# Carmen Resino : la opresión del cuerpo femenino

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

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

PDF erstellt am: **30.05.2024**

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

## 3. CARMEN RESINO: LA OPRESIÓN DEL CUERPO FEMENINO

En su estudio dedicado al teatro a partir de 1975, María-José Ragué-Arias considera a Carmen Resino entre los autores del llamado *nuevo teatro*, un grupo de dramaturgos que, con el advenimiento de la democracia, se vieron olvidados por las flamantes instituciones democráticas y defraudados en sus expectativas de estrenos profesionales. Recordemos que los autores del *nuevo teatro* habían recurrido con frecuencia a simbolismos para hablar, metafóricamente, de la situación política y social en la España franquista. La temática de este grupo heterogéneo no estuvo centrada con exclusividad en la realidad española, sino que a través de otras realidades trataron de distanciarse de la propia situación para poder mostrarla en otros términos y así, muchas veces, escapar a la censura[339]. Como Alonso de Santos o Cabal, el realismo de Resino es compatible "con lo farcesco, con lo poético, con lo alucinado o con lo fantástico, precisamente porque no se trata de un realismo estricto o fotográfico de carácter decimonónico, sino que hunde sus raíces en ese compromiso crítico que no se pierde porque se adopten algunas libertades respecto a los modelos clásicos"[340].

La trayectoria literaria de Carmen Resino comienza a finales de los años cincuenta. Su producción abarca tanto el teatro como la

---

[339] Ragué-Arias (1996: 59-61).

[340] Pérez-Rasilla (1996: 155). Curiosamente, en la continuación del artículo citado, Carmen Resino no figura entre los autores mencionados por este crítico (Pérez-Rasilla, 1996a: 160-166). Por su parte, el dramaturgo Jerónimo López Mozo considera a Resino de "difícil clasificación", junto con Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra y Rodolf Sirera, entre otros, e insiste en la dificultad de "poner etiquetas a creadores en activo sujetos todavía a mudanzas, sean estéticas o ideológicas" (Jerónimo López Mozo, 1999: 17-18). Por las características de su trayectoria teatral, pienso que efectivamente Carmen Resino pertenece al grupo de autores sobre quienes cayó el *pacto del olvido* —falta de oportunidades de estrenos comerciales y actualidad en la escena española. Por ello, reconociendo aun la eventual arbitrariedad de esta clasificación, seguiremos la de Ragué-Arias.

novela y en el catálogo de *Autoras en la Historia del Teatro Español* se mencionan más de treinta textos dramáticos de su autoría. Entre ellos, *Ulises no vuelve* obtuvo el accésit del Premio Lope de Vega en 1974 y *La Recepción* el Premio Ciudad de Alcorcón en 1995[341]. Como apunté anteriormente, con Carmen Resino entramos en una generación de autoras *formadas* que han estudiado e investigado la materia dramatúrgica y que buscan una proyección social en sus obras. En efecto, Carmen Resino fue miembro fundador y presidenta, en 1986, de la Asociación de Dramaturgas Españolas, grupo que, años más tarde, pasaría a formar parte de la Asociación de Autores de Teatro. Indudablemente, el compromiso asumido por la autora para sacar del aislamiento la dramaturgia femenina española favoreció el debate y el posicionamiento de la mujer como autora dramática dentro del panorama general del teatro español en los años que siguieron a la dictadura. El mundo de la mujer, tradicionalmente relegado a segundo término, aflora en escritos de todo género reivindicando su igualdad ante cualquier otro parámetro de representación, pero también, como en el caso de Carmen Resino, bajo la forma de una denuncia de opresiones asimiladas cultural y socialmente como *naturales*.

Género y creación están presentes en el teatro de Carmen Resino. Muchas de sus obras van precedidas de una introducción cuya función de justificación o hermenéutica global de la pieza pone de manifiesto el objetivo perseguido en la escritura. Dos preocupaciones capitales ocupan la obra de Resino: el fracaso y la insolidaridad. Ambas inquietudes resultan, a mi entender, del sentimiento de frustración en sus vertientes privada y social[342] y responden, como hemos visto en la segunda parte del presente trabajo, a la temática del fracaso social e individual de los ochenta. Esta actitud se hace patente desde sus primeros escritos y, paralelamente a obras cortas escritas hacia finales de los años setenta como *La sed, La actriz* y *Ultimar detalles*, se produce un paulatino afianzamiento del protagonismo femenino a partir de piezas ambientadas en otras referencias espacio-temporales, en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* (1988), o recreaciones de

[341] Hormigón (1997: 1065).
[342] Acerca de sus propuestas teatrales, véase Resino (1998).

personajes históricos como en *Ulises no vuelve* (1983) y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1991)[343].

Ahora bien, no es mi intención entrar aquí en los prolegómenos del teatro femenino y/o feminista, del que se han escrito muchos y significativos estudios[344]. Me parece sin embargo pertinente, para nuestra investigación sobre el cuerpo dramático, confrontar nuestro modelo de análisis con una creación como la de Carmen Resino, ya que tiene que ver con su condición de *autora* en la que pone una especial atención a la situación de la mujer-personaje. Por ello, teniendo en cuenta el grado de compromiso asumido desde los años setenta tanto en favor de la autoría femenina como desde el punto de vista temático, analizaremos algunas de sus obras deteniéndonos en la representación textual del cuerpo *femenino*, a sabiendas de que existe previamente en la autora una reflexión sobre género y creación y de que, como la mayoría de las dramaturgas, considera que la reivindicación feminista forma parte de su creación teatral[345].

### 3.1. El cuerpo femenino en escena: *La actriz* y *Ultimar detalles*

En estas obras breves de finales de los setenta, Resino pone en escena a dos mujeres ligadas al mundo del espectáculo, un ámbito artístico en el que la imagen del cuerpo femenino es capital. Se trata, además, de un protagonismo femenino relacionado con el estatuto de género, ya que ambas protagonistas están inmersas en el mundo social masculino a partir del cual deben posicionarse y definirse. Por

---

[343] Según datos proporcionados por la autora, *La actriz* y *Ultimar detalles* fueron escritas hacia finales de los setenta. Ambas han sido publicadas por la Editorial Fundamentos en 1990. Nos referiremos pues a la fecha de composición.

[344] Consúltense, por ejemplo, Floeck (1995), Gabriele (1995), O'Connor (1988, 1990, 1994 y 1998), Ragué-Arias (1994) y Serrano (1999 y 1999a).

[345] Véase a este propósito AA.VV. (1987). Asimismo, Sigrid Weigel (1986: 78-80) analiza pertinentemente la diferencia entre *escribir* y *publicar*, y pone de relieve las dificultades de las autoras en articular las esferas pública y privada.

un lado, una actriz, de belleza *hollywoodiana*, confrontada a un empresario sin escrúpulos. Por el otro, Lunarcitos, bailarina de cabaret entrada en años, de situación económica precaria y tentada por el ofrecimiento de matrimonio de un hombre rico. El cuerpo, como trataré de demostrarlo primero en *La actriz* y luego en *Ultimar detalles*, es un elemento esencial en el argumento, el desarrollo de la acción y el significado de ambas piezas.

*La actriz* es una obra que hace referencia, desde el punto de vista espacial, a un clásico cinematográfico[346]. Los personajes son pretendidas copias de segunda categoría de Marilyn Monroe y Humphrey Bogart. La acotación escénica, que evoca los años de gloria del cine de Hollywood, describe actitudes y personajes estereotipados:

> *El decorado representará un saloncito muy de Hollywood años 50, lo que no quiere decir que nos encontremos en esa década, sino que el ambiente evocará ese momento fastuoso.*
> *En imagen, la* ACTRIZ, *indolentemente recostada en un aparatoso sofá. Es joven, gasta melena a lo Lauren Bacall y redondeces a lo Marilyn Monroe. Viste bata lamé sofisticada y sexy y fuma en una larga boquilla. Entre aspiración y humo come ávidamente, aunque con gesto de asco, bombones de una caja que más parece de música.*
> *Seguidamente, entrará en imagen el* MANAGER, *un tipo con aire entre policía duro a lo Bogart y de mafioso de segunda fila* [...] (51)[347].

---

[346] La obra presenta a una actriz encasillada en un tipo determinado de papeles frívolos y sexys, en la cumbre de su carrera y sin saber cómo escapar de ese ambiente tedioso y vulgar. La mujer quiere interpretar papeles profundos e interesantes. Su empresario, el Manager, que saca provecho de ella con papeles mediocres pero mediáticos, va destruyendo uno a uno los sueños y las ilusiones de la actriz, y ella se va resignando, poco a poco, a su suerte (Hormigón, 1997: 1081).

[347] Todas las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *La actriz*, en *Teatro Breve y El oculto enemigo del Profesor Schneider*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

No se trata, pues, de una obra ambientada en los años cincuenta. La imagen que propone, desde la acotación inicial, remite al estereotipo y a cierta artificiosidad. Los gestos de los personajes giran en torno a la imagen de la mujer en boga en una época del cine norteamericano. A finales de los años setenta, el estereotipo de la *rubia pulposa* sigue vigente y se asocia al éxito, la riqueza y la fama. Por tanto, el cuerpo que propone la fábula corresponde con el momento de la escritura. La afectación en los movimientos y en el lenguaje, confiere al conjunto el tinte de una *mala imitación* que apunta a la ironía.

