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: 2.: El cuerpo dramático, ¿una poética teatral?

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: 16.07.2025

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

de los problemas humanos —colectivos e individuales— que desde los años ochenta pudo ejercerse sin ataduras. En una sociedad de consumo y de bienestar en la que el físico ocupa un lugar privilegiado, la presencia del cuerpo en los textos revestirá formas y características que el análisis específico de las obras que proponemos en la tercera parte de este trabajo tratará de elucidar.

2. EL CUERPO DRAMÁTICO, ¿UNA POÉTICA TEATRAL?

Las ideas sobre el cuerpo experimentan en el siglo XX una evolución radical. Se trata, más bien, de la invención *teórica* del cuerpo, inaugurada por Freud que, como dejamos apuntado, indaga la expresión del inconsciente a través del cuerpo y la formación del sujeto por medio de la imagen del cuerpo[72]. Conciencia encarnada, puente que nos une al mundo exterior, el cuerpo se erige como un elemento complejo que participa como sujeto y objeto en la escritura teatral.

Nuestro propósito es estudiar el cuerpo considerándolo un componente fundamental del texto dramático, merecedor de una categoría de análisis propia, por las mismas razones que el espacio, el tiempo, el personaje y el público. Puente entre el texto y la representación, el cuerpo participa más que ningún otro elemento dramático en el aspecto verbal y no verbal del texto. Además, interviene en el hecho teatral como un sujeto concreto y simbólico. En mi opinión, el nexo *vivo* entre el texto y la representación se encuentra en la categoría *cuerpo* del texto dramático. A partir de él, el personaje, entidad virtual, adquiere consistencia, de la misma manera que el espacio y el tiempo dramáticos se redimensionan gracias a las coordenadas corporales de los personajes. Todos estos efectos están destinados a encontrar su punto culminante en la representación, en contacto con el público que asiste *en cuerpo presente*, con toda su humanidad y en resonancia con los cuerpos de la escena.

Sería fructífero, desde el punto de vista del análisis dramático, considerar el cuerpo como una parte del discurso teatral que une y

---

[72] Courtine (2006: 7-11).

comunica el texto y la representación, relacionando así el discurso textual con su práctica escénica. Pienso, pues, que el texto teatral puede actualizarse no sólo a través de una novedosa —y a menudo costosa— puesta en escena, sino mediante las diferentes inflexiones del cuerpo dentro de las coordenadas dramáticas. Por ello, en mi opinión, el cuerpo es el denominador común de los fenómenos que componen el hecho teatral. Si, como dije antes, el destino del texto teatral es su representación, debemos constatar que el fundamento de toda representación es el personaje hecho cuerpo, materia que la sustenta y motor de la acción. No olvidemos la función catártica que Aristóteles adjudicaba al teatro: el público comparte un espacio y un tiempo comunes con el espectáculo, pero ante todo comparte la *corporeidad* del fenómeno. La comunicación directa y privilegiada del teatro radica en la implicación del cuerpo. El texto, en su esencia, contiene un ser animado que da forma al personaje y supone la participación viva del comediante que lo representa. La naturaleza misma del texto dramático permite que el cuerpo esté en la raíz de todos los actos que implican lo teatral: en los espectadores y los comediantes, pero también en las *lecturas infinitas*[73] de sus personajes, en contacto con el tiempo y el espacio. Es a este territorio doble y ambiguo, textual y físico, al que llamaremos *cuerpo dramático*.

Hasta ahora, la crítica no ha construido un modelo de análisis que dé cuenta del funcionamiento de los distintos ejes dramáticos —espacio, tiempo, personaje, público— conjugados con la dimensión del cuerpo. Es evidente que el estudio del cuerpo está íntimamente ligado al del personaje, por lo que considero necesario asentar una serie de presupuestos teóricos acerca del estatuto de personaje en los que nos basaremos para construir, a su vez, un modelo de análisis del *cuerpo dramático*.

2.1. Personaje y cuerpo dramático

Para Ubersfeld, la relación del personaje con el texto y la representación no reside en un principio de *sustancia* sino, más bien,

[73] Ubersfeld (1996: I/11-12).

en un *lugar*. En efecto, considerar el personaje como *lugar* permite la función de mediación y de receptáculo de estructuras diversas: en él confluyen una serie de funcionamientos relativamente independientes que obstaculizan la construcción previa de un discurso o de un metadiscurso organizado[74]. Así, el estudio del personaje permite unificar la dispersión de signos simultáneos y diversos y es el ámbito por excelencia de convergencia y condensación de sentidos, ya que está constantemente en relación con otros conjuntos de signos —los ejes de espacio y de tiempo— y con otros personajes. Por ello, su funcionamiento resiste al discurso psicológico que se quiera construir acerca de él: en el paso del texto a la representación, la atribución previa de unas características psicológicas se revela como un obstáculo que lo aísla de los otros conjuntos semióticos e impide su verdadero funcionamiento[75]. El estudio del cuerpo, en este sentido, brindaría al análisis del personaje unas coordenadas más precisas en cuanto a la relación que establece con el espacio y el tiempo inscritos en el texto, ampliando y poniendo de relieve la función *física* del personaje, dejando de lado una estéril explicación psicológica.

