

## **Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual**

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

### **1. Introducción metodológica**

#### ***1.1. Propósito y perspectiva***

Este trabajo pretende mostrar un modo de acercamiento al teatro femenino actual, esto es, a la creación teatral llevada a cabo por las dramaturgas españolas desde 1975 hasta el presente. Aspira, pues, a realizar una contribución a la historia del teatro, materializada en la segunda parte del mismo a través del esbozo de una tipología de las creaciones de nuestras autoras, a través de algunas obras consideradas como representativas del conjunto.

Nuestra modesta aportación se rige por unos criterios que serán detallados en la presente introducción, si bien el más importante viene dado por el establecimiento de un objeto inmediato (y, a la vez, instrumento de aproximación) bien determinado, cual es el constituido por los textos de las obras.

#### ***1.2. Objeto inmediato: los textos teatrales***

A las inevitables y muy justas objeciones suscitadas por el carácter reductivo de tal objeto, nos atreveríamos a oponer, no sólo la explicitud con que concretamos nuestro proceder analítico y la ineludible necesidad de acotar objetivos y métodos en toda aproximación a un hecho tan rico y complejo como lo es el teatral, sino también otros argumentos que insisten precisamente en la condición teatral de nuestro campo de estudio: de un lado, las posibilidades que los textos ofrecen para una aproximación intrínseca y, por tanto, profunda a cada obra; de otro, la perspectiva aquí adoptada, que considera el texto como la codificación escrita de una idea teatral completa (es decir, dotada de dimensión escénica), idea que es posible extraer a

través del correcto análisis del texto y a cuya obtención debe dirigirse, precisamente, todo acercamiento específicamente teatral a las obras.<sup>1</sup>

Dicha perspectiva que, en ningún caso, pretende cuestionar acercamientos extrínsecos como los deparados por los análisis de la recepción o por las descripciones de puestas en escena concretas, intenta, por el contrario, constituir un adecuado complemento para aquellos acercamientos y su necesidad viene impuesta -aún hoy y suponemos que, si bien no de forma absoluta, durante algún tiempo todavía- por la realidad académica, en donde el trabajo sobre los textos se convierte, no sólo en una necesidad dictada por la inmediatez del acceso a los mismos y por el modo de trabajo reposado que brindan, sino también en una práctica deseable en tanto que (y ello es condición obligada) ejercita a los estudiantes en la consideración del texto como lo que verdaderamente es, a saber, la transcripción de un proyecto teatral dotado, por ello, de escenicidad, esto es, creado y diseñado para ser comunicado sobre la escena, a través de una representación que supone la materialización ante el espectador de aquel proyecto.

### 1.2.1. *El corpus analítico*

En consecuencia, el campo de nuestro estudio estará constituido por los textos publicados por las dramaturgas españolas durante los períodos de la Transición Política y de la Época Democrática, independientemente de que éstos constituyan la transcripción de obras que han conocido o no la fortuna de su actualización escénica. Naturalmente, si ésta ha tenido lugar, la bondad del procedimiento exigirá (eso sí, en otro lugar) su implementación con las descripciones de las respectivas actualizaciones llevadas a cabo a través de las puestas en escena efectivamente realizadas.

La determinación de este *corpus* de textos editados es posible llevarla a cabo tanto desde la consulta de los fondos editoriales pertenecientes a las distintas colecciones de teatro (Sociedad General de Autores, Fundamentos y Visor, entre otras), cuanto con el auxilio de los preceptivos referentes bibliográficos. Afortunadamente, el número de tales textos rebasa hoy la posibilidad de compendiarlos, no ya en un breve estudio como el que nos ocupa, sino incluso en un único volumen, aunque éste estuviera redactado con voluntad de síntesis. Se impone, pues, un procedimiento selectivo regido por criterios coherentes, entre los que destaca la necesidad de que en la selección de obras estén representadas el mayor número posible de sus autoras.

Junto a esto, hemos procurado valorar también el carácter representativo de las obras seleccionadas con respecto a lo que constituye el objetivo último de nuestro análisis: un esbozo de sistematización de la dramaturgia femenina actual. Dichas sistematización la llevaremos a

---

<sup>1</sup> Esta concepción del texto como codificación del proyecto teatral y, por tanto, como elemento válido para la aproximación a la obra ya se contiene en otros trabajos nuestros anteriores (Pérez, 1994 y 2000). Aun teniendo en cuenta las lúcidas formulaciones realizadas por Pavis (1989) y Romera (1998) sobre la relación entre texto y puesta en escena, nuestra posición intenta resolver la dicotomía recurriendo a conceptos tales como potencialidad, textualización y actualización, según mostraremos enseguida.

cabo mediante la determinación de unas constantes formales (apreciables ya a través de los textos) en el teatro español de hoy, tarea en la que venimos trabajando desde hace tiempo (Pérez, 2002) y que nos ha permitido trazar un panorama constituido por diversos ámbitos formal-estilísticos, en los que (basándonos en un procedimiento analítico coherente) procuraremos insertar el conjunto de las obras aquí seleccionadas.