El tema de la obra gira, justamente, en torno a la imagen del cuerpo femenino, forjada a finales de la década de los cincuenta. El modelo logra imponerse, con algunas variantes, hasta bien entrada la década de los ochenta. La protagonista de *La actriz* es prisionera de la imagen que ofrece su cuerpo. Gracias a él, ha obtenido el éxito comercial tan deseado por su representante. Liberarse de esta imagen para asumir otras responsabilidades parece ser tarea imposible:

> MANAGER.—Si sigues comiendo de esa manera tan exagerada no te darán el papel [...] Terminarás perdiendo esa línea que Dios y los masajistas te han dado.
>
> ACTRIZ.—No me preocupa: estoy harta de estar hecha un fideo. (51)

> ACTRIZ.—*(Yendo furiosa de un lado para otro.)* ¡Estoy harta de guiones y de títulos insulsos! ¡Quiero ser actriz! ¿Te enteras? ¡Actriz o nada! [...] ¡Tengo madera! ¡Sé que tengo madera!
>
> MANAGER.—*(Se levanta y va hacia ella. Con dureza.)* A los productores eso les importa poco. Es más fácil fijarse en tus piernas y en todo lo demás que en tu madera... Ya tendrás tiempo de eso, nena, cuando hayas cumplido veinte años más. (54)

El cuerpo es una referencia temática directa. La parodia hollywoodiana reposa, por un lado, en imágenes heredadas culturalmente pero, por otro, en una actitud más sutil y menos conocida. En efecto, la falta de escrúpulos del Manager, que se enriquece a costa de la actriz, contrasta con sus aires de salvador

desinteresado e ilustra la situación vivida por las mujeres en lo que se denominó la *liberación de la mujer* en los años sesenta y setenta. Mary Evans se refiere a este hecho en los siguientes términos: "la incitación masculina a la independencia femenina, entendida ésta como libertad sexual, representó otro tipo de sumisión, ya que los parámetros que la definían eran impuestos por los hombres"[348]. La obra de Resino alude indirectamente así a esta controversia:

> MANAGER.— ¡No puedes traicionar a esos cientos de miles de mujeres que al calor de tus palabras han dejado sus granjas, sus niños y sus maridos! Es de conciencia, *darling*, no lo puedes hacer. Te recuerdo que eres un miembro activo... [del *women-lib*] [...] Todo un símbolo, amor. Un bello *sex-symbol*. ¡La nueva mujer! (55)

En *La actriz*, Resino escenifica tanto los intentos de ser y de decidir por sí misma como los avatares del *cuerpo colonizado*: "Estar colonizada significa no pensar por una misma, sino a través de los otros, poner las emociones propias al servicio de los otros, en resumen, no existir"[349]. El control del cuerpo femenino se convierte en la metáfora central. La vigilancia se ejerce en el plano físico ("Si sigues comiendo de esa manera tan exagerada no te darán el papel", 51) y repercute en las decisiones:

> MANAGER.—(*Más suave.*) Pero, *¡darling!*, si está firmado el contrato...
> ACTRIZ.—¡Me da igual! He tomado una decisión.
> MANAGER.—(*Sujetándola.*) No seas estúpida: sabes que no puedes tomar ninguna. (54)

> MANAGER.—[...] ¿Quieres que te lea el principio? Así sólo tendrías que leerte lo de en medio, porque finaliza lo mismo que empieza y lo otro es un compendio entre el principio y el final. En unas horas, es tuyo. Además, casi todo lo hablan los galanes...

---

[348] Evans (1997: 14).
[349] Nicole Brossard (1985: 180).

> ACTRIZ. —¿Quieres decirme entonces qué pinto yo?
> MANAGER. —Estar, hija mía, estar. ¿Te parece poco?
> ACTRIZ.—(*Rompiendo a llorar cómicamente.*) ¡Mi sueño es interpretar Hamlet y Santa Teresa de Jesús!
> MANAGER.—(*Se pone de pie casi de un salto.*) ¿Qué disparates estás diciendo? No tienes cabeza, *darling*... ¡Una mujer como tú, con esa cara y ese cuerpo, interpretando Hamlet, como si no hubiera hombres para eso! (56-57)
>
> ACTRIZ.—¿Es que no cuenta nada mi opinión? ¿Es que yo no soy nada?
> MANAGER.—Exactamente. Tú eres la falsa imagen de ti... (58)

El resto de las categorías del cuerpo dramático se articulan a partir de este eje temático para construir la imagen del cuerpo. En *La actriz*, a pesar de la relativa inmovilidad de la mujer y el efecto de parodia perseguido, el cuerpo tiene un alto valor estético, ya que las diferentes poses que adopta la muchacha confieren a las escenas unas reminiscencias de estética cinematográfica que brindan al cuerpo femenino un mayor protagonismo:

> *En imagen, la* ACTRIZ, *indolentemente recostada en un aparatoso sofá. Es joven, gasta melena a lo Lauren Bacall y redondeces a lo Marilyn Monroe. Viste bata lamé sofisticada y sexy y fuma en una larga boquilla.* (51)
>
> ([El MANAGER] *La besa tan a lo Hollywood, que hasta resulta cómico.*) (58)
>
> *(Abrazándola como en cinemascope.)* [...] *Beso y música genuinamente americana.* (60)

El aspecto visual de la obra es capital, hasta el punto de que la autora no habla de *escena* sino de *imagen*: "En imagen, la ACTRIZ indolentemente recostada... [...] Seguidamente entrará en imagen el MANAGER" (51). El espacio se organiza a partir de estas dos presencias. La visibilidad de los cuerpos en el espacio es, sin

embargo, jerárquica. Si bien los dos personajes comparten idéntico tiempo y espacio en escena, la Actriz ocupa, por la caracterización directa e indirecta, un espacio más importante que el Manager, que se autodenomina "modestito" (58). En un tercer término se evoca "el chico de Kansas" (57), un cuerpo invisible robusto y sano, paradigma del estado ideal que la protagonista no podrá alcanzar.

En cuanto a la integración del cuerpo en el espacio, *La actriz* plantea un caso interesante. En efecto, el *saloncito muy a lo Hollywood* enmarca a la perfección ambos personajes. La manifiesta indolencia de la diva, sin embargo, no transmite una actitud de autocomplacencia. La acción de fumar y, al mismo tiempo, de comer (51) delata un malestar que aparece luego en su discurso verbal. Comer desenfrenadamente los bombones es un acto de rebeldía contra su cuerpo y contra su imagen. En este caso, el cuerpo de la actriz se integra perfectamente en el decorado, pero su íntima intención —interpretar papeles clásicos— halla un obstáculo en su cuerpo, demasiado connotado social y culturalmente.

De la misma manera, sus gestos también dominan sus acciones. La actitud pasiva de la actriz está mechada de conatos de independencia, pero el gesto de su cuerpo no participa apoyando dinámicamente sus ideas. Cuando el cuerpo de la muchacha responde coherentemente a sus propósitos rebeldes, los arranques son censurados de forma inmediata por el empresario. Por ello, la expresión de su rebeldía contrasta con un cuerpo *hecho* para ese decorado. En esta oposición descansa el tema de la obra: por un lado, un cuerpo que se integra perfectamente en el espacio —culturalmente determinado—; por el otro, un incipiente pensamiento autónomo que está en ruptura con la semántica del espacio que lo rodea.

Los movimientos de la actriz van en el mismo sentido. La actitud pasiva del principio —un físico apático comiendo bombones recostado en el sofá— se mantiene durante toda la obra, a pesar de la supuesta actividad que debería acompañar sus intenciones reivindicativas. Además, los arranques de dinamismo son abortados por el Manager con actitudes gestuales más fuertes, como lo ilustran estas secuencias:

ACTRIZ. —*(Se levanta airada.)* ¡Al diablo con ellos! [los productores]
MANAGER.—No decías eso hace unos años.
ACTRIZ. —También, pero en silencio.
MANAGER.—Eres una ingrata: he hecho de ti una estrella y ahora, como represalia, te hinchas a bombones. [...] *(Cogiendo un libreto y arrojándoselo.)* Seguro que ni siquiera leíste el guión. (52)

ACTRIZ. —*(Yendo furiosa de un lado para otro.)* ¡Estoy harta de guiones y de títulos insulsos! [...]
MANAGER.—*(Se levanta y va hacia ella. Con dureza.)* A los productores eso les importa poco. (54)

Fácilmente doblegable, su cuerpo es un obstáculo para ella misma, víctima de su imagen. Por otro lado, los movimientos del Manager, al contrario, son los que dan el ritmo a la obra. A los ejemplos anteriores, agregamos los siguientes:

MANAGER.—[...] *(Coge el libreto, lo pone ante los ojos de ella y empieza a pasar alborotadamente las páginas. Luego lo cierra y lo deposita con gesto triunfal en cualquier sitio.)* (52)

MANAGER.—*(Se sienta al lado de ella. Ligeramente insinuante.)* [...] *(Hace intención de abrazarla. Ella escurre el bulto.)* (53)

MANAGER.—*(Sujetándola.)* No seas estúpida. (54)

MANAGER.—*(Se sienta a su lado, consolándola.)* [...] *(Cogiendo el guión y metiéndoselo nuevamente por los ojos.)* (56)

MANAGER.—*(Se pone de pie casi de un salto.)* ¿Qué disparates estás diciendo? [...] (56)

Despojado de toda iniciativa, el cuerpo de la actriz debe responder, como una mercadería, a ciertos criterios externos de los que el empresario es garante. Señalemos un pasaje importante del físico en

movimiento en relación con la imagen que debe ofrecer, es decir, *con lo que tiene que ser*:

> ACTRIZ.—[...]¡Desde que llegué aquí me hicieron moverme, coger los cigarrillos y hablar de una manera determinada. Tú mismo te empeñaste. (*Imitándole, casi a punto de lloriquear.*) "A ver, enséñeme las piernas, camine, muévase... con sexy, señorita, tiene que ser con mucho sexy..." (60)

La muchacha no puede ser otra cosa que lo que le han enseñado. Carmen Resino evoca aquí uno de los temas centrales del pensamiento feminista, la *modelación de la feminidad*, según parámetros masculinos que atienden únicamente a las necesidades del varón. Como señala John Gabriele, "actuar su propio papel constituye un examen de la identidad"[350]. Los papeles que desempeñamos —femeninos o masculinos— son relativos y deben considerarse más bien como el fruto de un aprendizaje social y menos como comportamientos innatos[351].

La palabra refuerza la presencia del cuerpo en diálogos y acotaciones. Se trata de caracterizaciones tanto directas —concentrada en actitudes y gestos de los protagonistas— como indirectas —caracterizadoras del físico de la actriz. Las descripciones hechas en las acotaciones muestran, en efecto, la voluntad de la autora en proyectar una imagen precisa del espacio y de los personajes. Las indirectas, —"ese cuerpo que Dios y los masajistas te han dado" (51), "es más fácil fijarse en tus piernas y en

---

[350] Gabriele (1995: 91).

[351] Mencionemos, de manera tangencial, el comentario de Adrienne Rich (1983: 51-52) con referencia a la imagen literaria de la mujer que forja la cultura y a la manera de imaginarnos a nosotras mismas, así como autodefinición en relación a la cultura que nos ha formado: "[...] Parecía ser un hecho que los hombres escribían poemas y las mujeres frecuentemente los habitaban. Aquellas mujeres eran casi siempre bellas, pero amenazadas con la pérdida de la belleza, de la juventud, destino peor que la muerte. [...] Mucho se ha dicho sobre la influencia que los mitos y las imágenes de las mujeres han tenido sobre todas nosotras, que somos producto de nuestra cultura".

todo lo demás que en tu madera" (54), "[eres] un *sex-symbol* (55)", "una mujer como tú, con esa cara y ese cuerpo" (56)— apoyan las caracterizaciones y construyen paulatinamente la imagen del personaje. Como apunté en la primera parte, la palabra produce en el receptor un efecto evocador mucho más poderoso que la imagen en el escenario. Los atributos físicos de los personajes, determinantes y explícitos, se completan tácitamente gracias al espacio y al ambiente en el que se sitúa la pieza. La imagen precisa de los cuerpos en escena responde así al modelado particular de la mujer, sin nombre propio, y del hombre que la explota, simulando protegerla. En este sentido, el atributo implícito de la actriz es la pasividad, que decanta, hacia el final de la obra, en una indiferencia intelectual, estereotipo de la *rubia bella y tonta*. Por ello, si nos detenemos en el contenido textual del cuerpo en *La actriz*, observaremos que no hay una retórica corporal abundante en los diálogos —aparece dos veces la palabra *cuerpo*, una vez *piernas*, una vez *cara*. El cuadro cultural que sirve de referencia impone en el lector y en el espectador la figura física de los personajes. Las acotaciones, los gestos y los movimientos son suficientes para construir, con la ayuda de las imágenes recibidas a través del cine y de la televisión, un cuerpo convincente.