Al mismo tiempo, y en el polo opuesto de la concepción clásica —la máscara, el papel desempeñado por el actor— el personaje es percibido hoy por semiólogos como Pavis, De Toro, Ubersfeld y García Barrientos, entre otros, como un conjunto divisible y frágil. La unidad del personaje es siempre provisoria y constituida de unidades más pequeñas, en relación con el resto de los elementos semiológicos del drama. En consecuencia, el personaje, como objeto de análisis, lejos de pensarse como entidad unitaria y absoluta, debe ser considerado en su característica *relativa*, ya que cada rasgo está a menudo designado por oposición a otra marca de otro personaje. El cuerpo y el discurso sobre la corporeidad expresa dicha fragilidad. Esta parcelación del personaje pasa, muchas veces, por la expresión fragmentaria y metafórica de su cuerpo. Por lo tanto, estamos ante un conjunto complejo construido y en construcción permanente,

---

[74] *Ibídem*: 92.

[75] Anne Ubersfeld señala, a este propósito: "Le personnage de théâtre ne se confond avec aucun discours que l'on puisse construire sur lui" (*Ibídem:* 93).

características que, de una manera u otra, marcarán la imagen del cuerpo que se desprende de él.

Otro de los aspectos del análisis del personaje es la cuestión de la connotación. Un personaje puede, en sí, comportar elementos de su historia que no aparecen explícitamente en el texto. En efecto, existen en el lector o en el espectador una serie de construcciones que el personaje puede activar sin la más mínima referencia textual. Es cierto que es difícil distinguir en el texto entre los datos denotados y los connotados: la puesta en escena puede reforzar aspectos que en la lectura no se captan. El aspecto connotativo del cuerpo del personaje puede jugar un papel determinante. En efecto, el texto, a través del cuerpo, puede contener signos culturales propios de una época que el espectador o el lector deberá descifrar. Por ello, creo que es importante estudiar el cuerpo del personaje en ese entramado connotativo, a fin de determinar su funcionamiento en el sistema total de significaciones textuales y escénicas.

El discurso del personaje —lo que dice de sí mismo y lo que los otros dicen de él— es el rasgo más estudiado en el análisis dramático. A menudo se explora el contenido psicológico del personaje y su relación con los otros como si se tratara de una transposición de la realidad y no de una función dramática. Menos corriente es el estudio de las relaciones corporales entre los personajes inscritas en el texto, es decir, de cómo cada personaje percibe su cuerpo y el de los otros. Como señala Ubersfeld, más allá del puro análisis del contenido psicológico del discurso, lo que permite clarificar el conjunto de rasgos distintivos del personaje y sus relaciones con los otros es la situación de la palabra (*situation de parole*)[76]. García Barrientos define esta relación como lo propiamente constitutivo del *personaje dramático*, es decir, la proyección del personaje en cada uno de los planos del modelo teórico que conforma el *drama*: la *fábula* y su escenificación. El personaje dramático será, pues, la interfaz entre el personaje ficticio de la fábula y su encarnación en la persona escénica, es decir, un actor representando un papel. Esta definición tiende a distinguirlo

[76] *Ibídem*: 105.

radicalmente del personaje narrativo[77]. En efecto, aun si ambos personajes son ficticios y hechos de materia *verbal*, el personaje dramático es *representable* —pensado y escrito para ello— por lo que conlleva una serie de características propias.

Por otro lado, si bien es cierto que, como señala García Barrientos, en el personaje dramático la descripción es menos detallada y extensa, creo, por el contrario, que los *vacíos textuales*[78] no son completados únicamente por la presencia del actor en la representación, sino también por la presencia del cuerpo en los diálogos, en la acotaciones, en el espacio y en el tiempo dramáticos, como veremos más adelante. Por lo tanto, el cuerpo dramático es ante todo un cuerpo *ficticio* que, si bien tiene vocación de ser representado por un cuerpo de carne y hueso, ocupa de hecho un lugar *físico* dentro de la construcción literaria. En resumen, así como el personaje debe ser analizado dentro del conjunto semiótico del que forma parte, el cuerpo y todo lo referente a él merecen una especial atención como posible estructurador del discurso.