### ***1.3. Procedimiento***

Dicho procedimiento analítico posee un doble carácter *formal* y *estilístico*, términos cuya acepción concreta en nuestro trabajo nos apresuramos a precisar: el primero hace referencia a los aspectos que caracterizan al texto en cuanto a tal, esto es, en cuanto documento resultante de una *textualización* o proceso de transcripción de una idea o proyecto teatral completos; el segundo, por su parte, alude aquí a los aspectos de la manifestación de la obra a través de la actualización prevista en la idea o proyecto, esto es, a través de su hipotética materialización escénica.

Los aspectos formales y estilísticos de la obra forman ya parte de lo que consideramos su *esencia* teatral, la cual se halla conformada por varias facetas a las que denominamos *ficcionalidad* (carácter imaginario de su universo), *configuración* (la manera en que dicho universo aparece organizado) y *escenicidad* (dimensión escénica presente en la creación de la obra, como condición de su comunicación y existencia plenas). De acuerdo con lo dicho, y entendiendo ambos calificativos en sentido amplio (en cuanto referidos a esta triple faceta de la esencia teatral), el término *formal* alude a la presencia y percepción de dichos aspectos esenciales en el texto teatral, mientras que el término *estilístico* señala a la presencia de los mismos en la actualización prevista en su escenidad.

En efecto, como faceta esencial de la obra, la escenidad conlleva la previsión, por parte del autor, de una dimensión escénica que, si bien de manera virtual, cuenta ya con los elementos humanos y materiales de una hipotética materialización (*actualización implícita*), independientemente de que dicha materialización se lleve a cabo de manera efectiva (*actualización explícita*) y de que ésta llegue o no a coincidir con aquélla.

La actualización, por tanto, ya está prevista de algún modo en la idea teatral y codificada, por lo mismo, en el texto. En éste se contiene, pues, si bien en grado de precisión diferente en cada caso (según el modo de textualización empleado), junto al resto de las facetas de la esencia teatral, también la escenidad de la obra y, por tanto, la actualización implícita prevista como modo ideal de comunicación por su autor. Así considerado, el texto teatral permite acceder al ser completo de la obra (si bien, contemplada ésta en su existencia potencial) y constituye un modo posible -y, además, necesario- de acercamiento al hecho teatral. Según esto, un análisis correcto del texto debe dirigirse a desvelar el ser completo de la obra, no sólo como universo imaginario y como ámbito semántico, sino también como entidad escénica.

En consecuencia, la perspectiva que aquí adoptamos reviste gran precisión: no se trata

de describir puestas en escena ya realizadas de la obra, ni de imaginar actualizaciones explícitas posibles (todo esto es objeto de otros acercamientos al hecho teatral); se trata, por el contrario, de desvelar (junto al resto de los aspectos de la esencia teatral) los elementos de la actualización prevista por el autor e inscrita, si bien de modo implícito, en la codificación de su idea teatral a través del texto.

Este acercamiento implica (lejos de toda pretensión de obviar el concepto de interpretación artística, aplicado a la obra teatral) la afirmación de que también el autor ha ideado una actualización de su proyecto y la reivindicación de la pertinencia de estudiar dicha actualización implícita (Pérez, 2004). En último término, de la relevancia de ésta última da cuenta el hecho de su inclusión en la misma esencia de la obra, cuya previsión conforma la faceta que hemos denominado escenicidad.

### *1.3.1. Los elementos espacio-temporales*

Los elementos de la actualización implícita de la obra conforman, a través de su organización específica, el nivel formal-estilístico de la misma. Este nivel es apreciable, a través del texto, ya en la existencia potencial de la obra, si bien su función última es vehicular la percepción ostensible de ésta durante su deseable actualización explícita como espectáculo.

Para el hipotético espectador, dichos elementos funcionan como signos sobre los que aquél apoya su construcción del universo ficcional de la obra, por lo que pueden ser agrupados en sistemas o códigos, cuya sistematización (bien que referida sobre todo a su actualización explícita, separada de su previsión en la esencia misma de las obras) se ha procurado desde hace años por parte de la teoría y de la semiótica teatrales (Kowzan, 1992; Pavis, 1985).

De estos elementos o signos espectaculares previstos en la escenicidad de la obra, cuya naturaleza puede ser, bien humana, bien material, prestaremos aquí especial atención (teniendo en cuenta la propuesta recibida para la realización del presente trabajo) a aquéllos que guardan relación con los aspectos espaciales o temporales de la actualización de la obra.