En resumen, el cuerpo dramático en *La actriz* se adapta paulatinamente al argumento y al espacio. A partir de la representación cultural —cinematográfica— que se desprende de los dos protagonistas, Resino lleva un poco más allá la significación física de la actriz, convirtiéndola en víctima de su cuerpo y de su imagen. La confrontación escénica tiene lugar entre su físico y sus intenciones artísticas e intelectuales, pero el peso y la importancia de su apariencia sofocan toda tentativa de cambio. El empresario, por su parte, se relaciona únicamente con el cuerpo de la actriz: es su artífice, garante y explotador. Glorifica y valora a la mujer exclusivamente desde ese punto de vista. La actriz, en cambio, hace pocas referencias a su cuerpo, en general mediante gestos de hastío o de aburrimiento. La idea de *mujer objeto* está vehiculada por el manager en su doble juego de explotador y protector. La actriz, desposeída de su cuerpo, está en la imposibilidad de asumir sus decisiones y hacer valer sus ideas. La enajenación física funda, en *La actriz*, la pérdida de la identidad individual.

Como en *La actriz,* en *Ultimar detalles* se enfrentan los intereses de una mujer a los de un hombre, en un tema relacionado con la escena. La protagonista es una *mujer madura* y *fondona* cuyo cuerpo ya no es apto para desempeñar el exigido oficio de corista[352]. Como en la obra anterior, la ironía y el ridículo —sobre todo físico a través de las alusiones corporales— ocupan un lugar importante en esta propuesta de Carmen Resino.

En primer lugar, desde el punto de vista de la identificación del cuerpo con el contexto histórico de la escritura, *Ultimar detalles* presenta una correspondencia relativa. Esta relación a medio camino entre la identificación completa y parcial está dada, a mi parecer, por cierto tinte de *viejo* en el espacio y de *avejentado* en los personajes. El lector/espectador puede identificar rápidamente las coordenadas corporales de la fábula, pero el argumento y los personajes contienen una dosis de patetismo que otorga a la pieza una sutil extrapolación del *aquí y ahora* inmediato. Así como en *La actriz* las coordenadas espacio-temporales están fuertemente delimitadas, en *Ultimar detalles* se percibe en el espacio un aire de antiguo, pasado, que, junto con otros elementos que especificaremos más adelante, parecen ubicar la obra fuera del tiempo.

El cuerpo, en segundo lugar, tiene una referencia temática indirecta pero no menos importante:

> LUNARCITOS.—[...] Desde luego, me ha venido Dios a ver: ya no sirvo para la escena. Son muchos años ya, muchos kilos para esas agotadoras funciones diarias, para ése: "¡un, dos, un dos, alce más al pierna! ¡A

[352] La acción, que transcurre en la casa de Lunarcitos, pone en escena dos personajes de cierta edad. Lunarcitos ha decidido cambiar de vida y casarse con un rico hombre de negocios. Cuando llega el Sr. Rueda imponiendo una serie de condiciones para que ésta sea su mujer, Lunarcitos se da cuenta de que no puede convertirse en algo que no es y, de manera firme pero cortés, se deshace de su pretendiente. Véase igualmente el comentario de la pieza en Hormigón (1997: 1075-1076).

> ver cuándo se jubila, Lunarcitos, que hay que moverse más"...! [...] (24) [353].

El cuerpo y la edad de Lunarcitos son, desde el inicio de la obra, un obstáculo. A través de ellos se ilustra la situación de precariedad de la mujer, que depende de un trabajo que pronto no podrá realizar. La oferta del pretendiente millonario que podría sacarla de esa encrucijada, confronta los intereses del hombre con la delicada situación de la mujer. El cuerpo de Lunarcitos, dentro del argumento, reviste una doble carga significativa: por un lado, constituye un obstáculo a su independencia económica. Por el otro, en tanto que *cuerpo de mujer* —objeto— es el atractivo principal para el millonario Señor Rueda.

Además, los dos cuerpos visibles —Lunarcitos y el Señor Rueda— tienen idéntico peso escénico. La visibilidad de Lunarcitos abre y cierra la obra con monólogos acompañados de movimientos precisos y significativos. La del Señor Rueda está apoyada por la severidad de las palabras, acentuada por la actitud física de Lunarcitos, que se limita a asentir a sus palabras con gestos de sumisión. La eventual presencia del cuerpo invisible —el hijo de Lunarcitos— es la solución de este *amable* enfrentamiento.

Los cuerpos visibles se integran de diferente manera en el espacio escénico, marcando así su mutua oposición. Por una parte, Lunarcitos se encuentra en *su* lugar, un modesto apartamento que ha preparado para recibir a su pretendiente. Los gestos de la mujer, en ausencia de hombre, son espontáneos y despreocupados —fuma, bebe, ríe. En cuanto al Señor Rueda, su aparición en escena contrasta con la descripción del *partido ideal* hecha por Lunarcitos. Su apariencia es severa, quiebra el ambiente festivo y la expectativa alegre del precedente monólogo de Lunarcitos:

> [...] *Entra el* SEÑOR RUEDA. *Tiene un aspecto impecable. Lleva sombrero y bastón. Se los da a* LUNARCITOS *junto al abrigo que, después de*

---

[353] Las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *Ultimar detalles*, en *Teatro Breve y El oculto enemigo del Profesor Schneider,* Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

> *quitárselo, dobla cuidadosamente.* [...] *Se sienta muy estirado mientras observa escrutador alrededor* [...] (24)

Es interesante observar la manera en que Lunarcitos se integra progresivamente en su espacio, en un movimiento ligado a la fábula. En efecto, desde el inicio de la obra, todo parece indicar un cambio inminente y radical en su vida, que pasa por el rechazo de su situación actual, signo de su precariedad económica y reflejo de su cuerpo, como lo ilustra este pasaje:

> LUNARCITOS.—[...] Muy buena casa, ¡hasta cocinera!, ¡magnífico coche! [...] ¡Pues claro que voy a jubilarme! Y van a morirse de envidia esas tipas idiotas que se creen reinas por estar como espárragos y ese tonto que me mete en las filas de atrás haciendo bulto! [...] (23-24)

y se afirma, hacia el final, con la reanudación de movimientos físicos —danza— que completa la apropiación del ambiente, al tiempo que cierra la salida *de capas caídas* del arrogante pretendiente:

> LUNARCITOS.—[...] *(Escucha la música. La tararea.)* Un, dos, un, dos, ¡vuelta! *(Lo hace.)* ¡Perfecto! Un, dos, un, dos, ¡alzar la pierna y vuelta! *(Lo hace. Se aplaude un momento)* ¡Facilísimo! (*Coge la botella y empina.*) Otro poquito más. Ale, sigamos... (*Nuevos pasos de baile.*) No está mal, no está nada mal... ¡y mientras el cuerpo aguante! (*Se oirá mas fuerte la música.*) (35)

El cuerpo del Señor Rueda, por su parte, recorre el camino inverso. Su presencia se afirma desde el inicio, cuando Lunarcitos parece borrarse para brindarle todo el espacio escénico. Notemos igualmente que, durante la entrevista, el Sr. Rueda es el único personaje que se desplaza por el escenario. La importancia de su entrada está también acompañada por una serie de accesorios, como el sombrero y el bastón. Este último, asociado al inicio con la autoridad y la distinción, puede convertirse, como sucede hacia el

final, en un elemento ligado a la vejez. Con la sorpresiva decisión de la mujer, que rechaza su oferta de matrimonio, la corporeidad escénica del Señor Rueda va perdiendo seguridad y adquiere cierta sumisión:

> [El SEÑOR RUEDA] *(Vuelve a intentar besarla. Ella le rechaza con suavidad.)* (31)
>
> SEÑOR RUEDA.—*(Tras ella.)* Por Dios, Lunarcitos, volvamos a la razón… No te enfades, tontina. (31)
>
> (LUNARCITOS *ayuda al* SEÑOR RUEDA *a ponerse el abrigo y después de darle el sombrero y el bastón, se dirigirán hacia la puerta de la calle.* […] *Se dan la mano con cierta tristeza.)* (32)

El físico del Señor Rueda está, desde el inicio, en ruptura con el espacio que lo rodea. Por medio de sus gestos escrutadores y su discurso dictatorial, avalado por la actitud atenta y pasiva de Lunarcitos, su cuerpo ocupa un volumen que se agranda conforme se impone con sus palabras. Las siguientes acotaciones escénicas de uno y otro personaje ponen en evidencia las actitudes mentales mediante gestos y desplazamientos corporales:

> […] (LUNARCITOS *se coloca bien la falda, se retoca el pelo, se perfuma la boca con un spray y va a abrir* [la puerta]. […] LUNARCITOS *se sienta a su lado muy modosa. Hay un silencio.* LUNARCITOS *se retoca el pelo con coquetería ridícula. Se estira la falda. Sonríe. Él carraspea.)* (24)
>
> (LUNARCITOS *juega a hacerse la vergonzosa: le mira sonriente como una niña ingenua. Él se engola: parece que va a hablarle de negocios.)* (24-25)
>
> (LUNARCITOS *pone gesto de admiración. Le quita una mota de polvo de la chaqueta. Él se engola más. Ella le sonríe embelesada.)* (25)

SEÑOR RUEDA.—*(Se pone de pie. Pasea: carraspea un poco. Con autoridad.)* (25)

SEÑOR RUEDA.—¡Siéntese!
(LUNARCITOS *vuelve a sentarse mansamente.)* (26)

SEÑOR RUEDA.—[...] *(Se acerca a Lunarcitos. La mira fijamente. Como si esto no fuera bastante, se pone las gafas y le coge la cara.)* Usted se pinta en exceso. Desde ahora, no puede pintarse así... [...] (27)

(LUNARCITOS *afirma con cierta tristeza. Aplasta contra el cenicero el cigarrillo que acababa de encender.)* (28)