Por otra parte, no cabe duda que el personaje dramático es *virtual*, y se presenta como un conjunto textual que puede ser encarnado en la representación concreta bajo los rasgos y la forma del actor. De la misma manera entendemos el cuerpo del personaje: existe *carnalmente* en el texto, determina al personaje, lo pone en relación con los otros y con las coordenadas de espacio y de tiempo. Nuestro propósito no es reducir al cuerpo la función del personaje, sino al contrario, ampliar las posibilidades que ofrece el texto teatral a través de sus componentes y abrir la interpretación a otras direcciones. Estoy convencida, y esta es la hipótesis con la que trabajaré, de que el papel de *mediador* que adjudica Ubersfeld al personaje —mediador entre el texto y la representación, entre el escritor y el espectador, entre el sentido previo y el último[79]— es

---

[77] Distinguimos pues: a) el personaje dramático, eminentemente textual, cuyas funciones están puestas en relación con los otros elementos dramáticos de espacio y tiempo escénicos y revelan su proyección hacia la escena; y b) la persona escénica, la encarnación del personaje de la fábula, por medio del cuerpo del actor.

[78] García Barrientos (2001: 155).

[79] Ubersfeld (1996: I/112).

asumido por el cuerpo del personaje, un *cuerpo dramático* virtual imprescindible en el texto y actualizado por la lectura y la representación.

A pesar de la importancia que, a mi entender, reviste el análisis del cuerpo dramático, la crítica especializada no se ha detenido a considerar sistemáticamente este aspecto. Constatamos, pues, la ausencia de categoría teórica que considere el cuerpo dramático como recurso teatral, artefacto e interfaz primordial entre el texto y la representación. Un estudio que emprenda su examen deberá desentrañar el mecanismo del cuerpo del personaje, trazar los ejes principales de su estructura, designar sus aspectos ocultos o disimulados, establecer las particularidades de la construcción corporal del personaje en relación con los otros personajes, con el espacio y el tiempo y, en última instancia, con el cuerpo del público/lector y su articulación con el mensaje de la obra.

En la tipología de análisis del personaje dramático propuesta por García Barrientos, el conjunto de atributos del personaje desemboca en la encarnación del artefacto por un actor que le dará vida escénica[80]. El concepto de cuerpo como valor simbólico ya ha sido demostrado y su incorporación al análisis dramático no hace más que aumentar la potencialidad del personaje teatral. Mi propósito, en un primer momento, es hacer del concepto de *cuerpo dramático* una categoría de análisis solidaria de los demás componentes de la obra teatral. Entenderemos, pues, por *cuerpo dramático* la relación que se establece entre los atributos de la corporeidad del personaje en el texto y los otros elementos dramáticos de espacio, tiempo y público. En última instancia, me propongo demostrar que el texto dramático se dice y se piensa sobre un cuerpo —*el cuerpo dramático*— y que éste es el nexo entre el texto y la representación, el enigmático puente que une la fábula y su escenificación, es decir, partícipe fundamental del hecho teatral[81].

---

[80] García Barrientos (2001: 153-191).

[81] Un caso interesante plantea el cuerpo de la marioneta ¿podemos hablar todavía de "cuerpo del personaje"? ¿o se trata más bien de un personaje despojado de cuerpo? Patrice Pavis (1998: 280-281) hace referencia a la marioneta como una utopía con la que el autor pretende controlar todos los movimientos de su personaje, prescindiendo así de la tiranía del

2.2. GESTO Y CUERPO DRAMÁTICO

Así como el análisis del personaje dramático gira alrededor del texto teatral, el del gesto se asocia comúnmente con la práctica escénica. Insistimos en esta idea porque gesto, movimiento y expresión del cuerpo son conceptos que generalmente se ligan a la *puesta en escena* y al *espectáculo teatral*, es decir, con el aspecto real y directo del *aquí y ahora* de la representación. Por lo general, el gesto y el movimiento se estudian en relación con la práctica del actor y la formación del comediante. De ahí que la idea de *gesto* esté a menudo relacionada con el *cuerpo del actor*, pero contadas veces con el *cuerpo del personaje*[82].

El gesto, tal como lo define Pavis, es el movimiento corporal del actor, casi siempre voluntario y controlado, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado o completamente autónomo[83]. Íntimamente ligado al comediante, una parte de los teóricos del teatro —Ubersfeld, De Toro, Pavis— asigna al cuerpo la función icónica que responde a una cierta manera de representar la realidad, culturalmente codificada. El cuerpo del comediante es el icono del personaje que encarna, llegando muchas veces a crear, a través de la historia, una visión o una representación que el espectador espera. Señala De Toro, además, que cuando se rompe esta codificación establecida por una tradición icónica de algunos personajes, se produce la desorientación y el distanciamiento

---

actor. Si "todas las experiencias utópicas tienen en común una fascinación por la maquinaria, tanto escénica como gestual o vocal", me parece advertir que la marioneta es, en su particular contexto dramático, un *cuerpo sin carne*. La marioneta está regida por la voluntad de su creador y, por lo tanto, no creo que pueda ser asimilada a un *cuerpo humano*, ya que no posee lo que *constituye* un cuerpo, es decir, la emoción, la sensación y la relación con el alma.