En el marco del procedimiento analítico adoptado, nuestra atención a dichos elementos se atiene a los postulados que estimamos pertinentes en toda reflexión teórica sobre el espacio y el tiempo en el estudio del hecho teatral:

1) La necesaria presencia de las categorías espacial y temporal en el universo imaginario de las obras (espacio y tiempo ficcionales, ficticios o figurativos).

2) La existencia, entre los códigos espectaculares que constituyen la actualización teatral, de elementos dotados o no de las dimensiones de espacio y de tiempo. Ello establece una diferenciación entre aquéllos y determina las coordenadas espaciales y temporales de la actualización espectacular, es decir, aquéllas que percibe el receptor.

3) La producción del espacio y del tiempo ficcionales, es decir, configuradores del universo imaginario construido por toda obra teatral (postulado 1). Dicha producción es generada, no sólo por los códigos espacio-temporales de la representación, sino también por

otros códigos carentes de estas dimensiones, como los verbales o los no dimensionales (música y efectos sonoros).

Para la sistematización que aquí pretendemos, ofrece una relevancia únicamente relativa el primer postulado, en tanto que el mismo se refiere a la descripción del espacio y del tiempo ficcionales, objeto inmediato de estudio (como la propia descripción de los universos ficcionales) para los trabajos dirigidos al contenido de las obras o para disciplinas externas, si bien más o menos próximas, al ámbito teatrológico.

En efecto, el estudio formal-estilístico que llevamos a cabo se interesa primordialmente por los postulados 2) y 3), que sintetizan, en definitiva, los aspectos técnicos de la actualización teatral. De hecho, la tipología ofrecida por el común de las obras teatrales actuales revela una polarización que se relaciona, de algún modo, con la preeminencia de los aspectos contenidos en uno o otro postulados.

Así, resulta posible apreciar la insistencia, en algunas obras, en la evidenciación de los códigos espaciales y temporales, como parte, en definitiva, de los aspectos de la actualización destinados a la conformación de las mismas como espectáculos. En otras, por el contrario, los signos de la actualización (y, entre ellos, los de carácter espacial y temporal) aparecen supeditados a su función de configurar el universo imaginario, contribuyendo a la producción de la ficcionalidad por parte del receptor.

Ambas posibilidades, así como la obligada gradación que delimitan, resultan determinantes en la caracterización de los ámbitos formal-estilísticos que presentamos a continuación.

## **2. Formas textuales y estilos teatrales en la dramaturgia femenina actual**

### ***2.1. Los ámbitos formal-estilísticos***

Dichos ámbitos constituyen el resultado de la aplicación del procedimiento analítico descrito y se presentan como grandes conjuntos de obras que comparten los rasgos formales y estilísticos mencionados. Estos ámbitos, discernibles en la creación general de los autores españoles de nuestros días y evidentes también en la dramaturgia femenina actual, son denominados respectivamente *teatro-asunto*, *teatro-imagen* y *teatro-verbo*, conceptos que procuraremos precisar en los apartados correspondientes, utilizando como muestras representativas para su descripción las obras seleccionadas de entre las creadas por las autoras españolas en los últimos años.

#### ***2.2.1. Dramaturgia femenina y teatro-asunto***

El ámbito formal-estilístico del *teatro-asunto* se caracteriza por presentar como aspecto

predominante de la esencia teatral la configuración de la obra, esto es, la organización de su universo imaginario y, a través de él, de la semántica de la pieza. Por encima de otros valores relacionados con la escena o con el discurso, estas obras aparecen creadas antes que nada como continentes de un universo ficticio cuya comunicación al receptor adquiere una importancia primordial, no sólo en cuanto a la eficaz percepción de los contenidos, sino también en cuanto a la organización de éstos y en cuanto al modo de recepción demandado al espectador.

El modo de configuración específicamente teatral viene dado por la *dramaticidad* [zona 1], esto es, por la presencia de un conflicto en torno al cual se sitúan las posiciones contrapuestas y cuyo desarrollo constituye la acción de las obras, las cuales se ajustan así de modo preferente al molde compositivo del drama de raíz naturalista.

*El color de agosto* (1988), de PALOMA PEDRERO, constituye un nítido ejemplo de progresión teatral en torno a la dicotomía éxito / autenticidad (nada infrecuente, por otra parte, en la dramaturgia femenina actual), cuyas posiciones mantienen las antiguas amigas y ahora antagonistas María y Laura. Dicho modo de configuración caracteriza en general a las creaciones de esta autora, bien sea bajo la modalidad de estricta dramaticidad (zona 1), como ocurre en alguna de las piezas que componen *Noches de amor efímero* (1990), bien sea bajo la modalidad de dramaticidad atenuada (zona 3), como muestran *La llamada de Lauren* (1985), *Cachorros de negro mirar* (1995), *Invierno de luna alegre* (1987) o *Locas de amar* (2001), entre otras obras de la autora.

