratorios en ambos casos. Sin embargo, las fases que articulan cada situación constituyen, de hecho, el único núcleo argumental de la pieza, de manera que la obra carece así, no sólo de un conflicto y de su desarrollo como acción, sino incluso de una auténtica anécdota narrativa o trama

incidental.

La configuración de la obra, se halla, así, lejos de los modos que constituyen el *teatro-asunto*, circunscribiéndose a los límites de una situación comunicativa en la que se inscribe un proceso de interrelación lingüística. Dicha situación viene a ser el entorno pragmático mínimo para que pueda ser comunicado el proceso verbal, siendo éste último percibido como la superficie (única parte apreciable) de aquélla.

En último término, la esencia de la obra se asienta en el materialidad fónica y en el entramado sintáctico-semántico del discurso, de manera que su referencialidad queda situada en un nivel abstracto (que torna irrelevante su relación de semejanza con cualquier realidad concreta), mientras que los personajes (denominados, en esta obra, Hombre y Mujer) vienen a ser entidades genéricas articuladoras del discurso, esto es, soportes para la distribución de los fragmentos retórico-verbales de la obra.

3.2.2. Ficcionalidad

La segunda de las facetas que conforman la esencia teatral viene dada por la *ficcionalidad*, esto es, el tipo de relación establecido entre el universo imaginario de la obra y la experiencia de realidad que posee el espectador.

Si bien, esta faceta resulta menos relevante que el resto para el propósito de nuestro trabajo, su descripción resulta tanto más necesaria cuanto que afecta, no sólo a la configuración del universo imaginario y de algunos de sus elementos tan importantes como son los personajes, sino también a la percepción del mismo por parte del espectador (que confronta aquellos elementos con sus referentes reales, virtuales o ficticios). Por ello, señalaremos a continuación aquellos aspectos relacionados con la ficcionalidad que contribuyen a la caracterización de nuestras tres obras como ejemplos de sus respectivos ámbitos estilístico-formales.

Así, en *Píntame en la eternidad* resultan notablemente relevantes los aspectos relacionados con la ficcionalidad y, sobre todo, con el mantenimiento riguroso de las condiciones de ficcionalización establecidas. Por ello, el autor enuncia con claridad las reglas del juego ficcional de la obra ("Los personajes no son reales, pero deben parecerlo" [p. 9]), las cuales deben ser aplicadas con idéntico rigor al resto de los componentes de su universo dramático.

Tomando, pues, como ejemplo el análisis de la ficcionalidad de esta obra, podemos afirmar que el estilo más característico del ámbito del *teatro-asunto* se caracteriza (si bien, en líneas generales y no con exclusividad) por los modos compositivos del drama de tradición naturalista, así como sus correspondientes modos de actualización escénica.

Queda patente, al mismo tiempo, cómo la indicación, en el texto de la obra, del nivel de ficcionalidad inscrito en su esencia, se convierte, de hecho, en una mención explícita de su estilo escénico. Dicho estilo (en este caso, el *realismo*) es inherente a la idea teatral de la obra desde su misma concepción por el autor y queda, por tanto, previsto en aquella idea y en su codificación textual.

De modo diferente, los principios derivados de la ficcionalidad no obedecen primordialmente, en el caso de *Yo tengo un tío en América*, al propósito de dotar de solidez y rigor al universo imaginario, ni al de inscribir la obra en un subgénero teatral dotado de un estilo

escénico específico. Antes bien, la configuración metateatral desdobra el universo de la obra en dos niveles dotados de diferente relación ficcional con el espectador y determinados, ante todo, por su rendimiento en la intención paródica de la obra y en la producción de imágenes escénicas.

Es posible afirmar, pues, a partir del análisis de esta obra, que en el ámbito del teatro-imagen en el que se inscribe adquiere menor relieve la comunicación al espectador de un asunto configurado como un universo ficcionalmente coherente que la evidenciación de los códigos conformadores de la puesta en escena.

En el caso de *La mirada*, obra representativa del tercer ámbito estilístico-formal, la faceta de la ficcionalidad constituye un aspecto irrelevante para la percepción de la esencia de la obra.

En efecto, su universo posee un carácter abstracto en razón de la materialidad que lo constituye (situación más verbalidad); y dicho carácter abstracto, no sólo priva de sentido a toda posible transgresión ficcional, sino que resulta incompatible con la configuración ficticia del universo de la obra. Así, los personajes, como se ha señalado, no son tales (es decir, sujetos de un universo imaginario), sino soportes de la discursividad, separados, por tanto, de un contexto que los explique y determine, e igual consideración puede realizarse con respecto al resto de los elementos de la obra.

3.2.3. Escenicidad

La tercera faceta de la esencia teatral viene dada por la *escenicidad*, esto es, la dimensión escénica de la obra, la cual (presente ya en el momento mismo de creación de la idea o proyecto teatral, así como en el modo de existencia potencial de la obra), determina al resto de las facetas de su naturaleza. El concepto de *escenicidad* alude, así, a la concepción de la obra como entidad escénica, esto es, como producto artístico pensado para su actualización sobre el escenario, requisito éste imprescindible para que adquiera su existencia plena.

La escenidad actúa, durante la existencia potencial de la obra, como instancia de predeterminación de la materialización de aquélla; y, durante la actualización escénica, como aspecto ya realizado y, por lo mismo, ostensible sobre el escenario. De este modo, existe una correspondencia entre la escenidad de la obra y la actualización que, para la realización de su dimensión escénica, ha previsto el autor en la idea teatral o proyecto creador.