82 Brozas Polo (2003: 56) estudia la inserción de la corporeidad del actor en tanto que elemento de la teoría teatral. Para la autora, el cuerpo —del actor— es el mediador de la comunicación teatral o, en términos que retoma de Pavis, el cuerpo tiene la capacidad de *hacer físicamente visibles* los indicios de su personaje. En mi opinión, el cuerpo en el texto ya es físicamente visible en la imaginación.

83 Pavis (1998: 223-225).

del público. Los gestos, pues, obedecen a un código cultural y social bien establecido, aunque dejan un margen importante para la expresión y la interpretación individual del actor. Según la visión clásica, entonces, el *gesto* nace del texto —o del pretexto— que se exterioriza a través del cuerpo, medio idóneo para dar a conocer estados anímicos internos, a menudo sin tener que recurrir a las palabras. El gesto traduce la interioridad *hacia* la exterioridad, entre el ser de un personaje y su físico. A través de él podemos deducir los movimientos internos del personaje e inducir el entorno cultural en el que se desarrolla.

Paralelamente a esta postura, otra corriente —entre otros, Artaud y Grotowski— considera el gesto no como la exteriorización de un estado interno o la comunicación de un sentido previo, sino como productor de sentido. Los gestos del actor deben generar su propio código, lejos del desdoblamiento del lenguaje. Esta línea concierne sobre todo a las formas experimentales de interpretación o de improvisación, en donde el gesto es considerado fuente y finalidad del trabajo del actor[84].

Atendiendo ahora únicamente a la representación, el actor va a influenciar la naturaleza y la exactitud del texto al que da vida en el escenario: su físico trasciende la textualidad para convertirse en representación teatral[85]. Es esta parte del trabajo corporal del actor la que se define como gesto y para el espectador, receptor final del movimiento, el gesto es esencialmente de índole visual. Históricamente ligada al nacimiento del teatro moderno a finales del siglo XIX, la reivindicación del cuerpo se inscribe, a partir de aquí, en un espacio real. Villeneuve sostiene incluso que, "simplificando mucho, el teatro había sido hasta aquí sobre todo texto y el actor,

---

[84] Actualmente, a mi entender, y más allá de una identificación con un teatro realista o vanguardista, estas tendencias que acabamos de describir son complementarias, visto el lugar que ocupan hoy el texto y el gesto en la reflexión y en la práctica teatral.

[85] Freddie Rokem (1993) propone un esquema de base de gestos y movimientos del cuerpo en relación con la función teatral o estética del cuerpo humano. Rokem reconoce, sin embargo, que el gesto es difícilmente analizable aislándolo de la dimensión textual del teatro, a pesar de sus propias dimensiones semánticas y sintácticas ampliamente perceptibles.

ante todo, una voz"[86]. Del lugar que ocupará el gesto en el teatro occidental a partir de los años treinta, influenciado por el teatro oriental, dan testimonio los textos fundadores de Artaud y de Brecht[87]. En efecto, para Artaud la realidad corporal es de primera importancia. El gesto que produce el cuerpo es "extérieur à *toute langue parlée*"[88] y está fijado en la materia corporal. La idea de Artaud correspondería a la dimensión *plástica* que, junto con la dramática y la simbólica, constituyen las tres direcciones que toma la significación del gesto[89]. Así, el gesto sin significación hace referencia únicamente a él mismo, a su propia materialidad, se vuelve una manifestación autónoma y exige del espectador una atención más aguda, convirtiéndolo en intérprete privilegiado de un lenguaje sin palabras.

---

86 Villeneuve (1993: 88). La traducción es mía.

87 Consúltense el capítulo V, "La Chine et l'utopie du théâtre", de G. Banu (*Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981) así como también A. Artaud, "Sur le théâtre balinais" en *Le Théâtre et son double*, citado en bibliografía. Villeneuve (1993: 88) señala que aunque los dos maestros se hayan inspirado del mismo fenómeno, ambos sacan conclusiones diferentes: mientras Brecht tiende a una codificación social del lenguaje teatral (el gesto social), Artaud presenta el lenguaje teatral como un absoluto imposible de traducir.