También transita este ámbito teatral CONCHA ROMERO, especialmente por medio de su drama *Juego de Reinas o Razón de Estado* (1991), en el que el personaje de Juana de Castilla mantiene la posición contraria a la aludida en el título, frente a la razón de estado defendida por su madre y reina Isabel. Igualmente se atiene a dicha modalidad compositiva alguna de las exitosas obras escritas por M<sup>a</sup> MANUELA REINA, especialmente *La libertad esclava* (1987), en donde los personajes de Lutero y de Erasmo confrontan sus respectivas concepciones del cristianismo y de la existencia; si bien el común de ellas se encuentran más próximas a la dramaticidad atenuada (zona 3), como veremos enseguida.

Otro modo de configuración particularmente frecuente en el teatro de los últimos años es el constituido por el énfasis en la *narratividad* [zona 2], consistente en la presentación del universo de la obra como una sucesión de episodios que conforman la anécdota narrativa. Este plano coexiste habitualmente con el de la dramaticidad y vincula el conflicto, de por sí abstracto, a unas coordenadas espacio-temporales determinadas. Sin embargo, la narratividad adquiere frecuente preponderancia en determinadas obras, que se presentan así como la comunicación predominante de una anécdota o fábula a través de sus incidentes sucesivos.

Dicha modalidad formal-estilística se aprecia bien en obras como *La pecera* (2001), en la que su autora, YOLANDA DORADO, enfatiza la construcción parcelada de los fragmentos anecdóticos de su universo imaginario, mediante los cuales muestra las teselas que componen las trayectorias profesionales y vitales de los personajes; con ello, sólo en lontananza resulta posible vislumbrar en dicha obra el conflicto éxito / autenticidad, sin que éste, en todo caso, llegue a incidir en la configuración tensional de la pieza. También *Hormigas sin fronteras*

(2001), de MARGARITA SÁNCHEZ ROLDÁN, es obra representativa de esta modalidad compositiva, en tanto que su universo (y la semántica actitudinal y convivencial que comporta) se organiza mediante la itinerancia vital y geográfica de las tres protagonistas (diluídas, como personajes, en el marco anecdótico que las envuelve), las cuales, partiendo de un estado de alienante esclavización como empleadas de una fábrica, acaban consagrando sus esfuerzos y entusiasmos a la cooperación en el tercer mundo. Asimismo, la obra (*¡Vamos a por todas!* (2001) representa bien, esta vez en la recreación paródica de un programa televisivo de realidad en vivo, el recuente predominio, en la abundante producción teatral de LIDIA FALCÓN, de la configuración anecdótica que sostiene el doble componente semántico de una ironía ácida con respecto a la discriminación femenina y de una notable carga reflexiva sobre dicha problemática.

Un considerable número de las obras del teatro español actual escritas por mujeres se incluyen en la variedad formal de la *dramaticidad atenuada* [zona 3], denominación que alude a la debilitación de los perfiles del conflicto que contienen o bien a su sustitución por una serie de impedimentos u obstáculos de carácter concreto, que llegan a funcionar más en el nivel de la trama anecdótica que en el de la dramaticidad. Las piezas adscritas al subgénero de la comedia, algunas de cuyas variedades revisten un notable vigor en el teatro actual (Pérez, 2003), constituyen frecuentemente las muestras más notables de la dramaticidad atenuada. La ficcionalidad, en cuanto faceta constitutiva -como se ha señalado- de la esencia teatral, funciona en estas obras potenciando el efecto de atenuación mencionado, en tanto que en ellas queda desdibujada con frecuencia la verosimilitud y se amplía el grado de convención demandado al receptor.

Así, *Pop y patatas fritas* (1991), de CARMEN RESINO, es una comedia de evasión cuya esencia viene dada por la presentación de una leve trama, articulada sobre las relaciones de pareja que mantienen los personajes, la cual se complica mínimamente con situaciones tendentes a lo que constituye el conocido mecanismo teatral del enredo erótico-amoroso. Esta pieza, por lo mismo, viene a ser una notable muestra del conjunto de obras que estamos describiendo, en el que hallan lugar propio la mayor parte de las piezas de esta autora, desde las que se aproximan, por universo y enfoque, al molde del sainete (*Las niñas de San Ildefonso* y *Spanish West*, ambas de 1996), hasta el monodrama *...Son los otros* (2001) y la más reciente *La última reserva de las pieles rojas* (2003), pese a la relevancia y actualidad de los temas abordados en estas últimas.