En consecuencia, el análisis de la escenidad es llevado a cabo en el último apartado de nuestro procedimiento analítico, el cual describe esta faceta esencial de la obra en relación con su materialización, es decir, con el modo de actualización implícito en la idea teatral o proyecto creador (y codificado, por lo mismo, en el texto teatral). A través de esta actualización implícita nos será posible acceder al objeto último de nuestro trabajo, que es la determinación de los estilos teatrales, los cuales, si se hallan ya inscritos en la existencia potencial de las obras, adquieren su pleno desarrollo en el despliegue escénico previsto en la escenidad.

3.3. Actualización implícita

Así pues, la tercera fase de nuestro análisis se dirige a la descripción de la dimensión escénica presente en la idea teatral, pero el punto de vista adoptado será el de la existencia actualizada de la obra (tal y como aparece implícita en la idea teatral y prevista por el autor), mientras que el medio de acceso será, como se ha dicho, el texto teatral.

De este modo, el análisis de los textos tiene en cuenta, en este punto, su carácter de codificación, no sólo de las facetas de la esencia teatral que habitualmente resultan privilegiadas en los análisis convencionales (configuración y ficcionalidad), sino también (de manera especialmente relevante para nuestro propósito) de la dimensión escénica y de los códigos perceptibles sobre la escena por el espectador. La descripción, a través de los textos, de dichos códigos constituirá, en suma, la etapa final en la determinación de los estilos teatrales, acabando de confirmar así el postulado de la correspondencia entre formas textuales y estilos que constituía la base de este trabajo.

Para la sistematización de esta tercera etapa de nuestro procedimiento analítico consideramos (teniendo como referente el estudio de Kowzan)⁶ tres grandes grupos de sistemas de signos, cuyo despliegue ante el receptor define la proyección sobre la escena del estilo de la obra: códigos verbales, códigos actorales y códigos relacionados con los elementos materiales.

Así, es posible afirmar que la actualización prevista en la escenicidad de *Píntame en la eternidad* resulta consecuente con el resto de las facetas de su esencia teatral y que sus líneas generales coinciden con la caracterización del ámbito estilístico-formal del teatro-asunto en el que se inscribe la obra.

De esta manera, a los códigos verbales perceptibles en la puesta en escena se les concede una relevancia proporcional, como hemos visto, a la dimensión conflictual que preside la configuración de la obra y apreciable, incluso, en la exhaustividad con que las registra la textualización. En efecto, las réplicas constitutivas del discurso teatral soportan la mayor parte de la responsabilidad de transmitir al espectador el proceso de la acción teatral, entendida ésta como desarrollo del conflicto. El espectador percibirá, en esta obra, un discurso altamente denso desde el punto de vista conflictual y, a la vez, rico en cuanto a la comunicación de los incidentes y efectos que, como hemos visto, dotan de atractivo a la anécdota narrativa.

Desde la perspectiva de la ficcionalidad, el discurso de la pieza sirve asimismo para vehicular el patrón realista adoptado por el autor como enfoque del universo escénico que ha creado, en tanto que, en la percepción del espectador, las réplicas transponen los aspectos verbales de las conductas de unos personajes que se comportan en escena de acuerdo con los cánones procedentes de la tradición naturalista:

⁶ Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.

PAPA.- ¡No! ¡Soy el Vicario de Cristo! ¡El Sucesor del Príncipe de los Apóstoles!
DOMÉNICO.- Títulos que no has ganado. Van con el cargo.
PAPA.- ¡Soy el Patriarca de Occidente!
DOMÉNICO.- Pero has sido concebido, como todo el mundo según vosotros, en un acto de pasión lasciva.
PAPA.- Soy el Pastor Ecuménico!
DOMÉNICO.- Has vivido engendrando piojos y produciendo vómitos y estiércol. Como todo el mundo. Y muerto, producirás moscas y gusanos, podredumbre y hedor. ¡Como todo el mundo! Hay un momento que ni papas ni reyes pueden evitar: la muerte. Ella es, paradójicamente, incorruptible. Los poderosos no la podréis comprar jamás ni con oro ni con la promesa de otra vida más justa. (P. 85)

También los códigos actorales inscritos por el autor en el texto de la obra responden, como hemos visto, a la función de traducir con nitidez las posiciones del conflicto mantenidas por unos personajes a los que de nuevo conviene el patrón interpretativo del realismo, de acuerdo con lo previsto, incluso de manera explícita, en la idea escénica del autor. Sin embargo, la alta densidad tensional y significativa del drama llega a imponer al perfil de los personajes (y, por consiguiente, al trabajo actoral) una dimensión próxima al *gestus* brechtiano, en la que los gestos indicativos del fuerte relieve de los personajes y de las posiciones que encarnan adquieren preponderancia con respecto a los que comunican la autenticidad de la vivencia de la situación inscrita en el papel de la obra:

El Papa le amonesta con el índice, mientras va a la mesa y consulta los papeles que están sobre ella. (P. 19)

Se miran, retadores, durante un instante. El Papa vuelve a consultar los papeles. (P. 19)

Va a la mesa y quitándose la camisa mojada, la aprieta para que la lluvia llene los cuencos donde están las pinturas y luego se las arroja sobre su torso desnudo, bautizándose para la venganza con los medios de arte. (P. 66)

El Papa sale desarrugando el ceño. Doménico derriba de un golpe las ropas ceremoniales. (P. 72)

De acuerdo con la esencia de la obra, los elementos materiales revisten una importancia menor que la del resto de las facetas, de modo que los códigos correspondientes percibidos por el espectador quedan supeditados a la específica función de contribuir a perfilar el estilo básicamente realista de la puesta en escena prevista por el autor. No obstante, conviene apuntar el carácter esencializado de los elementos que transcriben, el cual los torna intercambiables y dota a la obra, de acuerdo con la función del autor, de un alcance simbolizador e intemporal evidente. Ello imprime, además, a la dimensión escénica prevista una parquedad de elementos materiales a la que no es ajena la concepción significativa y explicitadora de los espacios y objetos propia del teatro brechtiano.