88 Artaud (1964: 87). El subrayado es del autor.

89 Siguiendo la clasificación de Lecoq ("Le mime, art du mouvement", in *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 99), Villeneuve (1993: 89) propone el estudio de la función significativa del gesto según tres direcciones: dramática, simbólica y plástica. La función dramática corresponde a la función referencial, es decir, el gesto es un acompañamiento y una ilustración de la palabra, de la situación o del personaje cuyo sentido no es, en general, de difícil comprensión. En segundo término, la dimensión simbólica refuerza el texto y lo enriquece, conduciéndolo hacia el sentido metafórico. La función plástica es aquella en la que el gesto no tiene una dimensión representativa o referencial: el gesto se refiere a sí mismo. Estas tres dimensiones no se excluyen sino que, al contrario, están constantemente en interacción. Las tres generan, en contacto con otros elementos de la enunciación escénica, una doble ficcionalidad: una en relación con el texto, la otra con el discurso propio de la escena.

En el ámbito español, señalemos que a partir de 1947, encontramos las propuestas de Joan Brossa quien, a través de una serie de guiones escénicos basados en la interacción de elementos sensibles de la escena, incorpora la participación física de los intérpretes e incluso la del público. Sin embargo, el cuerpo seguía careciendo de discurso propio y se alineaba con el lenguaje poético o visual. Lo mismo sucedió, según Sánchez, con el primer teatro contemporáneo catalán: a pesar del trabajo centrado en el cuerpo y la innegable calidad visual, Albert Boadella concedió poco lugar al lenguaje del cuerpo. En efecto, el fundador de Els Joglars utilizó la materia corporal como soporte o superficie para la generación de imágenes. La incidencia de la práctica del mimo y las formulaciones de una dramaturgia corporal como la del Living Theatre tuvieron, en definitiva, poca incidencia en España[90].

El estudio y el análisis sistemático del universo gestual presentan varios desafíos. Detengámonos un momento en la siguiente reflexión de Patrice Pavis, para quien "una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es la de determinar a la vez la fuente productora y la descripción adecuada. La descripción obliga a formalizar algunas posiciones claves del gesto y, por tanto, a descomponerlo en momentos estáticos y reducirlo a algunas oposiciones (tensión / relajamiento, velocidad / lentitud, ritmo sincopado, fluido, etc.). Pero esta descripción, además de su dependencia respecto al metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, sigue siendo, como por otra parte cualquier descripción, exterior al objeto y no precisa en modo alguno su vínculo con la palabra o con el estilo de la representación: a menudo está mal integrada al proyecto significante global

---

[90] Para Sánchez (2004: 270), Albert Vidal es el *autor de un teatro corporal* más importante de los últimos treinta años: "La investigación de Vidal apuntaba al interior del cuerpo, donde se sumergía para encontrar tanto el comportamiento de sus personajes como las imágenes que servían para la construcción del espectáculo. Los suyos no eran discursos cerrados, como los de Boadella, ni cuidados apuntes, como las piezas de Brossa, sino fases de una investigación continua cuyo objeto era el hombre, con su cuerpo, su memoria y su identidad, llamado Albert Vidal, convertido en ejemplo de hombre urbano" (*ibídem*: 272).

(dramatúrgico y escénico)"[91]. En definitiva, para Pavis, el estudio del gesto y de la gestualidad tiene ante sí un largo camino. Para el crítico francés, la tipología de los gestos teatrales no es satisfactoria, ya que el gesto debe considerarse más allá de toda imitación, como "un jeroglífico que debe ser descifrado" (Grotowski) o como "un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras" (Artaud). Todo es significante en un escenario y, por ello, la segmentación de los gestos es imposible de llevar a cabo: la ausencia de movimiento es gestualmente significativa. El cuerpo, para Pavis, debe de estudiarse según sus propias unidades o leyes[92], más allá quizás —agregamos nosotros— del trabajo del actor en escena[93].

Un último aspecto que deseamos subrayar con respecto al gesto es la lectura de los movimientos corporales en escena a través de dos ejes espaciales, el horizontal y el vertical, que para Rokem aparecen invariablemente en asociación con elementos temáticos precisos o desarrollos narrativos. En efecto, es difícil analizar los gestos aislándolos de la dimensión textual del teatro, y sin embargo, la práctica gestual posee una dimensión independiente de la representación, con sus propias reglas. La función representativa del cuerpo, para Rokem, no siempre está presente de manera significativa a lo largo de la representación sino, por lo general, en momentos claves.

El eje horizontal describe el movimiento clásico del desplazamiento y de la marcha. El movimiento horizontal del individuo en escena, el movimiento repetitivo de sus pasos que se insertan en la coordenada espacio-temporal y, sobre todo, si están sincronizados con los de otro personaje, produce un efecto estético. Además, la repetición en el tiempo de un movimiento corporal dado, realizado por un grupo en escena, puede ser asociada con la esfera social, ya que expresa el movimiento coordinado de más de un individuo. Por otro lado, el movimiento horizontal acerca o aleja a los personajes situados en un mismo nivel espacial. La aproximación

---

91 Pavis (1998: 224).

92 Pavis (1998: 225).

93 Por su parte, Ubersfeld (1996: II/173) dedica un importante capítulo al discurso del actor y al contenido y funciones del discurso gestual, asociando el análisis del discurso gestual al análisis lingüístico.

de los cuerpos de los personajes tiene tanto una función de tensión como de distensión dramática, íntimamente relacionada con el discurso del personaje.

