Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 18 (2008)

Artikel: El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)

Autor: Cordone, Gabriela

Kapitel: 3.: Supuestos metodológicos

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840904

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

y, junto con autoras como Lluïsa Cunillé e Itziar Pascual, interviene en la renovación del teatro de fin de siglo XX y principios del actual, incorporando novedosas propuestas estéticas y singulares tratamientos temáticos.

El conjunto de estos autores representa, pues, una constelación rica en tendencias y en estéticas propias de las últimas tres décadas, corrientes en las que el cuerpo no sólo constituye un componente importante del texto, sino que —y es lo que trataré de demostrar en este trabajo— funda a menudo la acción, el gesto y la palabra.

III. Supuestos metodológicos

El análisis de la presencia del cuerpo en el texto dramático presenta varios desafíos. El primero es la sistematización del análisis de un elemento complejo y polisémico como es el cuerpo. De entrada, debemos tener en cuenta los aspectos filosóficos, psíquicos y sociales de esta construcción que denominamos *cuerpo*. El segundo, no menos intrincado, es la articulación de esa unidad viva y cambiante con la ambivalencia propia del género dramático, *todo* texto y *todo* representación. Por ello, el tema que nos ocupa requiere la aplicación de un método de análisis que considere, por un lado, el texto teatral como un texto literario escrito para ser representado y, por el otro, las implicaciones *extra literarias* relativas al cuerpo, con el propósito de extraer un modelo de *corporeidad* propio del teatro de las primeras décadas de la democracia.

Para lograr este objetivo he decidido adaptar los análisis semiológicos de textos teatrales, tomando aquellos aspectos que ayuden a destacar la *corporeidad* presente en el texto. Así, de la metodología que Anne Ubersfeld desarrolla en su estudio *Lire le théâtre*[8], he retenido los principales conceptos de la relación texto y representación, ajustándola a las necesidades de nuestro tema e incorporando la actualización que propone José Luis García Barrientos acerca de la lectura del texto dramático[9]. El estudio del texto teatral, siguiendo el razonamiento de los dos investigadores, no

[8] Ubersfeld (1996: I/11-42).
[9] García Barrientos (2001).

puede realizarse según los cánones del modelo actancial sin sufrir profundas modificaciones, ya que la naturaleza conflictiva del texto teatral pide, frecuentemente, al menos dos modelos. En este sentido, visto que el teatro trabaja con dos sistemas de signos, con sus redundancias y sus diferencias, tomaremos la palabra dialogada como punto de partida de nuestro análisis.

Contrariamente a otras formas dialogadas —por ejemplo el diálogo en una novela o en una poesía— la palabra dialogada en el teatro necesita una práctica de lectura particular. Se trata, ante todo, de un texto que solicita una percepción estética. El diálogo de teatro es un intercambio entre dos o varias voces, pero también un vehículo de imágenes y de sonoridades conjugadas en un espacio y un tiempo que participan en la enunciación. Por ello, el análisis del texto teatral debe tener en cuenta no solamente los signos que conforman el texto, sino también aquellos que resultan de la representación, atendiendo a su organización formal y a la instauración del proceso de significación a través de los profesionales del teatro y del público. Consideraré entonces, por un lado, el texto teatral como un código lingüístico y, por el otro, como un conjunto de signos de diversa índole en el que entra en juego un proceso de comunicación con una serie compleja de emisores, de mensajes y un receptor múltiple. La semiótica teatral distingue, en este sentido, el texto escrito de la representación teatral. En la representación confluyen múltiples sistemas de signos de las más variadas naturalezas, relacionándose unos con otros[10]. Los códigos visuales —escenografía, vestuario, iluminación— y los auditivos —verbales, para-verbales, música, sonido— presentes en el espectáculo teatral, se convierten inmediatamente en signos, y son percibidos como tales por el espectador. Para los semiólogos, pues, estos sistemas de signos no actúan de forma aislada sino que se integran para producir una unidad de sentido y propiciar una lectura y un mensaje, insistiendo así en el estudio de la obra teatral como un conjunto de signos actualizados simultáneamente en escena[11]. Recordemos, por último,

---

[10] Ubersfeld (1996: I/20-21).

[11] *Ibídem*: 30-32. No es necesario, sin embargo, que todo lo que esté en escena sea interpretado. La redundancia del mensaje estético se impone

que cada pieza presenta su propio uso de los sistemas semióticos. Así, en una obra, un objeto, un movimiento, un color pueden representar un concepto y tener, en otra, un significado distinto.

Resumiendo, como señala Pavis, el análisis semiológico no es una problemática relación de subordinación entre texto y escena, sino la descripción del texto espectacular, resultante de los diversos sistemas de signos presentados y mantenidos según las duraciones y los variados ritmos[12].