Por su parte, la dimensión escénica prevista por el creador de *Yo tengo un tío en América* registra, de acuerdo con su adscripción estilístico-formal al ámbito del teatro-imagen, una notable relevancia de los códigos escénicos no verbales, cuya conjunción y sucesión constituyen, como se ha señalado, lo fundamental de la esencia de la obra.

Entre ellos, aquellos que transcriben los aspectos materiales de la puesta en escena aparecen desplegados con singular profusión y eficacia, concretada ésta última, sobre todo, en la transformación metateatral del espacio escénico, cuyas cuerdas simulan la selva en la que se plasma el segundo nivel ficcional de la obra. En ello colaboran intensamente los códigos pertenecientes al plano sonoro, cuya fuerte presencia sirve, bien para crear atmósferas e incluso signos sustitutorios de la palabra (como sucede con la flauta tenora de Jordi), bien para potenciar los momentos tensionales o para producir los efectos metaficcionales citados (mediante los instrumentos de percusión y similares):

Hernán Cortés se dirige hacia Manolo, y ante él declama versos gongorinos de forma inconexa y rimbombante. Manolo lo escucha atentamente, pero las palabras de Cortés se le aparecen confusas, y su voz hinchada, grave, oscura y ampulosa, reverbera en su cabeza. Manolo, poco a poco, va perdiendo a Cortés de vista y el cuerpo y la voz del conquistador se distorsionan. A la vez que Cortés se pliega como si fuera a evanescerse, las palabras se alargan en un eco sin fin. Manolo se aprieta fuertemente la cabeza, para recuperar la visión. (P. 51)

Los códigos verbales (constituídos en su mayor parte por las réplicas de los personajes-pacientes y de los personajes-doctores) contribuyen notablemente a la producción de la metateatralidad, a través de su distribución en los dos niveles ficcionales citados. Su abundante presencia en la obra aparece, sin embargo, relacionada, antes que con cualquier atisbo de realismo escénico (más propio, como hemos visto, del ámbito del teatro-asunto), con la potenciación de los que hemos considerado rasgos esenciales de la obra, tanto en las réplicas del primer nivel ficcional (próximas siempre a la deformación farsesca),

PAQUI.- ¿Qué han hecho con el paridero?
MANOLO.- Lo han 'destrozao', Paqui... El paridero., las cabañas del Flaco..., el columpio... 'To' lo han 'destrozao'.
CONDE.- (*Vencido*) A mí..., los enfermeros... me han 'chorizao' el reló de oro y el 'nomeolvides' de plata.
MANOLO.- ¡Pero, tú qué dices!, si no has 'tenío' un 'reló' en tu vida. (P. 68)

como en el nivel metateatral (en donde la intención paródica se refuerza con notables efectos cómicos y satíricos):

MANOLO.- (*Tomando la actitud que cree que debería tener el auténtico emperador de los aztecas*) ¡Don Hernán Cortés! Le comunicamos que nosotros somos los salvajes de la tribu de la Paqui y que éste es nuestro territorio.
ESPAÑA.- ¡Sí!
MANOLO.- Éstas son nuestras viviendas.. (*Señala las cabañas de juego del Flaco*)... nuestro bosque... (*Señala las cuerdas*)... y el paridero de la Paqui.
PAQUI.- Mío. (P. 63)

La desrealización que, de acuerdo con el ámbito estilístico-formal propio de esta obra, contribuyen a crear los códigos verbales se completa con la presencia de fragmentos literarios conocidos, o bien de sus versiones paródicas, así como, en ocasiones, con las letras de las coplas que bailan y cantan los personajes, acabando así de completar el carácter no naturalista que posee

en líneas generales el discurso teatral.

Dentro del ámbito estilístico-formal del teatro-imagen, *Yo tengo un tío en América* ocupa, como veremos, una zona caracterizada por la integración, junto a los elementos predominantes en el estilo teatral propio de estas obras, de aquellos otros elementos procedentes del teatro-asunto y, sobre todo, del despliegue comunicativo de los signos emanados del cuerpo del actor que constituye la *gestualidad*.

Ello es así, hasta el punto de que son los códigos actorales aquellos que aglutinan y vehiculan el despliegue de imágenes que constituye el estilo escénico fundamental de la obra. Bien es cierto que el texto no contiene referencias a las líneas interpretativas individuales ni colectivas, así como tampoco al método de entrenamiento y de interpretación más adecuados. Sin embargo, de la frecuencia y dificultad de ejecución con que los códigos de movimiento y gesto aparecen una y otra vez en el texto de la obra se induce una notable exigencia de preparación por parte de los actores y una previsible ubicación de los patrones interpretativos lejos de todo verismo y cerca de la función de componer habilidades gestuales eficaces propias del actor-*performer*:

Los Paquis trepan por las cuerdas para protegerse. Paqui se esfuerza, pero no puede subir. Manolo la ayuda.

(...)

Por la derecha, delante de las cuerdas, los conquistadores, uno a uno, bailan por tangos mientras los otros jalean con palmas. Los Paquis, subidos a las cuerdas, animan la jarana con piropos.

(...)

Los españoles finalizan cada baile estoqueando a los Paquis con las jeringuillas. La tribu recibe las estocadas con dolor, pero no por ello dejan de piroppear a los conquistadores. (P. 56)

Por último, los abundantes ritmos y coreografías procedentes del arte flamenco conforman un grupo de códigos que contribuyen a subrayar el estilo escénico descrito para esta obra, tanto en relación con la producción de imágenes (cuya sucesión constituye la base de su materialidad escénica), como en relación con la incorporación de la gestualidad:

El canto por tangos de una española hace retroceder a los Paquis.