Este último ejemplo, recordemos, cierra la lista de cambios físicos y morales que Lunarcitos deberá asumir en caso de contraer matrimonio con el Sr. Rueda. Como vemos en las ilustraciones, el dinamismo físico es diferente. Mientras que el Señor Rueda se desplaza horizontalmente *marcando su territorio,* y verticalmente, dando trascendencia a sus propósitos, la mujer se mantiene estática, reprimiendo sus movimientos. Pero el cambio de actitud de Lunarcitos, que prefiere continuar con su existencia difícil pero auténtica antes que convertirse en algo que no es, dinamiza sus gestos y sus movimientos, que no son humillantes para el hombre, de forma suave y firme:

*(*[El SEÑOR RUEDA] *La abraza y besuquea. Ella se separa suavemente* [...] *(Vuelve a intentar besarla. Ella le rechaza con suavidad.)* (30-31)

SEÑOR RUEDA.—Lunarcitos, guapa, tú dirás cuándo nos casamos... pon tú la fecha, bonita...
LUNARCITOS.—Me parece que será muy lejana... [...]
SEÑOR RUEDA.—*(Tras ella)* Por Dios, Lunarcitos, volvamos a la razón... No te enfades, tontina.
LUNARCITOS.—No, si no me enfado: simplemente, no me caso con usted. (30-31)

SEÑOR RUEDA.—No irá encima a echarme a la calle.
LUNARCITOS.—Nada de eso. ¿Quiere ahora una copita? A los dos nos hará bien. *(Va hacia un aparador. Coge una botella y dos copas. Sirve.)* Ande, beba, un día es un día.
(*Se sientan. Beben los dos.*) (31)

SEÑOR RUEDA.—De veras que lamento todo esto. No pensé que fuera a tomarlo a mal...
LUNARCITOS.—No lo tomo: usted ha propuesto sus condiciones y no hemos llegado a un acuerdo. Eso ha sido todo. (32)

Los dos últimos ejemplos ponen por primera vez a los dos personajes en igualdad de condiciones, tanto físicas —sentados tomando una copa— como discursivas —las palabras de Lunarcitos son firmes, mientras que las del Señor Rueda denotan cierta intención de disculpa.

En las acotaciones, los cuerpos revisten cierta complejidad: ambos tienen atributos determinantes, explícitos e implícitos. La autora juega con las implicaciones antitéticas de estas características. Obsérvese, por ejemplo, que la mujer conserva su nombre de artista, mientras que el hombre se llama *Señor Rueda*. Ambos personajes están físicamente determinados: Lunarcitos es *una mujer madura* y *fondona*, el Señor Rueda, un hombre caracterizado por Lunarcitos de *otoñal*. Es interesante la diferencia de percepción en la recepción entre la caracterización directa y la indirecta. La primera, de la autora, describe una realidad. La segunda, puesta en boca de Lunarcitos, se sitúa en el plano de la ilusión y las expectativas. Otros atributos, como el bastón y el sombrero del Sr. Rueda, sugieren en primera instancia la presencia de un hombre importante y rico, sobre todo a causa del discurso de alabanza que prepara su entrada. Hacia el final, sin embargo, estos elementos pierden su simbología que los asocia a la respetabilidad y al poder y sugiere, más bien, las particularidades de la vejez.

En lo que respecta al contenido del cuerpo en los diálogos, la preocupación del cuerpo es visible en Lunarcitos —con respecto a su trabajo— y en el Señor Rueda —con respecto a la apariencia de su futura esposa. El hombre impone sus ideas al cuerpo de la mujer y

quiere modelarla a su gusto burgués y *respetable*. En las exigencias de Rueda hay una gradación significativa —nuevamente encontramos aquí la idea de colonización del cuerpo de la mujer[354]— que comienza con el aspecto laboral, sigue con el social y arrastra irremediablemente a la degradación personal. La retórica relativa al cuerpo es directa y hace alusión a la vida artística: las piernas, el rostro y los labios. Sin embargo, estos tres vocablos son suficientes para desencadenar una serie de prohibiciones que van de la manera de relacionarse a la manera de ser, pasando por la expresión y las convicciones espirituales. Como vemos, el cambio de apariencia física es solamente un escalón que conduce hacia la aniquilación de la personalidad.

La resolución del conflicto invita a reflexionar, por un lado, sobre el peso de las instituciones sociales y la necesidad de afirmación de la mujer dentro de la pareja. Por el otro, desde el punto de vista del cuerpo en el texto, *Ultimar detalles* plantea una realidad más cruda, menos conocida y, en mi opinión, mucho más rica en implicaciones dramáticas: el desamparo del cuerpo femenino que envejece. Esta opción interpretativa presenta la ventaja de superar el conflicto *hombre poderoso* contra *mujer desvalida* y de llevarlo por un camino menos trillado, como el de la marginación del cuerpo de la mujer a partir de una cierta edad. Por ello, la autodeterminación de Lunarcitos debe ser considerada no solamente desde el ángulo épico de su afirmación personal, sino desde su situación particular, en la que el cuerpo solo, cansado y viejo deberá luchar por su supervivencia en un mundo hostil.

### 3.2. Cuerpo y poder en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*

El tema del poder y de la condición femenina se declina claramente en dos obras mayores de Carmen Resino: *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, escritas respectivamente en 1988 y 1991. En la primera, la consecución del poder está en el centro de todas las acciones de los protagonistas,

[354] Véase Martín Lucas (2000).

pero sobre todo, de la princesa Wu-Tso. En la segunda, el ejercicio del poder relega a un plano accesorio la feminidad de Isabel Tudor. Si los dos primeros títulos de Carmen Resino que acabamos de ver abordan ya una temática asociada a la condición de la mujer, sólo en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* se plasma sin ambages esta problemática específica. Se tratará, pues, de dar cuenta del funcionamiento del cuerpo en el texto, atendiendo más a los femeninos, ya que el contenido de estas obras se articula a partir de la *condición de mujer* de sus protagonistas.

El argumento de *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* podría sugerir el tema de la carencia de los derechos políticos de la mujer en un contexto histórico alejado del presente del espectador[355]. A pesar de igualar y muchas veces superar al varón física, moral e intelectualmente, el hecho de haber nacido hembra priva a la princesa Wu-Tso de lo que más desea: acceder al poder por el sólo mérito de sus capacidades individuales. Además de su intención comprometida y crítica con respecto a la preeminencia masculina en el ámbito social, Resino persigue un objetivo estético. A través de esta obra, la autora busca plasmar un teatro total,

> [llegar] a una globalización de estéticas, en la que el texto, el gesto del actor, el movimiento, el ritmo, la escenografía, la música, el maquillaje, la belleza de los trajes y los efectos lumínicos, compongan

[355] Esta obra se desarrolla en el Japón del siglo XV. La princesa china, Wu-Tso, ha sido comprometida con el futuro emperador de Japón. Pero al arribo de ésta, el heredero ha muerto. El emperador le ofrece su segundo hijo, Fu-Hi, de carácter débil, ante la contrariedad del general Taisho, hijo natural del emperador, que conoce la oposición de los nobles ante esta decisión y que, además, ambiciona el poder. Los señores feudales asedian el palacio para derrocar al emperador. Wu-Tso quiere presentar batalla y defender lo suyo. Fu-Hi se suicida. Taisho no se atreve a levantar la mano contra su padre, el emperador. La mujer asesina al emperador y luego seduce a Taisho para matarlo, ya que no le considera digno de estar en el poder. En una mezcla de lucha y abrazo amoroso, los dos protagonistas se dan muerte. Póstumamente, Wu-Tso recibe los honores fúnebres de un emperador. Véase también Hormigón (1997: 1076-1078).

> un todo plásticamente expresivo y estético: un teatro total en el que el texto esté al servicio de la imagen y ésta al servicio del texto de forma ineludible (7)[356].

Estas premisas son importantes para nuestra investigación, no tanto en el resultado final del efecto perseguido, sino en cuanto a la reflexión previa que supone por parte de la dramaturga. En efecto, texto, cuerpo y espacio parecen entrelazarse en un todo significativo en el que la imagen y la palabra se complementan y se explican mutuamente. En este sentido, la intención de la autora con respecto a una creación *plástica expresiva* puede indicar una implicación corporal mayor en la imagen que ofrece el texto, propósito que trataré de constatar con el estudio de algunos ejes relativos al cuerpo dramático.

Como en *El Presidente, Ulises no vuelve* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor,* Resino recurre al pasado para tratar un problema del presente. Discrepo, pues, con el comentario de esta obra referido en *Autoras en la Historia del Teatro Español*, ya que no me parece que la autora busque "comprender los esquemas sociales del Japón del siglo XV"[357], sino más bien, por medio de ellos, denunciar los nuestros y la discriminación de la que son víctimas todavía hoy las mujeres en las esferas del poder. La intención de ahondar en la condición social femenina se pone de manifiesto tanto en la introducción a la obra como en varios lugares del texto:

> La Madre representa a las mujeres de la época en particular, pero también es el símbolo de las mujeres a través de la Historia. Su papel ha sido resignarse y sufrir las imposiciones que los hombres han querido marcarles [...] El sufrimiento de la mujer será más intenso sólo por intentar cambiar el signo de las circunstancias. [...] La Madre

---

[356] Todas las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*, Madrid, Editorial Lucerna, 1989. Resino enumera en la Introducción los objetivos perseguidos. El primero de ellos es "el estudio de los personajes y en especial de uno femenino, el de la princesa Wu-Tso, en contraposición a sus oponentes masculinos. Lucha poder-sexo, sexo-poder como elemento constante" (5).

[357] Hormigón (1997: 1077-1078).

> es el dolor, la renuncia de todas las madres y de todas las mujeres sometidas. (14)

El entorno familiar de la princesa tiene rasgos de paradigma social: un padre despótico que atiende únicamente a defender sus prerrogativas patriarcales y una madre abnegada, hecha de renuncia y sometimiento. En este marco, Carmen Resino hace confluir dos conflictos: por un lado, la lucha por el poder, y por otro, la desigualdad de tratamiento condicionada por el género:

> EMPERADOR.—Hoy es un día grande, Wu-Tso: el destino se ha fijado en ti.
> WU-TSO.—*(Con entusiasmo)*¿Grande? ¿Acaso pensáis nombrarme vuestra heredera?
> EMPERADOR.—¿Olvidas que tienes un hermano?
> WU-TSO.—Es menor que yo.
> EMPERADOR.—Pero es varón.
> WU-TSO.—¿Y eso qué importa? Sé tan bien como él jugar con la espada y mi inteligencia es tan fuerte como la suya.
> EMPERADOR.—Pero es varón.
> WU-TSO.—Resisto mejor el cansancio y la enfermedad.
> EMPERADOR.—Pero es varón.
> WU-TSO.—No me asustan las situaciones difíciles. Tengo valor y entereza. No me arrugo ante ningún enemigo. Soy mejor que él. Física y moralmente. Tú lo sabes. Y además, la primogénita.
> EMPERADOR.—Basta, Wu-Tso. Por muy bien que la naturaleza te haya dotado, tu destino es otro.
> WU-TSO.—¿Y en qué consiste ese destino que me habéis preparado sin contar conmigo?
> EMPERADOR.—En dar hijos al futuro emperador de Japón.
> [...]
> WU-TSO.— [...] ¿Cuándo dejarás, padre, de utilizarme para mi desgracia y para tu gloria? (26-28)
>
> WU-TSO.—[Mi padre] No me da el trono que me corresponde.
> MADRE.—No olvides que eres mujer.