Por su parte, *Cristal de Bohemia* (1994), de ANA DIOSDADO, revela los modos de la dramaticidad atenuada en la propia caracterización genérica (disparate melo-satírico en dos actos) que realiza la autora, así como en las convenciones que impone en su universo ficcional una intriga próxima a las formas clásicas del suspense y del melodrama. Diosdado, por otra parte, ha cultivado éstas y otras formas del teatro-asunto en su larga trayectoria creadora, que hace de ella la única autora del teatro actual que cuenta con una producción regular durante el período transitorio e, incluso, en los años precedentes al mismo. Igualmente notable y dilatada es la creación que, dentro del sector formal-estilístico que estamos describiendo, realiza M<sup>a</sup>



MANUELA REINA, tanto a través de los modos de alta comedia y de intrascendencia anecdótica de *Un hombre de cinco estrellas* (1992), situada en la línea de su anterior *Alta seducción* (1989), como en los asuntos de mayor profundidad que abordan sus piezas más próximas a la comedia dramática (Pérez, 2003), tales como *El pasajero de la noche* (1987), *La cinta dorada* (1989) o *Reflejos con cenizas* (1991).

Podemos también citar, como muestras peculiares de esta zona formal-estilística, dos piezas que comparten, además, tema y situación de partida: *La boda* (2001), de CARMEN DELGADO SALAS, pieza breve que confía el desarrollo de la situación creada entre los personajes Borja y Choni, no sólo a la singularidad de un juego anecdótico que roza lo hiperbólico, sino también a la dramaticidad atenuada generada por su condición de comedia; y *Qué asco de amor* (1998), de YOLANDA GARCÍA SERRANO, comedia atendida a parecidos principios de convencionalidad y de atenuación.

Finalmente, algunas de las obras del ámbito del teatro-asunto escritas por las autoras actuales aproximan sus rasgos a los de otros ámbitos formal-estilísticos, como sucede con las que citamos a continuación, caracterizadas por la inclusión de elementos propios del teatro-verbo [zona 4]. Así, *África 30* (1996), de MERCÉ SARRIAS, es obra compuesta desde los modos de la dramaticidad, pero en ella el conflicto y su progresión tensional han sido sustituidos por el trazado de una relación entre los agonistas (Chico / Hombre) cuyo desarrollo avanza hacia el descubrimiento mutuo y hacia la construcción de proyectos comunes. Para este objetivo, característico de las obras del teatro-verbo, el discurso (pese a su apariencia impecablemente realista) adquiere un relieve predominante, hasta el punto de llegar a incluir algún fragmento (narración oral) de función y significado literales. Por ello, los elementos escénicos de carácter material previstos en su textualización resultan (pese a su aparente funcionalidad, aquí de carácter simbólico) prescindibles en definitiva, dado que el peso de la comunicación recae en el diálogo y en el trabajo interpretativo. Por su parte, la proximidad a los modos del teatro-verbo se produce, en la obra de EVA HIBERNIA titulada *Los días perdidos* (1997), desde el plano de la narratividad, en tanto que, por encima de la imaginería (entre expresionista y alucinada, pero no esencial para la comunicación de la obra) que caracteriza a su universo ficticio, destaca su configuración anecdótica, concebida como mosaico de fragmentos, réplicas y acciones. Sin embargo, el discurso adquiere en esta obra una considerable importancia, no sólo a través de las réplicas que soportan la acción, sino también a través de aquéllas construidas más desde la literalidad que desde el verismo, entre las que se incluyen fragmentos de específica y casi autónoma configuración, tales como reflexiones y monólogos.



**El ámbito formal-estilístico del teatro-asunto: zonas y obras representativas**

1 DRAMATICIDAD	2 NARRATIVIDAD
<i>El color de agosto</i> , de Paloma Pedrero <i>La libertad esclava</i> , de M <sup>a</sup> Manuela Reina <i>Juego de Reinas o Razón de Estado</i> , de Concha Romero	<i>La pecera</i> , de Yolanda Dorado <i>Hormigas sin fronteras</i> , de Margarita S. Roldán <i>¡Vamos a por todas!</i> , de Lidia Falcón
3 DRAMATICIDAD ATENUADA	4 PROXIMIDAD AL TEATRO-VERBO
<i>Pop y patatas fritas</i> , de Carmen Resino <i>Cristal de Bohemia</i> , de Ana Diosdado <i>Un hombre de cinco estrellas</i> , de M <sup>a</sup> Manuela Reina <i>La boda</i> , de Carmen Delgado <i>Qué asco de amor</i> , de Yolanda García Serrano	<i>África 30</i> , de Mercé Sarrias <i>Los días perdidos</i> , de Eva Hibernia
5 PROXIMIDAD AL TEATRO-IMAGEN	6 INTEGRACIÓN (GESTUALIDAD)

En síntesis, numerosas e importantes obras de la dramaturgia femenina actual aparecen configuradas mediante los rasgos formales y estilísticos del teatro-asunto, a la vez que revelan, en el interior del conjunto, una evidente variedad compositiva.