ESPAÑOLA.- 'Venimos del mar,

venimos de lejos,

a conquistar,

a conquistar,

¡a conquistar..!

Pizarro entra en el territorio presentando batalla. Inicia el saragüete bailando por tangos al compás de la española, mientras Cortés y la legión de mujeres le jalean dando palmas. Pizarro, enarbolando el estandarte de la superioridad, asesta golpes de tacón contra el suelo avasallando a los sin razón. Nadie se rinde y el matasiete se repliega con los suyos combinando la retirada con un desplante. (P. 66)

Por último, tanto el ámbito estilístico-formal del *teatro-verbo* como la obra que, por su carácter representativo, hemos elegido para la ejemplificación de sus aspectos característicos, generan, en el apartado analítico que estamos describiendo, planteamientos radicalmente

diferentes a los del resto de las obras modelo y de los ámbitos que representan.

En efecto, si el texto de *La mirada* no constituye, según hemos visto, el registro de una idea escénica ni, por tanto, de la existencia potencial de una obra dotada de dimensión escénica, la transcripción de la escenicidad no estará presente en el mismo, así como tampoco la de la actualización de dicha escenicidad a través de los códigos previstos para ello en la concepción de la obra.

Es más, la dimensión escénica no forma parte de su esencia constitutiva, consistente, como se ha señalado, en un entramado retórico-discursivo apoyado en una situación comunicativa dotada de los elementos (quién, dónde, cuándo, etc.) imprescindibles para sostenerlo.

Al receptor le basta con la percepción de esos mínimos elementos, sin que sea necesario que dicha percepción rebase el plano mental y se materialice de manera concreta sobre la escena. Resulta, pues, suficiente la conciencia de la situación que contiene al discurso, incluso sin un proceso de actualización que haga tangible dicha situación.

Ello genera, en las obras propias del ámbito del *teatro-verbo*, posibilidades receptoras alejadas de las propias del género teatral, en tanto que una lectura o una percepción exclusivamente auditiva de la obra (al fin y al cabo, entramado fónico-discursivo) pueden deparar por sí mismas un proceso de recepción satisfactorio.

Sin embargo, la puesta en escena de estas obras, lejos de quedar excluida, debe ser considerada desde unos parámetros adecuados, que en sí mismos conforman un cauce estilístico-formal nuevo en el panorama del teatro actual. En efecto, la actualización escénica de las obras del *teatro-verbo* resulta, en primer lugar, pertinente, desde el momento en que la materialidad de la escena confiere intensidad y explicitud a la percepción por el espectador de la superficie discursiva y de la situación que la contiene. Por otra parte, dicha actualización, no prevista en la existencia potencial de la obra ni codificada en su transcripción textual, ofrece por lo mismo posibilidades casi infinitas en el plano estilístico, cuyos únicos límites vendrán dados por la imprescindible potenciación del acto receptorio.

4. Formas textuales y estilos escénicos en el teatro español actual

Nuestro trabajo, que partió de la enunciación de sus supuestos teóricos y de la definición de su objeto de estudio, y se apoyó posteriormente en la descripción de un procedimiento analítico que, de manera práctica, hemos aplicado a tres obras representativas de los ámbitos estilístico-formales de la creación teatral actual, aborda ahora su objetivo final, consistente en la caracterización de aquellos ámbitos.

Dicha caracterización tiene en cuenta, de acuerdo con el procedimiento establecido, tanto los aspectos esenciales de las obras (configuración y ficcionalidad), como el conjunto de los códigos escénicos previstos por el autor para la actualización de su escenicidad. Partiendo de estos aspectos, tratamos de prever cuál es el estilo inherente a la concepción de cada obra (en tanto que presentado por el autor como aspecto inseparable de su esencia) y de definir, no sólo dicho estilo, sino también el conjunto de los que caracterizan a cada uno de los tres ámbitos considerados: *teatro-asunto*, *teatro-imagen* y *teatro-verbo*.

Estos ámbitos deben ser entendidos, según hemos señalado, como grandes divisiones formales apreciables en el conjunto de los textos y (dada la capacidad de éstos para comunicar una idea creadora dotada de dimensión escénica) también, por extensión, en los propios estilos teatrales previstos en aquéllos.

Cada uno de estos tres ámbitos estilístico-formales constituye un conjunto caracterizado, tanto por la semejanza formal de las obras que incluye, como por la existencia en el interior de cada uno de zonas dotadas, a su vez, de rasgos específicos, cuya diferenciación intentamos en los párrafos que siguen.

4.1. El teatro-asunto

A las obras que integran este ámbito corresponden, en líneas generales, los rasgos extraídos del análisis, llevado a cabo en este estudio, de la obra de Alberto Miralles *Píntame en la eternidad*.

Tomando ésta como ejemplo representativo, podemos afirmar que el ámbito del *teatro-asunto* se halla constituido por aquellas obras cuyo aspecto preponderante es la evidenciación de su materia referencial, para lo cual ésta se organiza, bien sea en torno a un conflicto y su desarrollo como acción, bien como una anécdota formada por incidentes o episodios, o bien como una superposición de ambos modos de configuración del universo imaginario. Con ello, el asunto o materia teatral adquiere preeminencia sobre otros aspectos esenciales de la obra en el proceso de su comunicación al espectador.