La perspectiva de Ubersfeld y García Barrientos nos conviene por dos razones principales. Primero, porque brindan un modo de lectura claro de una expresión textual tan peculiar como es el teatro. Segundo, porque establece los lazos que unen dicha expresión textual a la práctica de la representación y, en este sentido, ambos coinciden en que el enfoque semiológico es sin duda el instrumento más idóneo para el estudio de un sistema de signos de diversa naturaleza como es el fenómeno teatral. Sin embargo, conviene aclarar que, por una cuestión de eficacia, no he sometido la totalidad de los elementos constitutivos de una obra a un análisis semiológico sistemático, para evitar la aplicación de un modelo rígido que podría pasar por alto las particularidades de algunos textos o, por el contrario, explayarse en aspectos que no vienen al caso. Por ello, me ha parecido más provechoso privilegiar el análisis de los componentes que revelen de una u otra forma el *cuerpo* en el texto y su proyección en la escena.

Por otra parte, en la medida en que esta investigación se concentra en lo que, creo, constituye el nexo entre texto y representación —el cuerpo— es pertinente apuntar los principales supuestos teóricos que fundan hoy la relación de uno y otro aspecto de la obra teatral. Siguiendo la misma intención metodológica de García Barrientos, las conclusiones que se extraigan del estudio del cuerpo a partir del texto deberían ser igualmente eficaces para la interpretación de la puesta en escena. Así y todo, he de aclarar que el presente estudio se ocupa sobre todo de las particularidades del cuerpo en el texto escrito.

---

ante el espectador con significantes que apuntan a un solo significado, sobre el que se vuelve de forma recurrente y reiterativa.

[12] Pavis (1998a: 20).

Los estudios que se vienen publicando desde hace más de cincuenta años ponen en evidencia la doble naturaleza del texto dramático, un texto escrito para ser representado o, como dijimos anteriormente, *todo* texto y *todo* representación. Habiendo abandonado la larga tradición que se limitaba al estudio del texto escrito, es decir, de un discurso dialogado, los teóricos de la literatura del siglo XX consideran la virtualidad de la representación del texto como rasgo inherente y constitutivo de la forma teatral, su naturaleza y su destino. Desde una perspectiva histórica de los estudios del género teatral, Bobes Naves señala que "los estudios tradicionales del teatro, tanto los que remontan a las poéticas como los que se realizan desde las coordenadas teóricas del historicismo decimonónico, son parciales, en cuanto que lo ven como un género literario en línea con la épica y la lírica, pero no tienen en cuenta ese otro aspecto del texto dramático, su finalidad intrínseca en la representación, que lo condiciona en su génesis, en sus formas y hasta en sus temas"[13].

Actualmente, la oposición entre texto escrito y representación se considera como artificial. El origen de la discrepancia se encuentra en la atención exclusiva que la teoría literaria y la historia de la literatura dedicaban al texto escrito, dejando de lado la escenificación y sus signos, muchas veces, sin embargo, apuntados en el texto escrito. La orientación semiológica que toman los estudios literarios a partir de 1930 impuso al estudio de la obra teatral el análisis de los signos dramáticos no verbales. En este sentido, los trabajos del llamado Círculo de Praga marcaron toda una época. Las posiciones de sus dos mayores exponentes, Otakar Zich y Jiri Veltrusky, presentaban ya un profundo desacuerdo. En efecto, mientras Zich consideraba que el texto escrito no es más que un sustituto incompleto e imperfecto y que la obra dramática existe sólo a partir de su realización escénica, Veltrusky afirmaba que el texto predetermina la realización teatral, constituyendo una obra literaria autónoma que existe plenamente aun en ausencia de su

[13] Bobes Naves (1997: 20). Véase también José Luis García Barrientos (2001: 26-27) que se basa en las conclusiones de Henri Gouhier (1943): "la obra dramática está *hecha para* ser representada: tal intención la define".

escenificación[14]. El debate continuó durante todo el siglo XX, con algunos cambios de vocabulario: hacia los años setenta, la polémica se situó en la oposición signos *lingüísticos y literatura* contra *signos no lingüísticos y representación*, cuyos extremos se consideraban inconciliables[15].