En cuanto al eje vertical, recordemos que esta dimensión se asocia con las entradas en escena de seres venidos de otro mundo —ángeles, demonios, fantasmas— o con la penetración del otro mundo en el universo de ficción que se representa en escena. El gesto más extremo que puede realizarse sobre el eje vertical es el de la caída física. En términos de acción dramática, este movimiento puede asociarse al destino trágico del personaje. La noción de destino, para Rokem, está relacionada en el teatro realista contemporáneo con la *materialización* del eje vertical a través de la caída del cuerpo. En efecto, la idea de caída bienaventurada, según la teología cristiana, permitió al individuo la salvación gracias a la intervención de Jesús y del poder sobrenatural de su cuerpo. La caída del cuerpo en escena no es necesariamente trágica, sino que podría resultar un medio de redención. Puesto en relación con el eje horizontal, el vertical atenta contra la estabilidad del movimiento horizontal o de la inmovilidad del personaje[94].

En resumen, la cuestión de la inserción del cuerpo en la escena a través del gesto ha ocupado, desde los inicios del siglo XX, un lugar central en la investigación y la reflexión teatral y es, a menudo, el origen de las revoluciones escénicas. De las diferentes consideraciones acerca del gesto, retendremos aquellos conceptos que aplicaremos, directa o indirectamente, en nuestro análisis del cuerpo dramático. En primer lugar, que el gesto se imprime en la obra teatral de forma implícita o explícita y que no es privativo de la representación. En segundo término, que los gestos, de manera general, corresponden a una práctica cultural y social que el espectador o el lector son capaces de descifrar. El problema, como vimos, se halla en la manera de hablar del gesto, en su metalenguaje, y no en su significado. En tercer lugar, y en mi opinión, el gesto en el teatro no existe como unidad autónoma, ya que está forzosamente ligado a un cuerpo y que éste le da, con el sólo hecho de estar en escena, su marco de relaciones y significados. Finalmente consideraremos las tres direcciones significativas del gesto —

[94] Rokem (1993: 102-110).

dramática, simbólica y plástica— que aplicaremos en el estudio del cuerpo dramático cuando el gesto esté explícita o implícitamente indicado en el texto.

2.3. ESTUDIO DEL CUERPO EN UN TEXTO DRAMÁTICO

La riqueza del concepto *cuerpo* ha sido subrayada varias veces en este trabajo y puesta de manifiesto sobre todo a partir de las investigaciones filosóficas, psicológicas y sociológicas. Estamos ante un objeto de estudio múltiple, un *referente complejo*, del que la semiótica teatral todavía no ha dado cuenta como hizo, por ejemplo, con las coordenadas de espacio y de tiempo[95].

Pretender establecer el estatuto definitivo del cuerpo en el texto dramático sería presuntuoso. Tratándose de un objeto cuyo estudio conoce una constante evolución, encaramos el presente capítulo como una aproximación al examen del cuerpo en el texto. Exploraremos los aspectos más relevantes del cuerpo textual en relación con los otros componentes dramáticos, para establecer lazos

---

[95] Como apunta Krysinski (1982: 20), "la referencia al cuerpo del personaje, más allá del cuerpo del actor, exige un "*décodage*" o "lectura" diferente de la que nos ofrece la semiótica intuitiva de los signos producidos por las palabras y los gestos del actor en escena, de la interpretación inmediata por parte del espectador". En efecto, el cuerpo del personaje es algo más que un icono global del personaje que representa un actor, "ya que constituye un referente psicosomático lisible aplicando el código psicoanalítico, como energía impulsiva o carga, surgimiento del ello o estructura de un tópico". Krysinski postula una semiótica teatral del cuerpo: "el cuerpo es un signo de juntura (sic) que asume la pluralidad de los códigos característicos de los mensajes teatrales; él marca un sentido direccional al espacio escénico; él sostiene y condiciona la polifonía, pues la "espesura de signos" exige la presencia de los actores en la medida en que sus funciones dentro de la representación determinan la interrelación y la tensión estructuradora de los diferentes sistemas de signos comprometidos en el espectáculo" (*ibídem*: 26). Por mi parte, sin entrar en el tema ya tratado y profundizado por el citado investigador, consideraré la "espesura de signos" corporales con el fin de desentrañar sus significados y sistematizarla en el análisis del texto.

entre ellos y proponer reflexiones que ayuden a la interpretación del texto teatral, partiendo del principio que cada elemento del sistema es solidario con el resto de sus partes y que, si la distinción de la categoría de cuerpo dramático es clara, el resultado del análisis particular repercutirá en el sentido total de la obra.