Como hemos mostrado, estos rasgos son apreciables ya en la textualización de las obras (cuyos textos transcriben con precisión sobresaliente los términos del conflicto o los elementos imaginarios de la anécdota narrativa) y afectan, no sólo a la configuración, sino también al resto de las facetas de la esencia teatral constituido por la ficcionalidad (concebida aquí para la percepción coherente del universo imaginario) y por la escenicidad (cuya actualización está pensada, en estas obras, para el refuerzo de su configuración interna y de la coherencia de su universo ficticio).

Sin embargo, la diferente proporción e intensidad con que, en cada caso, aparecen combinados estos rasgos, depara la existencia de grupos de obras que, revestidas de rasgos similares, constituyen otras tantas zonas apreciables en el ámbito descrito.

El siguiente esquema trata de mostrar la distribución de las obras de dicho ámbito en las varias zonas que describimos en el presente apartado. Al señalar, en el esbozo del panorama formal del teatro actual que realizamos a continuación, los ejemplos constituidos por algunas de las obras más destacadas de este panorama, tendremos en cuenta las posiciones intermedias que ocupan varias de estas obras, que muestran así una configuración estilístico-formal de carácter mixto, en tanto que en la misma se mezclan rasgos característicos de varias zonas:

| | |
|--|---|
| 1 DRAMATICIDAD | 2 NARRATIVIDAD |
| 3 DRAMATICIDAD ATENUADA | 4 PROXIMIDAD AL <i>TEATRO-VERBO</i> |
| 5 PROXIMIDAD AL <i>TEATRO-IMAGEN</i> | 6 INTEGRACIÓN (GESTUALIDAD) |

Como hemos señalado, el modo de configuración específico del hecho teatral viene definido por la *dramaticidad*, concepto que alude a la composición interna de la obra en torno a un conflicto cuyo desarrollo (a través de sucesivas situaciones) constituye la acción. El conjunto de las obras cuya esencia viene determinada por el predominio de este modo de configuración constituye la primera de las zonas que consideramos en el ámbito del teatro-asunto, cuya denominación se corresponde precisamente con dicho concepto (zona 1).⁷

Pese a que, a través del análisis que hemos llevado a cabo, el conflicto de *Píntame en la eternidad* se apoya en una anécdota narrativa relevante (que aproxima de algún modo esta obra a la zona siguiente), el drama de Alberto Miralles constituye una notable muestra de los rasgos que singularizan a esta zona. La misma está poblada por un buen número de obras que, como hemos señalado en otro lugar,⁸ responden a un molde compositivo común y constituyen, por lo mismo, un cauce estilístico-formal bien determinado en la creación teatral actual. En ella, la presencia preponderante de un conflicto muy condensado y de su desarrollo a través de un conjunto reducido de personajes y de situaciones cuenta con muy notables muestras a partir de 1983, de modo diferente a los sucedido en el teatro de la etapa inmediatamente anterior.⁹

Del vigor con el que dicho molde compositivo es cultivado en el teatro de la Época Democrática da cuenta la siguiente relación de obras, constituida tan sólo por algunos ejemplos representativos de un panorama mucho más amplio: *Culpable*, de Alfonso Vallejo; *El color de agosto*, de Paloma Pedrero; *El arquitecto y el relojero*, de Jerónimo López Mozo; *Mujeres frente al espejo*, de Eduardo Galán; *Silencio de negra*, de Rodolf y Josep Lluís Sirera; *Testamento*, de

⁷ Tomando en consideración, precisamente, la preponderancia de este modo de configuración, en otro lugar nos hemos referido a este ámbito con la denominación *formas de la dramaticidad* (Manuel Pérez, “Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio”, en Salvador Montesa (dir. ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga), 2002, pp. 309-326).

⁸ Manuel Pérez, “Prólogo” a Jesús Campos García, *Triple salto mortal con pirueta*, Delegación de Cultura Ilmo. Ayuntamiento de Alcorcón, 1997, p. 11-21.

⁹ Manuel Pérez, “Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio”, *op. cit.*, p. 321.

Josep María Benet i Jornet; *Triple salto mortal con pirueta*, de Jesús Campos.

Como se ve, buena parte de estas obras se encuadran en los moldes del subgénero teatral del *drama*, que, según hemos señalado en el análisis de *Píntame en la eternidad*, constituye una forma especialmente apropiada para la configuración y desarrollo de la instancia conflictual.

De manera diferente, en numerosas obras del teatro actual se produce la hipertrofia de la instancia narrativa (junto a la reducción e incluso inexistencia del conflicto), de modo que su materia referencial viene a coincidir con la disposición sucesiva de incidentes o episodios. El término *narratividad* (zona 2) designa este modo de configuración en el que la anécdota se constituye en elemento predominante.

Entre otras varias notables, *La cabeza del diablo*, de Jesús Campos García; *Las brujas de Barahona*, de Domingo Miras; o *Saxo tenor*, de Roberto Vidal Bolaño, nos parecen obras representativas de esta zona estilístico-formal.

Y dado que, como hemos señalado, la instancia narrativa coexiste con la instancia de la dramaticidad en la mayor parte de las obras, la adscripción de éstas a una u otra de las dos zonas hasta ahora señaladas dependerá del predominio proporcional de aquéllas, dando lugar además a zonas intermedias en las que se alojan obras de configuración, en cierto modo, mixta. Así, entre otros muchos ejemplos, es posible citar *No faltéis esta noche*, de Santiago Martín Bermúdez (como obra intermedia entre las zonas 3 y 2); o *Caos*, de Antonio Álamo (obra de configuración mixta, entre 2 y 4).