Ahora bien, efectuando un balance de ambas posiciones, se llega a la conclusión de que si bien es cierto que la finalidad del texto dramático es su escenificación, ya que dicho estatuto está inscrito en la estructura misma del texto, también lo es que el texto dramático puede constituir una obra literaria, dado que muchos textos publicados se dirigen tanto al lector como a los actores o al director. Según Ducrot y Schaeffer, sería más provechoso considerar esta oposición entre *escenocentristas* y *textocentristas* como una distinción de dos estados —la obra escénica y la obra literaria— que comparten un elemento común, a saber, el texto dramático[16]. Si aplicamos estos dos puntos de vista al análisis del texto dramático, nos encontramos con dos posiciones igualmente parciales. Por un lado, para los escenocentristas, la realidad verbal de la obra literaria es solamente uno de los componentes de la realidad escénica. Incluso la realidad verbal del texto no es la misma en escena, ya que se encarna en una voz y en un cuerpo que llegan al espectador en estado de interpretación, mientras que el lector de un texto dramático lee un texto que, por así decirlo, todavía no ha sido interpretado. Por otro lado, para los textocentristas, el texto dramático puede ser analizado desde el punto de vista de la estructura, del estilo, del tema, etc., es decir, como una obra literaria Está claro que, siguiendo este procedimiento de análisis, se soslayan los elementos del texto con finalidad escénica. Un análisis de este tipo tiene que completarse a través del estudio de los fenómenos textuales específicamente ligados a la escena y que tienden a provocar un efecto visual o acústico.

Por ello, el análisis del texto dramático debe reconocer siempre la existencia de una estructura de orden mimético (personajes en

---

[14] Zich (1931) y Veltrusky (1942).

[15] Véase a este respecto Anne Ubersfeld (1996: I/12-19) y André Helbo (1975).

[16] Ducrot et Schaeffer (1972: 612-621).

acción), común a las dos realidades de la obra, a la que se puede acceder ya sea a través del texto o de la puesta en escena[17]. Partícipe de uno y otro estado se halla lo que denominaremos, siguiendo a García Barrientos[18], el *drama*. Apoyándose en el ensayo de Kowzan[19], el crítico español considera que la transmutación del material literario en espectáculo equivale a la *espacialización* de su contenido conceptual, pasando así de lo conceptual e imaginativo a la percepción sensible. A diferencia de otros textos, el teatral posee, como dijimos, los medios de expresión que presuponen su escenificación, es decir, elementos aptos para ser comunicados a la vez en un espacio y un tiempo. El drama sería, pues, la relación entre dos categorías: por un lado la fábula o el argumento, es decir, el universo ficticio significado, y por el otro la escenificación real de esa fábula o, en palabras de García Barrientos, "el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa"[20].

Estudiaremos, entonces, los textos teatrales desde el punto de vista de la dramaturgia, es decir, como textos cuya finalidad reside en la representación. Los estudios dramatúrgicos se detienen en el texto orientado hacia esta finalidad y su influencia sobre el público a través de la representación escénica. En este marco teórico, el *texto dramático* es el objeto que reproduce o describe el espectáculo teatral. Dentro de la tipología de textos que propone García Barrientos y conforme al modelo teórico en el que se inscribe el

---

[17] *Ibídem*: 613. Sin embargo, a mi entender, el hecho de que la crítica no haya abordado sistemáticamente el estudio del cuerpo del personaje en el texto, demuestra que la elegante ambivalencia del drama —texto y representación— no existe más que en la teoría del teatro y que, a la hora del comentario, se hablará de personaje, si se trata de un análisis textual y de cuerpo del comediante, en el caso de un comentario de la representación. Por mi parte, a través de este estudio, deseo conferir al cuerpo todo el peso de las connotaciones textuales, sociales y culturales presentes en el discurso textual, punto de contacto entre estas dos realidades indisociables.

[18] García Barrientos (2001: 30).

[19] Kowzan (1975: 161).

[20] García Barrientos (2001: 30).

drama, "el texto dramático será el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser [...] un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. La *obra dramática* es [...] la *codificación* literaria del texto dramático"[21]. Como tal, la obra dramática posee una cierta autonomía que permite acceder al drama a través de la lectura, es decir, que estamos ante una experiencia genuinamente literaria. García Barrientos insiste en la diferenciación entre la obra dramática —la obra literaria, objeto real— y el texto dramático —el objeto teórico que nos permite acceder al drama. La obra dramática sirve como documento del drama, pero en ella debemos saber leer el texto dramático, "atendiendo no sólo al mundo representado, sino también al *modo* de representarlo"[22].

En el interior del texto dramático distinguiremos dos elementos: diálogos y acotaciones, entendidos éstos como componentes pura y exclusivamente dramáticos. En efecto, el diálogo dramático es inmediato —dicho por el personaje y no por el autor— y libre, por ello, de toda mediación. Las referencias no-verbales y para-verbales componen el resto del texto dramático, es decir, todo lo que no es diálogo. Sus características lingüísticas son diferentes de las del diálogo, pero tampoco se pueden asociar a una mera descripción narrativa, ya que su función es traducible en términos de representación[23]. Consideraremos, pues, la presencia del cuerpo en el texto dramático a partir de estos dos componentes.