> WU-TSO.—¿Y eso importa mucho? Mi cerebro y mi cuerpo pueden asumir cualquier aventura.
> MADRE.—Sólo se te permitirá dar placer, ni siquiera recibirlo y tener hijos para un macho ambicioso. Te quedan dos caminos, Wu-Tso: la resignación o la desgracia. Si te resignas, todo llegará a serte indiferente, con lo cual el sufrimiento puede parecerte otra forma de ventura. (...)
> WU-TSO.—No, madre, la resignación no se hizo para mí.
> MADRE.—Entonces sufrirás, hija mía, mucho más que todos los hombres. (29-30)

Establecidos los dos ejes principales de esta obra —género y poder— ¿qué lugar ocupa el cuerpo en este conflicto? Me atendré, en mi análisis del cuerpo dramático, al texto teatral propiamente dicho, sin tener en cuenta los objetivos estéticos y dramáticos de la autora evocados en su Introducción ya que, primeramente, no forma parte del texto dramático y, en segundo lugar, pienso que los objetivos del dramaturgo se encuentran —o no— en el texto.

La fábula, ambientada en el Japón feudal, ofrece un contexto particular en la identificación de la imagen física. Se trata de un momento histórico desplazado con respecto al momento de la escritura. Los personajes y los espacios aluden a un tiempo diferente. Este alejamiento permite abordar el tema de la discriminación de género de manera más radical y aguda. Sin embargo, se trata de una preocupación que atañe a la actualidad histórica de la escritura. Por ello, el vestuario, las actitudes físicas y el espacio en el que se mueven los personajes remiten a un tiempo remoto, pero con la intención de actualizar el tema. Estamos, pues, ante una ausencia de identificación entre el cuerpo en el texto y en el contexto de la escritura, pero existe, en un segundo plano, una correspondencia con algunos elementos en el momento histórico de la escritura —los años ochenta— a saber, el tema del cuerpo femenino y la discriminación de la mujer. El cuerpo es una referencia temática directa y, como vimos en los dos ejemplos anteriores, la discriminación de género se basa en las características físicas: el determinismo físico de la mujer le impide el acceso al poder.

La *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* tiene un alto grado estético y se apoya en la imagen y en el contenido visual desde

el inicio de la obra. La ambientación es compleja y la obra abunda en acotaciones escénicas. Los movimientos de los personajes están descritos en detalle y en aras de producir un efecto estético. Por ello, no faltan, en el texto, los pormenores de los movimientos y gestos en las escenas mudas, los colores de la escenografía, los detalles del vestuario, el diseño de los juegos de luces e incluso títulos e intérpretes de la música para cada cuadro de la tragedia. Los códigos no verbales se multiplican y adquieren una importancia estética en la que el cuerpo, aglutinándolos en su expresividad, se encuentra en el centro:

> [...] *La princesa Wu-Tso ataviada como un guerrero* [...] *se enfrentará a un soldado: le esquiva, ataca y domina en muchos momentos. Sucesivamente irán apareciendo más soldados que entablarán con ella un juego-acoso del que saldrá airosa. Se producirá una especie de danza bárbara, agresiva y de gran plasticidad en la que la habilidad del salto y la agilidad de la danza serán más determinantes que la fuerza*. (25)
>
> *Los soldados empezarán a acicalar a Wu-Tso: quitarán su indumentaria militar y le pondrán un hermoso kimono blanco; soltarán su pelo y maquillarán su rostro. La mujer guerrera dará paso a una Wu-Tso radiante de belleza* [...] (26)
>
> *De pronto el escenario se llenará de luz y ritmo. Los soldados irrumpirán en escena y colocarán a Wu-Tso un kimono rosa. Luego la subirán a su silla de mano y la llevarán en volandas. Los soldados, siguiendo el ritmo de la música, conducirán a la princesa a través de los campos, el mar, la lluvia o la tormenta.* [...] *Los colores empleados para estos momentos serán los tonos pastel: rosas, azules celestes, violeta pálido... la tragedia está lejos todavía*. (31)[358]

[358] Véase también el final de la acotación de la escena IV así como la de las escenas VIII y X de la primera parte.

Los cuerpos de los soldados y el de la princesa se mueven con la intención de realzar el aspecto visual de la representación. Observemos, sin embargo, que el cuerpo es empleado miméticamente: reemplaza las palabras y, combinado con la música y los efectos de luces, tiene una función narrativa cercana al lenguaje cinematográfico. Las escenas, en efecto, cuentan el desarrollo puntual de la fábula con movimientos corporales ritmados, acompañados de elementos escenográficos denotativos —sol, luna, nieve— que no superan su primer significado. En efecto, todos los dispositivos de la escena, así como los movimientos de los personajes, tienen una función referencial que acompaña e ilustra la palabra o la situación de un personaje. En este sentido, creo que la gran falencia de esta obra es la superabundancia de signos referenciales directos y la ausencia de un campo simbólico o metafórico que amplíe la intención del texto.

Cabe observar, en esta obra, la voluntad de mostrar todos los aspectos humanos, físicos y psíquicos de los personajes. Por ello, más que cuerpos visibles en el espacio escénico, se podría hablar de *visibilidad corporal* de la pieza. Resino *relata* esta visualidad, aunque no sea necesario mostrar la totalidad en escena. El cuerpo muerto del heredero del Emperador de Japón es una ilustración elocuente de la ocupación *física* del espacio, en una descripción que se acerca al lenguaje cinematográfico, ya que puede jugar con planos visuales de los que el espectador de teatro carece:

> *En escena y en primer término un catafalco en el que se encuentra el fastuoso cadáver del príncipe heredero. A su lado, como una momia impenetrable, la vieja Emperatriz.* (32)

El físico de este personaje aludido, *de cuerpo presente*, se encuentra en el centro del espacio y determina, desde su inmovilidad, los discursos de los personajes. Su presencia de muerto y su ausencia en el poder corresponde, en cierta manera, a la presencia del peligro y a la ausencia de futuro. Por otra parte, en la composición espacial, destaquemos el lugar que ocupan los cuerpos visibles masculinos, en relación directa con la jerarquía que representan. Los soldados, por ejemplo, aparecen siempre en grupo y se mueven generalmente al

ritmo de la música o de secuencias de percusión. Por lo tanto, no se trata de cuerpos individualizados, sino de conjuntos físicos expresivos al servicio de la narratividad de la trama. El Emperador de Japón y Taisho son, sin duda, los cuerpos masculinos más *visibles* del espacio escénico, ya sea por el protagonismo de sus discursos o por la particularidad de su actitud gestual. Los movimientos y las palabras del Emperador —cuyo aspecto físico la autora no especifica— establecen una jerarquía con respecto a los demás personajes, que se aglutinan o se definen en el espacio con respecto a él. Por ejemplo, cuando se desplaza, el resto de los personajes permanecen quietos y, a menudo, el Emperador decide los movimientos de los demás, poniendo de manifiesto su poder:

> [...]. *El Emperador, entre furioso y apesadumbrado, va de un lado a otro.*
> *Los soldados* [...] *han permanecido estáticos en el proscenio* [...] (32-33)

> [...] *La princesa entra en escena* [...] *se inclinará ceremoniosa ante el Emperador que la incorpora suavemente.* (33-34)

> EMPERADOR.—[...] Acércate, hijo. Besa a tu prometida y deséale una felicidad completa... aunque luego te quedes a mitad del camino...
> *Fu-Hi se adelanta tímidamente y besa a Wu-Tso en la frente. Entonces el general, seguido de los soldados, hace intención de salir de escena.*
> ¡Quieto Taisho! ¡No te he dado permiso!
> *Todos quedan quietos. Taisho vuelve sobre sus pasos.* (37)

Así como el cuerpo del Emperador representa el poder por su sola presencia —legitimado por la tradición— el de Taisho encarna el poder por la fuerza, mientras que el de Fu-Hi reúne los rasgos de una fragilidad que sugiere, en mi opinión, el fin de su dinastía:

> [...] *El general Taisho: su aspecto es imponente con su fuerte cabeza, sus robustas mandíbulas y su gesto de mando. El general es tuerto, lo que contribuye a*

> *parecer más terrible y su único ojo es opaco y oscuro como gelatina de moras.* (32)
>
> *El aspecto de Fu-Hi es frágil, contrastando con el de sus acompañantes* [el general Taisho y sus soldados.] (35)

WU-TSO.—*(Sin dejar de mirar a Fu-Hi que rehuye su mirada.)* Si no es capaz de aguantar mi mirada mal podrá sostener la espada. (36)

Situada entre los dos extremos, la princesa Wu-Tso comparte la fragilidad de Fu-Hi y el anhelo de poder de Taisho. Este deseo se manifiesta en sus propias palabras y en las de los otros, que ilustran sin equívocos su determinación y la ambición que la anima:

TAISHO.—Es sólo una mujer.
EMPERADOR.—No la subestimes: es capaz de levantarte ronchas en la piel sólo con su murmullo. (40)

WU-TSO.—*(Viendo marchar a Taisho.)* [A Fu-Hi] Hay que matar a Taisho. Y a tu padre si es preciso. (44)

Inserta en un mundo masculino al que pretende dominar, Wu-Tso echa mano del recurso clásico y estereotipado de la belleza de su cuerpo como estrategia para lograr lo que sus palabras no consiguieron:

> *Se abre el kimono: su desnudez de porcelana aparece triunfante ante los ojos de Taisho.* (63)

Las últimas escenas giran en torno al cuerpo, su desnudez y el abrazo —fatal— de la princesa y el general Taisho. En efecto, a medio camino entre la sensualidad y la amenaza, entre la seducción y el peligro, los amantes enemigos se dan muerte uno al otro. La princesa logra, sin embargo, subir al trono en su precario estado y morir en él. Al arribo de los guerreros invasores, después de la ceremonia fúnebre imperial, el cuerpo es desalojado de la escena, es decir, desalojado definitivamente del poder.