Un espacio diferente, dentro del ámbito del teatro-asunto que estamos describiendo, viene dado por el predominio, en las obras que lo constituyen, del modo de configuración que denominamos *dramaticidad atenuada* (zona 3), en virtud precisamente del carácter amortiguado con que se presenta, pese a ser el elemento predominante, su instancia conflictual.

El fenómeno afecta, en virtud de los parámetros receptivos propios de nuestro tiempo, a una parte de las obras que, en una primera apreciación, podrían considerarse próximas al subgénero del drama. Así, *Retén*, de Ernesto Caballero; o *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral, muestran el carácter atenuado de su dramaticidad, tanto en la configuración de los personajes agonistas, como en el grado de ficcionalidad que tiñe su universo imaginario.

Sin embargo, se inscriben de modo preferente en esta zona la mayor parte de las creaciones asimilables al subgénero de la comedia, del que son ejemplos destacables, entre otros muchos, las siguientes obras: *Cierra bien la puerta*, de Ignacio Amestoy; *Pop y patatas fritas*, de Carmen Resino; *Las reglas del género (Maror)*, de Rodolf Sirera; *Salvajes, La comedia de Carla y Luisa*, entre otras muchas obras de José Luis Alonso de Santos; así como la práctica totalidad de la creación de comedias llevada a cabo por autores como Antonio Gala, Juan José Alonso Millán, Rafael Mendizábal y Santiago Moncada durante la Época Democrática. También se inscriben en esta zona estilístico-formal obras que, en realidad, presentan una caracterización mixta, constituida por rasgos destacados pertenecientes a varias zonas, como ocurre con *E.R.*, de Josep María Benet i Jornet (intermedia entre las zonas entre 2 y 3).

Algunas de las demarcaciones apreciables en este ámbito hallan su especificidad en la aproximación a los otros dos ámbitos estilístico-formales, de los que incorporan rasgos que, unidos a los propios del teatro-asunto, producen una caracterización mixta de las obras que incluyen.

Así, hay obras (zona 4) en las que el carácter predominante de la configuración (en

términos de dramaticidad, de narratividad o de dramaticidad atenuada) se compagina con el relieve que en su naturaleza alcanza la discursividad que caracteriza al teatro-verbo, ya sea de una manera ocasional, ya se trate de la presencia autónoma del entramado retórico-discursivo a lo largo de toda la extensión de la obra. Esta zona está bien representada por *Lope de Aguirre, traidor* y *Marsal Marsal*, entre otras obras de la abundante producción de José Sanchis Sinisterra; así como por *Después de la lluvia*, de Sergi Belbel, o por *El niño no para de crecer por dentro*, de José Manuel Arias Acedo.

De manera similar, las obras del grupo siguiente (zona 5) conjugan el peso de su modo de configuración con un evidente énfasis en la producción de imágenes escénicas como elemento destacado en la comunicación teatral. Este último aspecto, que aproxima estas obras al ámbito del teatro-imagen, adquiere diversos grados de relieve por parte de los distintos códigos que constituyen la actualización de la obra. Buen ejemplo de esta zona es el deparado por *Naufragar en internet*, de Jesús Campos García, cuyo texto¹⁰ permite ya apreciar el notable juego de los códigos escénicos en una obra cuya configuración resulta, sin embargo, el elemento fundamental.

Por último, es preciso destacar la existencia, en el ámbito del teatro-asunto, de un aparato (zona 6) cuyo carácter mixto viene determinado por la integración de los rasgos propios de dicho ámbito (configuración y comunicación del asunto) y de las posibilidades expresivas deparadas por la incorporación sistemática de la *gestualidad*, elemento éste central en la revolución teatral que convirtió el cuerpo del actor en núcleo del lenguaje escénico actual, haciendo posible así la madurez creativa e interpretativa del teatro contemporáneo.¹¹

La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla, de Albert Boadella, constituye una muestra de esta integración, en la que los elementos expresivos obtenidos por Els Joglars del cultivo sistemático y dilatado de la gestualidad corporal se funden en un estilo teatral que, asimilando también los procedimientos del teatro-imagen, se convierte en un instrumento eficazísimo para comunicar la nítida dimensión conflictual del drama.¹²

También *Carta de amor* (“*Como un suplicio chino*”), de Fernando Arrabal, muestra, ya desde el texto mismo, la integración de los aspectos formales experimentados por el autor en cada una de sus etapas creadoras en una obra que, al conjugarlos, alcanza por lo mismo un carácter de síntesis y de madurez.¹³

¹⁰ Manuel Pérez, “Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufragar en Internet*”, *op. cit.*

¹¹ Ángel Berenguer, “El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario”, en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Universidad de Alcalá, 1991, p. 11-26.

¹² Manuel Pérez, “Un jardín de senderos que se bifurcan”, en Cristina Santolaria Solano (dir.), *Anuario Teatral 1998*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 47-50.

¹³ Ángel Berenguer, “Elegía para una madre ausente”, prólogo a Fernando Arrabal, *Carta de amor* (“*Como un suplicio chino*”), Universidad de Alcalá, 2002, p. 7-16.

4.2. *El teatro-imagen*

El rasgo unificador de las obras que integran el ámbito formal-estilístico del *teatro-imagen* viene dado por el despliegue de los códigos que conforman la actualización de la escenicidad de estas obras, como aspecto predominante, en la comunicación de las mismas, sobre el resto de sus facetas esenciales.

En consecuencia, la concepción de estas obras aparece determinada por la evidenciación de su dimensión escénica, a través de la potenciación de los códigos de la escena y de la comunicación prioritaria del universo de la obra mediante imágenes escénicas especialmente eficaces, con frecuencia, desde los aspectos visuales y auditivos de la recepción.