El funcionamiento, dentro de dicho ámbito, de los códigos espacio-temporales propios de la actualización de la obra (segundo de los postulados metodológicos enunciados arriba) se aleja de la evidenciación preferente de los mismos como elementos relevantes de la comunicación escénica, rasgo que sí caracterizará, como veremos, al ámbito siguiente. Por el contrario, la presencia de dichos códigos en la escenicidad de estas obras y su consiguiente codificación en los textos de las mismas aparece supeditada (de acuerdo con el tercer postulado) a la faceta de la ficcionalidad, en tanto que su función es la de ayudar al receptor a configurar los universos imaginarios de las obras (y especialmente, dentro de éstos, a los elementos espacio-temporales de carácter ficcional).

En consecuencia, la textualización de estas piezas, si bien recubre con frecuencia ideas teatrales completas (en tanto que dotadas, también en la propia codificación escrita, de escenicidad), suele abandonar enseguida la inmediata referencialidad al plano escénico y aludir directamente (al modo de las precisiones espacio-temporales que contiene el género de la novela) al universo imaginario. Las autoras dejan, así, de referirse al espacio escénico o al

tiempo de la representación, mientras parecen destinar sus textos a la lectura antes que a la representación, intentando mediante ellos transportar directamente al lector hasta el plano de la ficción. Desde esta perspectiva, más que describir un espectáculo, el texto de estas obras (y, dentro de él, las precisiones espacio-temporales que contiene) llega a asumir como función propia la de relatar una anécdota, que, si en el predominio del diálogo recuerda su origen teatral, en su propósito de generar automáticamente indicios y materiales destinados a la configuración inmediata de universos imaginarios llega a funcionar, en cierto modo, como el discurso del narrador omnisciente de la novela realista.

### 2.2.2. *Dramaturgia femenina y teatro-imagen*

El ámbito del *teatro-imagen* ofrece asimismo una variedad de realizaciones formales, si bien éstas se caracterizan en su conjunto por el énfasis puesto sobre los aspectos de la actualización escénica de la obra, esto es, los relacionados con su percepción visual y auditiva por el espectador. En efecto, en estas obras, por encima de la comunicación del asunto (a través de modalidades conflictuales, narrativas o mixtas) y por encima también del relieve del discurso, adquiere valor primordial la evidenciación de los códigos escénicos y la consiguiente conformación de imágenes, de carácter visual o sonoro, mediante los elementos materiales y humanos de la escena.

Como el resto los elementos previstos para la actualización de estas obras, los códigos espaciales y temporales adquieren en ellas un valor autónomo, en tanto que no supeditado exclusivamente a la configuración de los universos imaginarios (según el tercer postulado) y sí destinado a su percepción como tales por parte del espectador (segundo postulado).

La denominación propuesta, que alude precisamente al valor predominante de la imagen visual o sonora, trata a la vez de situarse a medio camino entre aquellas obras en las que el despliegue de los signos aspira a su máximo nivel cuantitativo y cualitativo, y aquéllas que se sirven de la plasticidad como instrumento comunicativo alejado de toda pretensión espectacular. Si la *espectacularidad* [zona 7], modo propio de las primeras, no ofrece muestras constatables en la dramaturgia femenina actual, las segundas configuran la modalidad que denominamos *teatro plástico o de imágenes* [zona 8], de la que es notable ejemplo *Rodeo* (1992), obra de LLUÏSA CUNILLÉ, en la que el juego de adivinación que envuelve la anécdota de la pieza se comunica a través de imágenes escénicas que funcionan como indicios visuales, sin que el procedimiento excluya -por otra parte- la utilización de los códigos verbales ni la desaparición del asunto.

Éste halla mayor peso en el grupo de obras que hacen de la *integración del asunto* [zona 9] con la plasticidad escénica su modo de ser predominante. Entre ellas, nos parece representativa la pieza de PETRA MARTÍNEZ titulada *Para-lelos 92* (1991), escrita en colaboración con Juan Margallo, quien dirigió la puesta en escena, de modo que la concepción teatral común a ambos y característica de sus anteriores trayectorias se aprecia muy bien en este

texto que, más allá de su apariencia de monodrama, adopta en cierto modo los modos del espectáculo visual y musical. Así, el contenido anecdótico (propuesta disparatada y paródica de una serie de medidas destinadas a ensalzar la imagen nacional), comunicado principalmente a través del discurso del único personaje, se apoya de continuo en un conjunto de imágenes tanto visuales, como auditivas (que incluyen canciones) y gestuales (que incluyen, entre otros elementos, el baile), las cuales adquieren un especial relieve e insertan la pieza en el ámbito formal-estilístico descrito. La utilización de procedimientos de intervención del público en el espectáculo redunda igualmente en la evidenciación de la escenicidad de esta obra.