La primera parte de este trabajo se aboca a la elaboración de las principales líneas del análisis del cuerpo en el texto, con el objeto de fijar unos parámetros teóricos comunes que permitan la comparación entre distintas obras de un autor y de autores de diferentes generaciones dentro del cuadro temporal fijado al comienzo de este

---

21 *Ibídem*: 32-33.

22 *Ibídem*: 33.

23 Aquí seguimos a García Barrientos (2001: 42-43), que difiere de Ubersfeld (1996: I/17-18) y de Spang (1991: 49) en cuanto a la naturaleza del texto de la acotación. Para el español, se trata de un texto que no tiene sujeto —explícito— de enunciación: mientras que en el diálogo habla directamente cada personaje, en la acotación no habla *nadie*. La voz del *autor* no tiene cabida en el texto dramático, ya que, si interviniese de una u otra manera en él, cambiaría inmediatamente de estatuto para convertirse en personaje.

estudio. En casi tres décadas ricas y variadas, y puesto que se trata de obras de autores provenientes de horizontes estéticos diferentes, cada texto representará una unidad autónoma de la que extraeremos un soporte estructural en relación con la representación del cuerpo. Este tipo de procedimiento, empero, exige antes la inserción del concepto *cuerpo* en un contexto más amplio, que lo abarque y justifique. Por ello, trataré en primer lugar las diferentes ideas de *cuerpo* según las principales corrientes psicológicas, filosóficas y sociológicas, para abordar luego la relación entre cuerpo y literatura. Vista la amplitud de campos de investigación implicados en el tema que nos ocupa, conviene destacar la singularidad de los estudios que se vienen llevando a cabo con respecto al cuerpo en el teatro, limitándonos a aquellos que pongan de relieve el cuerpo desde el punto de vista textual.

El punto de partida del análisis se basa en un texto particular, *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, del que extraje las articulaciones más importantes del cuerpo en el texto. Este conjunto de pautas constituye el modelo de una propuesta para el análisis del cuerpo que aplicaremos en el estudio de las obras de los autores y autoras españoles seleccionados.

Al término de casi cuarenta años de censura franquista y de control religioso, la eclosión del cuerpo, en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura españolas de finales del siglo XX, es vivida sin límites que obstaculicen su expresión ni la de los creadores. El teatro se hace eco, directa o indirectamente, de las preocupaciones de la sociedad que lo engendra. Desde una perspectiva histórica, la segunda parte de este trabajo expone el estado de lo que fue —y lo que es, en algunos aspectos, todavía— el contexto teatral español de los últimos veinticinco años, haciendo hincapié en los desafíos, logros y frustraciones de los dramaturgos inmersos en un ambiente social a menudo moroso e indiferente. Creo que el establecimiento de este marco histórico es fundamental para comprender el papel y los desafíos que puede presentar la representación de la imagen del cuerpo en los textos de estas décadas, ya que la escritura teatral estuvo supeditada, durante estos años de normalización política, a las posibilidades de estreno. En este sentido, las condiciones de producción y de representación, así como el gusto de un público multifacético, determinan en gran parte la concepción de una estética

teatral en la que el cuerpo, su lugar y su imagen, se hallan directamente comprometidos.

Por último, en la tercera parte, el análisis particular del cuerpo dramático en una serie de obras de autores que de alguna manera marcaron la escena y la escritura teatral española de los últimos veinticinco años, permitirá confrontar los resultados dentro de la producción de cada autor y, por último, valorar el lugar del cuerpo en las tendencias textuales del conjunto de obras representativas así como también la pertinencia y la eficacia del modelo de análisis propuesto.

IV. Agradecimientos

Esta investigación pudo contar con el consejo científico y el apoyo de numerosas personas. Quisiera agradecer a Patricia O'Connor, John Gabriele, María-José Ragué-Arias, Wladimir Krysinski, así como a Carmen Resino, Lluïsa Cunillé e Itziar Pascual por los textos inéditos, sugerencias bibliográficas y artículos de difícil acceso puestos a disposición.

Agradezco también a Julio Peñate Rivero por sus consejos metodológicos, a Antonio Lara Pozuelo, Victoria Béguelin-Argimon y Oxana Danilova por sus observaciones pertinentes y los fecundos intercambios que pude mantener con ellos durante las diferentes fases de elaboración de este trabajo, así como a Ana Alonso por su lectura atenta y meticulosa del manuscrito.

Mi infinita gratitud a mis padres, Antonio y Delia Cordone, a Caroline Schuster Cordone, a Daniel Cordone, a Clara Heller e Inge Merlo y a Véronique Saucy por su apoyo incondicional e indefectible. Quieran encontrar aquí el testimonio de mi afecto y de mi más profundo reconocimiento.