El análisis, llevado a cabo en este trabajo, de *Yo tengo en tío en América* nos ha mostrado cómo la textualización otorga ya un tratamiento destacado a los códigos escénicos (a través de la minuciosidad y de la extensión con que son transcritos), a la vez que la configuración de la obra persigue, a través de procedimientos metateatrales y ceremoniales, la potenciación de los modos receptivos generados directamente en el escenario y conformados preferentemente por la creación de imágenes escénicas intensamente apoyadas en los elementos actorales y espaciales.

El énfasis puesto sobre los elementos que conforman la dimensión escénica se corresponde, en estas obras, con su consideración primordial como *espectáculos*,¹⁴ esto es, como creaciones concebidas para adquirir su ser pleno únicamente a través de las condiciones de materialidad y de perceptibilidad capaces de tornarlas ostensibles para el receptor.

La distribución de las obras de este ámbito en distintas zonas vendrá determinada por el grado de preeminencia de la escenicidad sobre el resto de las facetas de la esencia teatral, así como por la incorporación de aspectos propios de los otros ámbitos estilístico-formales, tal y como lo muestra el siguiente esquema, al que sigue la descripción de las diferentes zonas:

| | |
|--------------------------------|---------------------------------------|
| 1 ESPECTACULARIDAD | 2 TEATRO DE IMÁGENES |
| 3 INTEGRACIÓN DEL ASUNTO | 4 INTEGRACIÓN DE LA GESTUALIDAD |

¹⁴ En un trabajo anterior hemos denominado a este ámbito *formas de la espectacularidad* (Manuel Pérez, “Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio”, *op. cit.*).

La zona, quizá, más característica del teatro-imagen es la formada por aquellas obras cuya composición y comunicación se dirigen abiertamente al despliegue predominante de los códigos escénicos, dando así lugar a un modo de recepción regido por la *espectacularidad* (zona 1). La creación de las mismas se acerca así a los modos de producción y recepción que caracterizan al conjunto general de los espectáculos, del que estas obras forman parte indiscutible. Obras como *Alhucema*, *Piel de toro*, *Carmen* o *Don Juan* destacan, como ejemplos de este apartado, sobre el conjunto de notables creaciones realizadas por Salvador Távora en su fecunda trayectoria al frente de La Cuadra de Sevilla.

Un segundo grupo de las obras que pueblan el ámbito del teatro-imagen deben el predominio que, en su composición, adquieren los códigos escénicos, no tanto a su enfatización directa, cuanto a la atenuación del asunto o a la reducción o eliminación del discurso teatral. De esa manera, la actualización de estas obras se percibe como una sucesión de imágenes, de intensidad generalmente moderada, en cuya composición cobran con frecuencia los códigos actorales notable relevancia. Entre las obras que ejemplifican bien este *teatro plástico o de imágenes* (zona 2), es preciso destacar *Quejío*, junto a otros espectáculos iniciales de La Cuadra, así como algunas de las creaciones de Juan Margallo y Petra Martínez. Y, desde una perspectiva diferente, la composición de imágenes no regidas por los patrones de la brillantez o de la espectacularidad constituye también el modo de comunicación característico de obras como *Rodeo*, de Lluís Cunillé.

Una sección especial de esta zona la constituyen algunas obras configuradas a través de una progresión ceremonial o ritual, como sucede en *Perdonen la tristeza*, entre las muy notables creadas por La Zaranda en estos años; o en *Danzón de perras*, de Luis Riaza, si bien esta última incorpora, como muchas de las creaciones del autor, enriquecedores elementos procedentes del valor simbólico de sus imágenes, de los arquetipos gestuales que demanda a los intérpretes y del especial tratamiento otorgado por este dramaturgo a los códigos verbales de la puesta en escena.

Dentro del ámbito del teatro-imagen, aparecen también zonas en las que el despliegue de la escenicidad se compagina con el evidente peso de los aspectos relativos a la configuración de su universo imaginario. Entre las obras que participan de esta caracterización mixta constituida por la *integración del asunto* (zona 3), figura la que hemos tomado como modelo del presente ámbito en nuestro modelo analítico. Junto a *Yo tengo un tío en América* y *Teledium* (esta última, también de Albert Boadella, mixta entre las zonas 3 y 1), es preciso destacar *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, de Ernesto Caballero.

También se inscriben en el ámbito del teatro-imagen, conformando la zona caracterizada por la *integración de la gestualidad* (zona 4), aquellas obras que compagan el énfasis en los aspectos de la escenicidad actualizada con la decidida asunción de los códigos actorales como elemento central de la comunicación escénica. Como ejemplo destacado de estas creaciones (a las que son aplicables las consideraciones realizadas en la descripción de su zona correspondiente en el ámbito del teatro-asunto), es preciso destacar *Fausto*, espectáculo de La Fura dels Baus, cuya puesta en escena demanda a los actores una depurada gestualidad que se funde con el resto de los códigos escénicos y guía la percepción visual y auditiva de la obra.

4.3. *El teatro-verbo*

A través de los rasgos proporcionados por el análisis de *La mirada*, resulta posible la determinación de un ámbito estilístico-formal integrado por aquellas obras cuyo aspecto predominante viene dado por la evidenciación de los códigos verbales que conforman el discurso teatral.

Como hemos señalado, dichos elementos verbales aparecen configurados como un entramado retórico dotado de valor autónomo, esto es, no dependiente de su referencialidad escénica. La palabra se presenta así como elemento preeminente de la comunicación teatral, haciéndose evidente al receptor a través de su propia entidad fónica, sintáctica y semántica, y constituyendo, para ello, una superficie de carácter verbal ostensible por sí misma.