La integración de los cuerpos en el espacio escénico depende igualmente de la relación de cada personaje con el poder. El Emperador está en completa armonía con el espacio que controla y somete. Sus gestos y movimientos confirman su actitud. Por su parte, el general Taisho, ávido de poder, se relaciona de forma más conflictiva: sus conatos de rebeldía o desacuerdo —dramatúrgicamente significado por la intención de abandonar el escenario— son inmediatamente sojuzgados por su señor:

> EMPERADOR.—[...] *(A Taisho)* ¡Llama a Fu-Hi! *(El general se resiste)* ¡He dicho que le llames! (34)

> EMPERADOR.—[...] *Entonces el general, seguido de los soldados, hace intención de salir de escena.* ¡Quieto Taisho! ¡No te he dado permiso!
> *Todos quedan quietos. Taisho vuelve sobre sus pasos.* (36-37)

Al igual que Taisho, Wu-Tso pretende ocupar la escena del poder pero todos los elementos dramáticos dan a entender que es un sitio que no le corresponde. Constantemente en contradicción con el espacio y llevada por un deseo incontrolable, logra salirse con su propósito subiendo al trono, pero con un cuerpo ya muerto.

Consideremos igualmente que el mundo del extremo oriente tiene, en nuestro imaginario, un aspecto hierático que Carmen Resino expresa a través de un discurso de frases solemnes, cortas y concisas, y de movimientos significativos y cargados de dramatismo, tales como echarse a los pies, desenvainar la espada, arrodillarse, etc. Los desplazamientos verticales son, en esta obra, los más significativos. A través de ellos se cristaliza la dimensión trágica del cuerpo en relación con el poder. La síntesis expresiva de esta intención dramática está representada, a mi parecer, con la muerte en el trono de la princesa Wu-Tso.

La presencia del cuerpo en la palabra —acotaciones y diálogos— la hallamos principalmente en referencia con la fuerza o la belleza física. Esta magnificación de lo corporal corresponde al aspecto eminentemente *visual* de la obra. No se trata, por lo tanto, de niveles sugestivos o inferidos, como podría haber resultado quizá de un argumento ambientado en un tiempo más próximo al nuestro. La

trama, creo, determina esta modalidad *carnal* muchas veces brutal: no olvidemos que de los cinco protagonistas, cuatro mueren en escena. La lucha por el poder es sobre todo física: las referencias al cuerpo, presentes en las acotaciones, se hacen relativamente raras en los diálogos. La belleza de Wu-Tso, la decrepitud de la Emperatriz o el físico imponente de Taisho revisten un interés en la medida en que se relacionan con el poder.

Teniendo en cuenta estas características que acabamos de enumerar y volviendo a los interrogantes planteados al inicio de este capítulo, podemos decir que el cuerpo en el texto de *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* ilustra los juegos de poder a través de efectos visuales y acústicos. Existe una *corporeidad* manifiesta que muchas veces tiene más que ver con el lenguaje cinematográfico que con el dramático. Por ejemplo, los personajes aludidos en esta obra —cuerpos latentes— acaban siendo cuerpos visibles. En efecto, el teatro prefiere a menudo explotar el plano sugestivo de la alusión —piénsese en Pepe el Romano de Lorca— mientras que el cine, con otros procedimientos y otras estéticas, se apoya en la construcción de imágenes y en la virtud narrativa de éstas. *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*, como dijimos, obedece a un proyecto en el que la imagen y los efectos visuales tienen un tratamiento, a mi entender, más apropiado a un guión cinematográfico que a un texto dramático.

Estamos, sin embargo, ante una obra digna de su tiempo. Pensemos que los años ochenta propiciaron un lenguaje escénico diversificado, en el que se unían "lo circense, la magia, la acrobacia, lo cinematográfico"[359]. La óptica cinematográfica, explotada por Fermín Cabal y Albert Boadella, entre otros, ha llegado a considerarse imprescindible para lograr comunicar con el espectador moderno. De hecho, la importancia de los productos multimedia ha condicionado tanto a autores como a espectadores. El tratamiento del espacio y la utilización de códigos no verbales —en este caso, el diseño de luces, el vestuario y la música desempeñan un papel mayor— ha estado a menudo regida por leyes que, venidas de otros horizontes expresivos, se impusieron en el lenguaje teatral.

---

[359] Morales Astola (2003: 144-145).

En definitiva, las tres primeras escenas de esta obra parecen sugerir el combate de la princesa —y de las mujeres en general— para acceder al poder político. La confrontación se convierte rápidamente en una lucha por el poder entre clases iguales —se trata de la nobleza— y supera la de género. Crueldad, traición y despotismo son términos que pertenecen, aquí, tanto al mundo masculino como al femenino. *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* es un proyecto escénico en el que el cuerpo —en imagen y en movimiento— más allá de su género, encarna el poder. La lucha entre los protagonistas, que se dan muerte mutuamente, simboliza la insensatez de esa batalla. Los escasos elementos escenográficos como el catafalco o las espadas son dos coordenadas que se relacionan fatalmente con el cuerpo y el poder y cuya resultante es, inevitablemente, la muerte.

El tema del poder y de la condición femenina se vuelve a plantear en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, obra de tono resueltamente más ligero que la anterior, aunque no exenta de cierto patetismo[360]. La tensión dramática se centra en la exclusión mutua de dos elementos: la circunstancia y la libertad. En el plano de la realización personal, estos tópicos se convierten en la imposible conciliación entre obligación social y deseo individual. Esta obra difiere de la anterior en cuanto a que recrea un aspecto de la trayectoria personal de un célebre personaje histórico, basándose en la legendaria frialdad de su personalidad. No hay, pues, identificación de la imagen del cuerpo con la del contexto histórico de la escritura, puesto que existe ya una amplia connotación física que lo separa del presente y lo erige en icono.

---

[360] Recordemos las líneas principales del argumento: Isabel Tudor sueña, desde pequeña, con su mayor enemigo, Felipe II, rey de España. Gracias a una conversación con Cecil, su hombre de confianza, Isabel se entera de que Felipe estará en Calais y poco después recibe una nota del monarca que le propone verse en Dover. Isabel decide acudir a la cita y echar por la borda una reputación de más de treinta años. Espera durante tres días a su amante, pero no se sabrá si el encuentro que se llevó a cabo fue un nuevo sueño erótico de la reina o realidad, como tampoco si a la cita acudió Felipe o Drake disfrazado, jugando a conquistar lo inconquistable. Véase también el comentario en Hormigón (1997: 1084-1085).

El cuerpo de Isabel Tudor ocupa el centro del conflicto, ya que para poder existir como personaje político necesita prohibirse los deseos de su cuerpo:

> MARÍA.— ¡Su Majestad no tiene impulsos, ni sangre en las venas!
> ISABEL.— ¡Claro que los tengo! y, a veces, terribles, pero si hubiera cedido a ellos, no sería la reina de Inglaterra (17)[361].

Simone de Beauvoir brinda una pista en la que podemos encuadrar la figura histórica —y el personaje dramático— de Isabel Tudor en relación con su cuerpo y su sexualidad:

> Les femmes qui ont accompli des oeuvres comparables à celles des hommes sont celles que la force des institutions sociales avait exaltées au-delà de toute différenciation sexuelle. Isabelle la Catholique, Elisabeth d'Angleterre, Catherine de Russie n'étaient ni mâle ni femelle: des souverains. Il est remarquable que socialement abolie leur féminité n'ait plus constitué une infériorité [...][362].

En la obra de Resino, efectivamente, la única manera de poder vivir su pasión y su fantasía es, para Isabel Tudor, el mundo de los sueños y del secreto. En su realidad de personaje histórico, su cuerpo de mujer no existe, ya que su condición de reina depende de la negación de sus deseos individuales. Además, el cuerpo de la reina, como objeto *deseable*, se encuentra comprometido por la edad. En los siguientes párrafos, intentaremos dar cuenta de las principales líneas del tratamiento textual del cuerpo en relación con el poder y la vejez.

Para presentar estos temas, Resino propone un cuerpo y una conciencia desdoblados. El personaje de Isabel Tudor cuenta con un

---

[361] Las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1992.

[362] De Beauvoir (1976: I/223). Lo inconciliable entre la circunstancia y la libertad se traduce en la imposibilidad, sobre todo para la mujer, de aunar poder político y pasión personal o, en el sentido que anunciaba Simone de Beauvoir, estamos ante la *desfeminización* exigida por la sociedad a las mujeres de poder.

doble, en cuerpo y en mente. María, la criada y confidente de la soberana, es su *otro yo* sin el peso de las instituciones. La relación de las dos mujeres dista, pues, de ser de reina a criada: se trata más bien de un diálogo de Isabel Tudor con una proyección de sí misma exenta de las obligaciones inherentes al poder, plena de juventud y de belleza. Estos dos personajes contrastan en los aspectos físico, moral y social. La relación con los otros personajes dependerá de la imagen que tienen de sus cuerpos: el de la reina, que está desprovisto de atractivo, tiene un control absoluto de su sexualidad y, por ende, es socialmente aceptado. Del lado opuesto, el cuerpo de María es el de una joven seductora, su vida sexual es disoluta y socialmente inexistente:

> ISABEL.—[...] *(Fijándose en la semidesnudez de* MARÍA.) ¿Qué haces así, con todo el pecho al aire?
> MARÍA.—Estaba en la cama.
> ISABEL.—En la cama, puede, pero no dormías: se te nota. (15)

Las referencias corporales se organizan en tres ejes interdependientes: el sexo, la belleza y la edad. Alrededor de estos tres componentes físicos Resino teje la trama del deseo, de la feminidad y del poder. En efecto, para ser respetada y poder gobernar, la mujer debe mantener sus pasiones en la esfera de su intimidad y de los sueños: "La desventaja de haber nacido mujer [...] hay que suplirla con la cabeza ¡Fría, la cabeza! Como esta agua" (16). Si poder y pasión no pueden convivir en la mujer, son tolerados en el varón, cuyas conquistas amorosas se celebran como una prolongación del poder político. Recordemos que el sexo masculino, tradicionalmente, es considerado como *laico* mientras que el femenino está cargado de virtudes religiosas y mágicas. Por ello, las faltas cometidas por el hombre en la sociedad son consideradas como un desliz sin gravedad mientras que en la mujer, nos recuerda Resino no sin ironía, sucumbir a las pasiones es signo de debilidad y sometimiento, aspectos incompatibles con el ejercicio del poder[363]:

[363] Escapar de los límites que le ha fijado la sociedad significa, para la sociedad patriarcal, que la mujer vuelve a la naturaleza demoníaca, y que amenaza profundamente el orden colectivo.