**El ámbito formal-estilístico del *teatro-imagen*: zonas y obras representativas**

<b>7</b> <b>ESPECTACULARIDAD</b>	<b>8</b> <b>TEATRO PLÁSTICO O DE IMÁGENES</b>
	<i>Rodeo</i> , de Lluïsa Cunillé
<b>9</b> <b>INTEGRACIÓN DEL ASUNTO</b>	<b>10</b> <b>INTEGRACIÓN DE LA GESTUALIDAD</b>
<i>Para-lelos 92</i> , de Petra Martínez (coautora)	

**2.2.3. Dramaturgia femenina y teatro-verbo**

Finalmente, consideramos el ámbito formal-estilístico del *teatro-verbo*, integrado por aquellas obras cuyo elemento predominante es la *discursividad*, entendida ésta como la evidenciación del entramado retórico que conforman los elementos verbales de la obra, independientemente de su posible condición tanto de réplicas de un diálogo teatral cuanto de fragmentos monologados, susceptibles de constituir, en uno y otro caso, los aspectos verbales de las conductas de los personajes.

El teatro-verbo, que ofrece también una variedad formal que sintetizamos mediante la diferenciación de varias zonas, sitúa la ostensión de la superficie discursiva constituida por los elementos verbales por encima, no sólo de la configuración coherente de un conflicto o de una anécdota, sino también de la evidenciación de los aspectos de la actualización escénica.

*Pullus* (2001), de BETH ESCUDÉ, es una muestra representativa de este teatro, que nos sirve para sistematizar sus rasgos formal-estilísticos. En ella, resulta posible descubrir un

conflicto (mantenido por las dos mujeres y por lo que éstas representan), así como una anécdota que, al revelarse poco a poco al espectador, adquiere los contornos sutiles del enigma, si no ya de la intriga cuyo final aclara su desarrollo. Y, sin embargo, todo ello se muestra de manera concentrada y estática, a través de una única situación comunicativa que, lejos de coincidir con una auténtica progresión conflictual o con el desarrollo de una verdadera anécdota, constituye por el contrario una situación de enunciación (Pavis, 1999), entendida ésta como un mínimo entramado contextual en cuyo interior se genera el discurso teatral.

En el interior de esta situación comunicativa, los personajes vienen a ser meros soportes para la alternancia, con apariencia de réplicas, de los fragmentos del discurso (*discursividad alternada*). En cuanto a los elementos espaciales y temporales de la obra, éstos aparecen notablemente atenuados, no sólo en lo relativo a su hipotética percepción posterior sobre la escena (postulado segundo), sino también en su función de generar (tercer postulado) las coordenadas concretas de un universo ficcional cuya correcta percepción no constituye un valor fundamental de la obra.

En ella, así como en las integradas en el ámbito formal-estilístico del teatro-verbo, el discurso teatral posee, de acuerdo con lo expuesto, un carácter autosuficiente, en tanto que por sí mismo contiene y comunica la información esencial de la obra, constituyendo, además, en su propia configuración retórica, el elemento que desea hacerse ostensible para el receptor.

La textualización de estas obras muestra, a través de las variedades formales que sistematizamos en las diferentes zonas, la común preeminencia de los elementos discursivos, así como la reducción, en los textos, de la codificación de los elementos escénicos, tanto por el predominio de aquéllos, como por el carácter, en cierto modo, accidental, que reviste la actualización escénica.

Ésta, en efecto, resulta prescindible, al menos en su sentido de materialización de un proyecto teatral concreto virtualmente codificado; pero, por lo mismo, se multiplican las posibilidades de actualización de unas obras que, en este sentido, se muestran singularmente abiertas. Así, todas las posibles actualizaciones serán válidas con tal de que permitan el despliegue de la discursividad, siendo de mayor valor cuando, además, favorezcan la percepción de este elemento central de las obras por parte del espectador. En el conjunto de todas ellas, al actor corresponderá ahora *decir* el discurso, entendiendo dicha función como lectura y comunicación creativas del mismo, así como construcción, si fuera el caso, de los personajes más allá de su misión inicial de ser soportes de las réplicas y fragmentos verbales.