El concepto de texto teatral adquiere así una entidad diferente.¹⁵ En efecto, dispensado de su función de registrar una idea teatral y de transcribir su actualización escénica, los materiales que lo integran no se corresponden con los conceptos convencionales de réplicas y didascalias, sino que adquieren su entidad en su propia configuración grafo-verbal. El texto de una obra del ámbito del teatro-verbo admite como referente directo, a lo sumo, el universo imaginario de ésta, si bien más frecuentemente dicho referente se reduce a la propia situación comunicativa en la que se inscribe el discurso, así como a los elementos circunstanciales imprescindibles para que dicha situación sea percibida por el receptor. El valor y la función del texto vienen, así, dados por la *discursividad*, esto es, por la evidenciación preferente de su entidad y configuración autónomas, en tanto que aquél constituye un entramado discursivo cuyas relaciones son de naturaleza retórica.

Este despliegue de la verbalidad discursiva como elemento predominante de las obras constituye, en último término, la verdadera esencia de las mismas. En consecuencia, la materialización de estas obras a través de su actualización sobre el escenario no constituye una condición de su esencia ni, por lo mismo, un requisito para su percepción plena y actualizada por parte del receptor. En tanto que configuraciones grafo-verbales, estos textos resultan susceptibles de ser comunicados en toda su entidad a través del acto de lectura, tanto escenificada como individual.

La puesta en escena no queda, sin embargo, excluida de las opciones de recepción de los mismos, sino sometida a parámetros diferentes y altamente atractivos por su originalidad. En efecto, ausente una idea escénica de la que el texto sea transcripción, la hipotética actualización queda abierta a un abanico de posibilidades, que ponen en juego las capacidades receptoras y creativas de directores y actores. Por otra parte, la puesta en escena es capaz de potenciar (y ésta es la única condición impuesta a su ejercicio) el despliegue de la materia textual y referencial de estas obras, incrementando y mejorando así las posibilidades receptoras del espectador.

Con todo, la descripción que acabamos de realizar afecta de modo estricto únicamente a sectores reducidos del ámbito del teatro-verbo. Tanto la aproximación de las obras a los modos de composición y recepción propios de los otros ámbitos estilístico-formales, como la variedad

¹⁵ Ídem. La denominación que, en el referido trabajo, corresponde al ámbito del teatro-verbo es la de *formas de la textualidad*.

de configuraciones que ofrecen sus discursos textuales depara la posibilidad de discernir entre las varias zonas que describimos a continuación:

| | |
|--|--|
| 1 DISCURSIVIDAD INCONEXA (FRAGMENTOS AUTÓNOMOS) | 2 DISCURSIVIDAD ALTERNADA (APARIENCIA DE DIÁLOGO) |
| 3 DISCURSIVIDAD MONOPOLAR (APARIENCIA DE MONÓLOGO) | 4 INTEGRACIÓN (DE OTRAS FORMAS) (DE LA GESTUALIDAD) |

La que denominamos *discursividad inconexa* (zona 1) presenta una notable grado de autonomía en sus materiales discursivos, los cuales aparecen organizados como fragmentos, no sólo independientes con respecto a los aspectos no verbales de la obra, sino también incluso entre sí. Ello se materializa, tanto en su yuxtaposición o en su disposición aditiva, de apariencia, a veces, arbitraria, cuanto en el descoyuntamiento semántico que transmite.

Notas de cocina, entre otras obras de Rodrigo García (autor pionero en el ámbito que estamos describiendo), constituye un ejemplo elocuente. Por su parte, *La misma historia*, de Pedro Manuel Vállora, muestra en su textualización este carácter de discursividad inconexa, si bien su puesta en escena condujo la obra a los modos de la integración (en este caso, del teatro de imágenes) propios de la zona 4.

Mayor proximidad, al menos aparente, a la textualización convencional presentan las obras adscritas a la *discursividad alternada o multipolar* (zona 2), cuyos fragmentos discursivos se suceden a través de referencias a distintos personajes (en realidad, como hemos visto, soportes del discurso), al modo aparente de las réplicas del diálogo dramático. *La mirada*, de Yolanda Pallín, obra elegida como modelo para nuestro análisis, constituye un ejemplo a cuyo través se perciben bien los rasgos comunes a las obras adscritas a esta zona.

Por su parte, la que denominamos *discursividad monopolar* (zona 3) se configura a base de uno o varios fragmentos textuales referidos a un único locutor, el cual recuerda, por tanto, al personaje dramático de los monólogos y los monodramas. *Lista negra*, de Yolanda Pallín, y *A solas con Marilyn*, de Alfonso Zurro, son muestras significativas de estas obras. Por su parte *Dos??*, de Borja Ortiz de Gondra, es ejemplo de configuración mixta, en la que alternan procedimientos pertenecientes a varias de las zonas descritas.

Finalmente, es preciso considerar una zona del teatro-verbo caracterizada, en consonancia con las zonas correspondientes de los otros ámbitos, por la *integración*. En ella se incluyen las obras que unen a la discursividad elementos estilístico-formales propios de otras zonas y ámbitos; así, como también, las que incorporan la gestualidad como elemento comunicativo relevante, si bien este último aspecto no suele ser desarrollado por una textualización que omite, por no considerarlos parte de la entidad de la obra, cualesquiera aspectos relativos a la materialización escénica de aquélla.

Las ricas posibilidades estilístico-formales que muestran las obras adscritas a dicha zona pueden quedar adecuadamente representadas por craciones tan relevantes como son *Las manos*,

de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe; *Metropolitano* y *Mane, Thecel, Phares*, de Borja Ortiz de Gondra; o *Más ceniza*, *Cartas de amor a Stalin* y *Camino del cielo*, entre otras sobresalientes obras de Juan Mayorga.