Concretamente, al reflexionar, en el curso de la esta investigación, acerca del lugar del cuerpo en los textos teatrales españoles de finales del siglo XX, surgieron al paso interrogantes de diversa índole. Inmediatamente, se presentó la necesidad de encontrar una organización que diera cuenta de cuestiones tales como la formación de la imagen corporal del personaje a través de los signos lingüísticos, las situaciones que lo encarnan y desencarnan, la ingerencia del discurso sexual en la imagen corporal, los modelos y contra-modelos corporales vehiculados a través del lenguaje, las modalidades lingüísticas y gestuales del cuerpo inmerso en un contexto histórico, etc. Consciente de la necesidad de un esquema que sistematice el flujo de cuestiones que suscita la relación cuerpo y texto, la construcción de un diseño de análisis que superara el del personaje, por un lado, y el del gesto, por otro, se impuso como una necesidad metodológica. En efecto, creo que el funcionamiento del cuerpo dramático en el texto es un factor determinante del comportamiento del cuerpo en la escena. Así, la lectura del cuerpo deja de redundar en la palabra para convertirse en la realización más acabada del texto.

La diversidad de dichos enfoques, inherente a la multiplicidad de facetas y de signos que encierra el objeto de nuestro trabajo, puso en evidencia la exigencia de una articulación coherente que diera cuenta de los aspectos más importantes relativos al cuerpo del personaje en los textos teatrales, ya que estamos a la vez ante un signo lingüístico, no-verbal (gestos) y social (revelador de condicionamientos sociales). Por ello, se necesita un instrumento que asuma las formas no ligadas a la singularidad de la obra y que Gérard Genette llama una *poética*[96]. Mi propósito es elaborar una guía que pueda aplicar a otras obras para definir el funcionamiento del cuerpo

[96] La poética se interesa por la abstracción y por las tipologías, mientras que la crítica es un diálogo con el texto, en su estatuto particular y cerrado.

en los textos del período literario elegido. Ni que decir tiene que el modelo que surja estará sujeto a cambios y ajustes, tanto de forma como de fondo, conforme la investigación y la reflexión en torno al cuerpo dramático vayan avanzando. Más allá de los objetivos que me he fijado en este trabajo, se podría aun considerar el modelo propuesto para ser aplicado de manera generalizada al examen de textos teatrales de cualquier período, es decir, una propuesta general de las formas que adopta el cuerpo dramático y su funcionamiento. Se trataría eminentemente de una pragmática teatral que busca trabajar con una hipotética *totalidad* literaria —los textos ilustran la teoría, pero no son necesarios para hacerla existir—, una poética abierta que excede la inmanencia de la obra y la trasciende.

2.3.1. *El color de agosto* de Paloma Pedrero ¿un modelo para armar?

El estudio particular de *El color de agosto,* de Paloma Pedrero, puso de manifiesto la necesidad de establecer un esquema de análisis que ayudara a extraer los parámetros del funcionamiento del cuerpo dramático[97]. En efecto, esta obra reúne características que me parecen emblemáticas, por un lado, de la época estudiada y, por otro, del tratamiento del cuerpo en el texto. Mi objetivo ha sido colocar el objeto específico al servicio de un propósito más general y, sirviéndome de los principios desarrollados por Gérard Genette, ubicar el análisis crítico de una obra particular en favor de la teoría. *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, sería un pretexto, una reserva

[97] La pieza en un acto *El color de agosto* fue escrita en 1987 y publicada en 1989, con *La noche dividida*, en la Biblioteca de Teatro Antonio Machado, en Madrid, con un prólogo de Ernesto Caballero. Estrenada en el Centro Cultural Galileo de Madrid en 1988, fue accésit del Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia) un año antes y traducida al inglés y al francés en 1994 y 1995 respectivamente. Desde su estreno en 1988 ha sido puesta en escena también en varias ocasiones por compañías latinoamericanas y francesas (López Mozo, 1997). Las citas provienen de la siguiente edición: Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto,* ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 111-145.

de ejemplos o de ilustraciones, como explica Genette, procedimiento cuya eficacia metodológica ha quedado ampliamente demostrada en *Figures III* y en el *Nouveau discours du récit*[98]. Recordemos que, para Genette, cada obra está compuesta por elementos universales (poética) que se manifiestan en ella como una síntesis particular y específica: analizarla es ir de lo particular a lo general. Consideremos además, como señala en su artículo *Critique et poétique*, que el análisis de la poética de una obra está en relación con la cuestión de la historia. Genette apunta hacia una historia de las formas, que posee la ventaja de plantearse un objeto propiamente literario —por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, la rima, la metáfora, etc.— y de poder trabajar no solamente en la sucesión de objetos individuales, sino sobre la cuestión misma de la transformación de esas formas[99].