> ISABEL.—[...]La gente común, el pueblo, eso que gobernamos, no admira a los disolutos. Le son simpáticos [...] Sin embargo, por los que sujetan su sexo, sienten una extraña devoción: les odian por su diferencia, pero, sobre todo, les temen: un ser que domina su sexo es capaz de todo. *(Breve pausa. Se mira un momento en el espejo.)* La castidad, María, esa rara virtud que tan poco practicas, siempre desorienta. (17)

> MARÍA.—[...] Perdonadme, señora, lo que deseo es que volvamos a nuestros hábitos y, sobre todo, veros como siempre: ¡fría, distante, con esa realeza tan magnífica! (46)

La imagen de su propio cuerpo va construyendo el discurso de la reina con respecto al lugar de su cuerpo y de su deseo. Los espejos, en esta obra, favorecen la toma de conciencia de la imagen que los otros reciben y la que debieran recibir. De hecho, en el proscenio, entre la escena y el público, hay un espejo imaginario de cuerpo entero. El acto de vestirse va más allá de revestir suntuosas galas. Se trata de ir asumiendo, mediante los vestidos, el maquillaje, el peinado, las joyas y todos los afeites relativos, el estatuto de reina, es decir, una imagen que se construye paulatinamente para el espectador. La transformación física transcurre paralelamente a la narración de la fantasía erótica con Felipe II, lo que establece dramatúrgicamente un punto de intersección entre el poder político y el deseo sexual. Por un lado, la reina sueña someter su cuerpo al del monarca español; por el otro, no puede renunciar a ejercer el mando y la autoridad:

> ISABEL.—[...] *(Pausa. Se mira a un espejito que* MARÍA *le tiende.)* Anda, péiname los cuatro pelos que me van quedando... Con gracia ¿eh? Así, esponjoso, ahuecado... [...] para que parezca que tengo más... *(*MARÍA *empieza a peinarla.)* Pero siempre pasa lo mismo [...] cuando ya siento sus brazos rodeando mi cuerpo y sus labios sobre los míos, aparece ese insensato de Drake...; y ya no es la boca ni el cuerpo de Felipe, sino los suyos. [...]

> ISABEL.—[...] (*Mirándose el pelo y tratando de quitarse un rizo que le ha colocado* MARÍA *sobre la frente.)* Te he dicho que no quiero rizos: la frente despejada, bien despejada, para que nada estorbe las ideas. (19)

El espejo le devuelve la imagen de mujer ajada por los años y preocupada a su vez por su figura de mujer y de gobernante. En el ámbito público, su ser no pasa por la belleza o la juventud de su cuerpo sino por la lucidez de su *cabeza*, lugar de la inteligencia y de la voluntad. En el plano privado, sin embargo, la evidencia de la vejez inminente que la reina reconoce y a la que alude sin ambigüedad, le resulta intolerable si proviene de terceras personas:

> ISABEL.—[...] ¡En fin! ¡Sigamos decorando la ruina! (22)

> ISABEL.—[...] *(Mirándose nuevamente al espejo de mano.)* ¿Cómo estará él? ¿Tan estropeado como yo? (24)

> ISABEL.—[A Cecil] ¿Qué tienes que decir de mi edad? ¿Es que los hombres tenéis bula para disfrutar de un permiso indefinido que a las mujeres se nos niega...? *(Acercándose a él y mirándole de frente.)* ¿O es que me ves demasiado vieja? [...] Cuida bien lo que dices; en estos momentos de mi vida puedo perdonarte cualquier crítica sobre mi labor de gobernante, pero como insinúes tan solo que estoy hecha una ruina, acabas en la Torre y sin cabeza. (39)

El segundo acto transcurre en el mismo espacio pero sufre un cambio de atmósfera que evoca el dominio de los sueños. Allí, los cuerpos ocupan un lugar más importante en el discurso y sobre todo en los gestos y en los desplazamientos. Se trata de la desinhibición de la etiqueta real y la inmersión en el mundo del deseo. La consideración del propio cuerpo de la reina es diferente:

> MARÍA.—Decís bien. Su Majestad está demasiado vieja para estas aventuras fuera de estación.
> ISABEL.—¡Qué mentalidad tan masculina! Me recordáis a Cecil. *(Mirándose al espejo.)* ¿Vieja?

> MARÍA.—*(Con cierta saña.)* ¡Sí! ¡Vieja y ridícula!
> ISABEL.—*(Sin dejar de mirarse y con calma.)* Cuando transcurran treinta años sobre tu cuerpo, este mío te parecerá disculpable y hasta digno de encomio. (45)

La belleza y el atractivo físico de Isabel se despliegan en la esfera de los sueños, el único ámbito en el que su cuerpo de mujer-reina puede existir. Así, todo en ella rejuvenece con la cercanía del supuesto amante:

> FELIPE.—[...] Estáis hermosa, Isabel; mucho más que en esos retratos que circulan de vos. [...] Vuestra piel está hecha para un Tiziano [...] Sois mucho más bella al natural. Mucho más. Y tenéis unos ojos insólitos para una mujer. [...] *(Cogiéndola por la cintura.)* Y vuestro talle es tan fino como el de una muchacha. (50)

El cambio de personaje —el ideal Felipe II resulta ser el prosaico capitán Drake[364]— anticipa el fin de la ensoñación y, por ende, del atractivo de la mujer. El segundo y último cuadro muestra otra Isabel, más cansada y más vieja que al inicio, que contrasta con el espléndido aspecto de María. Su imagen *oficial* está construida a partir de la tensión entre su realidad interior, que debe controlar, y el deseo irreprimible de ser amada. La obra se cierra, en efecto, con unas palabras que la reina dirige a la imagen física que le devuelve el espejo:

> ([...] *Se dirige al espejo del proscenio y ante él, quedará fija mirándose: se arregla el pelo, se recompone el escote y hasta se pellizca sus mejillas.* [...])
>
> ISABEL.—(*Entre el insulto, la complicidad y el reto.)* Isabel Tudor, reina de Inglaterra... ¡zorra!
> El telón descenderá lentamente ante la figura estática, arrogante y magnífica de ISABEL. (80)

---

[364] No hay aquí un cambio de cuerpo, sino de personaje, por lo que no insistiremos en esta transformación.

La oposición poder–deseo se declina en los movimientos físicos de atracción y rechazo de Isabel hacia los otros personajes, ya sea en el espacio real o en el onírico. La mirada de Isabel, cuya imagen se refleja en espejos sucesivos, es ante todo una mirada hacia sí misma. Seducción y distanciamiento, juventud y vejez, libertinaje y castidad conforman el mundo físico que construye la contradictoria moral de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor.*

### 3.3. CUERPO FEMENINO Y VEJEZ EN *LA ÚLTIMA RESERVA DE LOS PIELES ROJAS*

Como acabamos de ver, el tema del cuerpo y la vejez —el cuerpo *maduro*— ha sido tratado sucesivamente por Resino en *Ultimar detalles* y con más insistencia en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor.* Los cuerpos de Lunarcitos y de Isabel tienen, sin embargo, diferentes implicaciones dramáticas. En el primero es un reflejo de la precariedad material de la protagonista, poniendo así de relieve el valor moral de su decisión final. En el segundo, el *real cuerpo de la reina* forma parte de la leyenda construida por el poder. En *La última reserva de los pieles rojas* (2003), Resino indaga el sombrío universo de la vejez femenina a través de dos personajes —Elena y Clara— en una residencia de ancianos[365]. El protagonismo del cuerpo y de lo físico toma una dirección nueva y, por el cariz del tema, socialmente más comprometida. El abandono, la desesperanza, el dolor y la muerte lejos de casa y de la familia son algunas de las preocupaciones que Carmen Resino plantea en esta obra.

Aquí, el cuerpo es el instrumento que sirve para expresar el desasosiego de la vejez. En la fábula, existe una correspondencia

[365] La línea argumental es la siguiente: Clara y Elena, residentes de un hogar de ancianos, comparten la habitación. Clara se pasa la vida preparándose para recibir una visita que no se producirá —la esperada visita de su hijo— mientras que Elena critica su actitud y trata de espabilarla y enfrentarla con la realidad. Elena, que ha tenido una vida de artista en su juventud, abriga el anhelo de huir a una casita al borde del mar. La espera se revela una vez más infructuosa, trayendo su cuota de frustración y amargura. La obra finaliza con un súbito ataque cerebral de Elena, que echa por tierra las esperanzas de fuga de las dos mujeres.

entre la imagen del cuerpo que brinda la obra y las preocupaciones relativas a ella en el momento histórico de la escritura. Las inquietudes de la autora —y de muchos dramaturgos que ya habían abordado este tema[366]— se vuelcan en el cuarto cerrado del olvido y la enfermedad. Podemos decir que, en esta obra, la referencia temática al cuerpo es directa, ya que los avatares y las dificultades del cuerpo enfermo y disminuido van construyendo la trama argumental y definen los personajes.

La evolución de los cuerpos en el espacio merece una atención especial. En primer lugar, las ancianas ocupan el espacio de manera paradójica. En efecto, por un lado, ambas despliegan movimientos restringidos y lentos propios de la edad y de la enfermedad, pero por otro lado, esta lógica se quiebra a favor de desplazamientos rápidos e imprevisibles en silla de ruedas o, como lo indica la imagen que abre la obra, con movimientos nerviosos y precisos.

La visibilidad de ambas mujeres es contrastante: Clara es de aspecto frágil y menudo, mientras que Elena

> [...] *es recia, parece corpulenta, vigorosa, y por su voz y ademanes, de una personalidad bien diferente, casi opuesta, física y emocionalmente* (20)[367].

La diferencia de corporeidad de los personajes se ve equilibrada por la movilidad de sus cuerpos: Elena es de aspecto robusto, pero se desplaza en silla de ruedas, lo que la sitúa físicamente en inferioridad con respecto a Clara. El balance de fuerzas en cuanto a la presencia en escena se ve compensado con este recurso.

Los cuerpos de las dos ancianas mantienen una constante tensión con el espacio que las rodea: la primera escena ilustra la inquietud de Clara mediante la acción vital de comer y esperar una visita que la saque del agobio de ese sitio. Por su parte, el proyecto

---

[366] Véase el tema de la vejez en Paloma Pedrero, *El pasamanos* (1994) y *En el túnel un pájaro* (1997), Domingo Miras, *Gente que prospera* (1999) y anteriormente Ana Diosdado, *El okapi* (1972).