**El ámbito formal-estilístico del *teatro-verbo*: zonas y obras representativas**

<p><b>11</b> DISCURSIVIDAD INCONEXA (FRAGMENTOS AUTÓNOMOS)</p>	<p><b>12</b> DISCURSIVIDAD ALTERNADA (APARIENCIA DE DIÁLOGO)</p>
	<p><i>La mirada</i>, de Yolanda Pallín <i>Pullus</i>, de Beth Escudé</p>
<p><b>13</b> DISCURSIVIDAD MONOPOLAR (APARIENCIA DE MONÓLOGO)</p>	<p><b>14</b> INTEGRACIÓN (DE OTRAS FORMAS) (DE LA GESTUALIDAD)</p>
<p><i>Lista negra</i>, de Yolanda Pallín</p>	<p><i>Las manos</i>, de Yolanda Pallín (coautora)</p>

Junto al ejemplo citado, merecen especial mención las creaciones de YOLANDA PALLÍN, varias de las cuales se adscriben al presente ámbito. De éstas, *La mirada* (2001) aproxima también su composición a la discursividad alternada [zona 12], en tanto que, al igual que la citada obra de Beth Escudé, alterna los fragmentos discursivos entre varios soportes enunciativos (Hombre / Mujer) que, en sí mismos, no aparecen constituidos como auténticos personajes teatrales, de igual modo que los fragmentos que les corresponden rebasan la mera función de réplicas. Por su parte, *Lista negra* (1999) adopta la apariencia monologada que caracteriza la modalidad denominada *discursividad monopolar* [zona 13]. Por último, *Las manos* (1999), obra de la que Pallín es coautora, explica parte de sus peculiaridades desde la *integración* [zona 14] del asunto (aquí, a través del plano predominante de la narratividad) en un molde formal-estilístico que hace de la discursividad su elemento predominante, como se muestra en la redundancia ocasional de los códigos verbales y no verbales, así como en la abundancia de fragmentos codificados desde la literalidad y de los cercanos a la oralidad.

## Referencias bibliográficas

### a) Obras:

- CUNILLÉ, Lluïsa (1996). *Rodeo. Libración*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- DELGADO SALAS, Carmen (2001). *La boda*. En Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 1, 167-179. Ottawa: Girol Books, Inc.
- DIOSDADO, Ana (1996). *Cristal de Bohemia*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- DORADO, Yolanda (2003). *La pecera*. Madrid: La Avispa.
- ESCODÉ I GALLÉS, Beth (2001). *Pullus*. En Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 1, 25-42. Ottawa: Girol Books, Inc.
- FALCÓN O'NEILL, Lidia (2001). *¡Vamos a por todas!* En Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 2, 145-182. Ottawa: Girol Books, Inc.
- FERNÁNDEZ, J. R., PALLÍN, Y. y G. YAGÜE, J., (1999). *Las manos. Trilogía de la juventud I*. Madrid: Teatroautor (SGAE).
- GARCÍA SERRANO, Yolanda (2001). *Qué asco de amor*. Madrid: Teatroautor (SGAE).
- HIBERNIA, Eva (1997). *Los días perdidos*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MARTÍNEZ, Petra y MARGALLO, Juan (1993). *Para-velos 92. Reservado el derecho de admisión*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- PALLÍN, Yolanda (2001). *La mirada*. En Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 2, 25-45. Ottawa: Girol Books, Inc.
- PALLÍN, Yolanda (1999). *Lista negra*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático.
- PEDRERO, Paloma (1989). *El color de agosto*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- REINA, M<sup>a</sup> Manuela (1988). *La libertad esclava*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- REINA, M<sup>a</sup> Manuela (1993). *Un hombre de cinco estrellas*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- RESINO, Carmen (1992). *Pop y patatas fritas*. Madrid: Sociedad Gral. de Autores de España.
- ROMERO PINEDA, Concepción (1997). *Juego de Reinas o Razón de Estado*. Madrid: La Avispa.
- SÁNCHEZ ROLDÁN, Margarita (2001). *Hormigas sin fronteras*. En Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 1, 127-158. Ottawa: Girol Books, Inc.
- SARRIAS, Mercé (2001). *África 30*. En Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 2, 101-136. Ottawa: Girol Books, Inc.

b) Estudios:

- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- PAVIS, Patrice (1985). *Voix et images de la scène (Vers une sémiologie de la réception)*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille.
- (1989). "Del texto a la escena: un parto difícil". *Conjunto* (La Habana) 78, 22-31.
- (1999). "Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo". *Las puertas del drama* (Revista de la Asociación de Autores de Teatro) -2, 4-12.
- PÉREZ, Manuel (1994). "La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica". *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 5, 179-228.
- (2000). "Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufregar en Internet*". Prólogo a *Naufregar en Internet*, Jesús Campos, 9-20. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- (2002). "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*, 309-326. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga).
- (2003). "El género comedia en el teatro español actual: aproximación conceptual y estudio panorámico". En Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.), *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, 61-76. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- (2004). "Sobre la función del autor en el teatro de hoy: algunas implicaciones didácticas". *Las puertas del drama* (Revista de la Asociación de Autores de Teatro) 17, 9-14.
- ROMERA CASTILLO, José (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.