[367] Las citas provienen de la siguiente edición: Carmen Resino, *La última reserva de los pieles rojas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003.

de Elena y su casita al borde del mar[368] propone el desplazamiento hacia el exterior y un plan de fuga:

> CLARA: Si tantas ganas tienes de irte, ¡vete tú sola!
> ELENA: No puedo. ¡Estas malditas piernas! *(Va hacia la silla de ruedas a sentarse.)* (36)

La huida de ese lugar nefasto se convierte en Elena en una obsesión y en un antídoto contra el abandono. El hecho de esperar, como veremos, es reconocer que todavía se cree en los demás cuando, en los momentos de lucidez, las mujeres saben perfectamente que han sido abandonadas, antes por sus maridos y ahora por los hijos. Las trayectorias de los cuerpos en el escenario insisten en esta idea obsesiva:

> ELENA: *(Tras ella.)* ¿Y si no vienen nunca más?... No podemos seguir esperando domingo tras domingo. Una semana, en nuestras circunstancias, es mucho más que una semana...
> (*En todo este diálogo el juego entre el acoso de* ELENA *sentada en la silla de ruedas y las huidas de* CLARA, *deberá articularse y evidenciarse para reforzar el movimiento dramático plástico y la intensidad de la escena.)* (37)

En este contexto espacial de encierro físico y opresión psíquica, gestos, movimientos y desplazamientos corporales apoyan e ilustran los temas del abandono —dejándose caer en la silla de ruedas— al que se añade el recuerdo de tiempos pretéritos que adquieren un valor positivo intrínseco gracias a la actitud física que acompaña las palabras:

---

[368] El paralelo con María Josefa (*La casa de Bernarda Alba*) ya ha sido comentado por Virtudes Serrano en la introducción de la obra. Además, en las dos obras, las ancianas están encerradas en un cuarto ("Elena: ¿Acaso no estamos encerradas ya?", 37). La antítesis es aún mayor considerando el espacio cerrado de la habitación y la libertad que supone el mar.

> ELENA: Los dos [hijos]: el tuyo y el mío. *(Dejándose caer en la silla de ruedas y casi para sí.)* Los dos nos han abandonado. (27)

> ELENA: No te preocupes: el tiempo pasa demasiado rápido, que nos lo digan a nosotras. *(Se levanta de la silla y se dirige al proscenio.)* A mí me parece que todavía estoy cantando por esos cafés de mala muerte y por esos teatros que Dios confunda... (29)

En este último ejemplo, aunque el sentido de las palabras apunta a un pasado más bien miserable —"cafés de mala muerte y teatros que Dios confunda"— el gesto que los acompaña parece contradecir el significado e imprimirle otro sentido: el pasado, cualquier pasado, es mejor que este presente.

El dinamismo y el estatismo de los cuerpos corresponden perfectamente a la tensión de la escena. El personaje de Elena, de mayor corporeidad, maneja el discurso en su favor, apoyándose en la posición sentada, asociada a la derrota y al cansancio, o levantada, para hablar de ella misma o dar importancia a sus palabras. Los momentos más emotivos con respecto a la espera, en donde lo estático se relaciona con el tiempo eterno de la muerte, son los siguientes:

> [CLARA] *Sitúa a* ELENA *en el borde del proscenio, frente al espectador. Luego ella coge una silla y se coloca a su lado. Breve silencio.* [...] *Se oirá el tic-tac del reloj.* CLARA *se revuelve en la silla.* [...] *Nuevo silencio con tic-tac de reloj.* (52-53)

> *Silencio. Quietud por un momento. Se oirá al reloj dar seis campanadas.* (57)

> *Las dos vuelven a sentarse una la lado de la otra y a quedarse quietas.*
> *Silencio nuevamente, sólo interrumpido por el tic-tac del reloj.* (59)

El silencio y el ruido del tiempo que pasa, sin que nada cambie, contribuyen a crear el ambiente de hastío y soledad. Sugieren, por

otro lado, el paso del tiempo en los cuerpos pasivos de las dos ancianas, que se rebelan a veces ante el destino, pero que rápidamente retoman su posición de espera:

> ELENA: *(Poniéndose en pie.)* Oye, que yo tampoco era ningún trapo [...] (58)
>
> ELENA: *(Sentándose con desaliento.)* De acuerdo... de acuerdo...
> *Las dos vuelven a sentarse una al lado de la otra y a quedarse quietas.* (59)

El texto cuenta, por un lado, con caracterizaciones corporales directas que conciernen en particular a los desplazamientos. En los diálogos —caracterización indirecta— el cuerpo y sobre todo la apariencia física adquiere mayor relevancia, ya que es el signo indefectible del paso del tiempo y de la cercanía de la muerte:

> *Empuja la silla de ruedas donde* ELENA *está sentada, saca unas pinturas de un bolsito y se pone a retocarse el maquillaje.* [...]
> ELENA: [...] A nuestra edad no puede una pintarse tanto: envejece más. [...] ¿Pero qué te has hecho? ¡Pareces una momia con todo ese maquillaje que te has echado encima!... (41-42)

En este pasaje, la conciencia de su figura decrépita se refleja como en un espejo que le devuelve la imagen de la otra anciana. Se establece así un diálogo entre el cuerpo y la apariencia física que acompaña y refuerza la idea de la vejez. La cotidianidad del cuerpo asistido —prótesis para comer o silla de rueda para desplazarse— se integra en el diálogo de forma irónica. Observemos incluso que los días que transcurren en la residencia se miden con respecto a las funciones del cuerpo:

> ELENA: [...] Tú, ¿qué tienes?, ¿dientes o qué?
> CLARA: Con la postiza se arma más ruido. (22)

CLARA: *(Persuasiva.)* Hoy es domingo, y los domingos no nos toman la tensión. Tampoco hay desayunos biológicos. (25)

ELENA: [Por los otros residentes] No te preocupes: todos están sordos. (30)

En esta obra encontramos un alto grado de complejidad de los cuerpos. Los atributos determinantes indican la importancia acordada a la representación escénica. En primer lugar, la determinación de género —dos mujeres— sitúa a los personajes en una franja social fragilizada. Se trata de dos mujeres/madres que fueron abandonadas por maridos e hijos. La apariencia física de las protagonistas es precisa: sus atributos externos, apoyados por los psíquicos, conforman con claridad el tipo de cuerpo que posee el personaje. Señalemos, por otro lado, los atributos implícitos de la vejez. La lentitud o la dificultad en el desplazamiento propias de las personas mayores están tácitamente presentes en la obra, de la misma manera que la silla de ruedas, al principio de la pieza, indica una dificultad física inminente o latente.

Los cuerpos de las dos ancianas, atrapados en un espacio agobiante del que buscan huir, están designados por ellas mismas mediante una retórica directa y cruda. La dentadura postiza, la sordera, las piernas que no pueden caminar, estar enchufada a una máquina todo el día, los ojos —y todo lo demás— que han perdido su tersura, las patas de gallo, etc. completan sus figuras. La sórdida realidad se construye, pues, mediante un lenguaje directo centrado en la decrepitud física que contamina el ámbito psíquico y emocional.

La obra concluye con una poderosa nota corporal: el ataque cerebral de Elena. Esta última discapacidad pone fin a las ilusiones de Clara, pero sobre todo marca la pérdida de su única posibilidad de comunicación. El cuerpo se muestra, más que nunca, en toda su fragilidad, su abandono, sin futuro. *La última reserva de los pieles rojas* pone de manifiesto que esos cuerpos *funcionan* todavía a golpes de esperanzas y de proyectos utópicos, pero principalmente propone una reflexión en torno al aislamiento social y afectivo del ser humano, discapacidad que puede resultar más dolorosa que la decrepitud física.

### 3.4. Balance

Al término de este recorrido por las obras de Carmen Resino, podemos extraer, desde el punto de vista de la corporeidad, algunas líneas que faciliten un diálogo entre diferentes aspectos de una misma problemática.

Como dijimos en la introducción de este capítulo, el tema de la frustración y del desengaño será la punta de lanza de una generación olvidada por el nuevo orden político. Los diferentes avatares del cuerpo femenino y su tratamiento textual, corresponden en parte a este clima de ilusiones malogradas. En las obras abordadas, la frustración se declina desde una perspectiva física en la que la inscripción del cuerpo en el texto está llamada a desempeñar un papel fundamental. En efecto, la autora no escatima datos que puedan servir a la mayor claridad de la representación escénica: el cuerpo, sobre todo el femenino, se halla en el centro del desarrollo textual. Así, tanto en *La actriz* como en Lunarcitos de *Ultimar detalles,* adquiere otro tipo de significado —y de volumen— cuando se lo confronta a su contrapartida masculina. La joven actriz es el paradigma del cuerpo manipulado, mientras que el de Lunarcitos, con el peso que confieren los años —en todos los sentidos— representa el reencuentro con ella misma. Los recursos espaciales y retóricos son semejantes en ambos casos y el cuerpo, sin acaparar el lenguaje de los protagonistas, está presente en la fábula y en las interacciones que plantea con el espacio escénico.

Si bien la oposición de géneros es notoria en las dos obras breves precedentes, podríamos decir que el poder no tiene género, a pesar del título del drama, en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón*. En efecto, el cuerpo de Wu-Tso busca identificarse con el mundo masculino que la rodea. Dos personajes se apartan de esta tendencia: la Madre y la Emperatriz, que encarnan el sometimiento y la resignación. Sin embargo, la importancia de la imagen en el conjunto proyecta a la princesa en un plano estético particular, realzando su protagonismo y su figura en el escenario. Observemos finalmente que la presencia de la muerte, en la pieza, no es vana ni gratuita. Si tenemos en cuenta el particular tejido histórico de España, podemos pensar que esta obra hace eco a los gestos de muerte y al silencio del particular contexto social y político español

durante el pasaje de una dictadura autárquica a una democracia capitalista[369].

El poder se declina en femenino en el personaje de Isabel Tudor. El tono más irónico y el juego de desdoblamiento físico y mental de la reina permiten la confrontación del deber social y del deseo individual en un diálogo abierto y a menudo desenfadado. Sobre esta oposición reposan otras confrontaciones, igualmente importantes desde el punto de vista del la corporeidad, como la juventud y la vejez, en los planos correspondientes de sueño y realidad. Estas parejas de significados realzan el protagonismo del cuerpo, ya que en cada nivel de la acción, el personaje opera una nueva adaptación de su físico. En el texto, es quizá la obra más lograda en la construcción física del personaje femenino y sus implicaciones internas, imagen sin duda influenciada por las conocidas representaciones pictóricas de Elizabeth I[370].

Si el tema de la vejez, en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor,* constituye un elemento importante dentro de un sistema de valores opuestos, en *La última reserva de los pieles rojas* se erige en tema principal. El cuerpo, sin lugar a dudas, es el punto de apoyo de toda la dinámica de la obra. La relación del cuerpo con el espacio y con el tiempo es mucho más significativa que en las obras anteriores: creo que el planteamiento de Resino sobrepasa una primera problemática de género para recalcar, a través de los cuerpos indefensos y desahuciados, la tragedia de la decrepitud física y del abandono social.

---

[369] Vilarós (1998: 118-119).

[370] Sobre todo, la de Nicholas Hilliard, de 1585.