El método de estudio que aplicaremos a esta obra —y a las obras que seguirán— debe permitir dar cuenta del cuerpo en el texto de teatro como objeto artístico, fruto de una práctica de escritura, y de la representación como *texto*, resultado de una compleja práctica escénica. En este sentido, la semiótica tiene la ventaja de presentarnos el texto como un conjunto de signos lingüísticos y la representación como otro conjunto de signos lingüísticos y no lingüísticos. Este procedimiento tiene sin embargo la desventaja de colocar todos los elementos en el mismo plano, sin tener en cuenta la jerarquía de los signos ni del universo en el que son producidos, es decir, los propios del emisor y del receptor. El examen de la totalidad de la obra y de sus elementos constitutivos debe considerarse como un procedimiento anterior al del cuerpo textual. La jerarquización se llevará a cabo a partir de las relaciones entre los signos lingüísticos y

---

98 Genette (1972) y (1983).

99 En el mismo artículo, Genette (1972: 13-20) analiza la utilización de la historia en la lectura de textos, en particular de la historia literaria. Rechaza, primeramente, las monografías cuya sucesión no juzga suficiente para constituir una historia literaria. De la misma manera, rechaza el proyecto de historia literaria como una "historia social" o "ideológica" que tiende a reducir los textos literarios a simples reflejos de la historia. Este aspecto dejaría de lado lo específicamente literario (las formas) y se desviaría del objeto mismo de la historia literaria (los textos).

no lingüísticos que incumban al cuerpo y la red de significaciones tejidas con el resto de los signos[100].

Fábula y modelo actancial

Como punto de partida comenzaremos por analizar las grandes estructuras que permiten la legibilidad del discurso. En efecto, las condiciones de enunciación del discurso, fácilmente distinguibles en la representación, deben ser construidas o reconstruidas por el lector. Primeramente estudiaremos la fábula y el esquema, es decir, la disposición del conflicto según una lectura diacrónica del texto.

En cuanto a la fábula[101], *El color de agosto* pone en escena el enfrentamiento de dos mujeres pintoras, cuya relación se mantiene, durante toda la pieza, en la ambigüedad. La paronomasia *color-calor* plantea, desde el título, un ambiente artístico así como un espacio caldeado y agobiante. En efecto, las dos mujeres fueron amigas y compañeras de oficio, una de fuerte personalidad y extraordinario talento —Laura— y la otra —María— dependiente creativa y afectivamente de la primera. Tras ocho años de ausencia del país, Laura vuelve a España, pero no como artista: frustrada por el desamor de Juan, abandona su oficio de pintora y escultora y se gana

---

[100] *El color de agosto* ha sido objeto de varios estudios y comentarios. Jennifer Zachmann (1999) analiza los temas de la obra a partir de la teoría feminista y el empleo, en este contexto, del cuerpo femenino y su representación metonímica, mientras que Dominique Breton (2001) lo hace desde una compleja perspectiva en donde el cuerpo funciona como encrucijada a la vez temática, dramática y psicoanalítica. La interpretación de la obra descansa en la relación que se establece entre el arte y el psicoanálisis. El mito de Narciso desempeña un papel fundamental en la imagen del cuerpo y la búsqueda de identidad. La noción de juego teatral —que se desdobla en juego corporal— da cuenta de una serie de mecanismos entrelazados de significaciones simbólicas y psicoanalíticas. El cuerpo está estudiado, pues, como receptáculo y síntoma de las actividades psíquicas. Por mi parte, propongo un análisis que, sin dejar de lado esta perspectiva, hace hincapié en la relación del cuerpo con los componentes dramáticos de espacio, tiempo y personaje.

[101] En el sentido brechtiano del término, llamaremos fábula a la sucesión diacrónica de los acontecimientos presentados en el texto, independientemente del orden de la presentación textual de dichos acontecimientos.

la vida como modelo. Durante ese tiempo, María se convierte en una artista exitosa y se casa con Juan. Enterada de su regreso, María, bajo una falsa identidad, requiere los servicios de Laura como modelo. La acción sitúa a ambas mujeres en un reencuentro provocado por María, en su estudio, para revelarle la relación que la une a Juan. La pieza pone en escena este careo, un proceso en el que la relación de amor-odio gira en torno al arte, al talento y al amor del mismo hombre, así como también a los rencores de un pasado complejo que mezcla los sentimientos contradictorios del presente. Hacia el final de la obra, María revela su matrimonio con Juan, y Laura, a su vez, le muestra una reciente carta en la que Juan le da cita para verla. La obra se cierra con la salida triunfante de Laura, liberada, gracias a María, de la opresiva presencia de Juan en su vida.

En lo que respecta a la determinación del modelo actancial, es necesario proceder aquí al análisis de las diferentes secuencias, con el fin de determinar, posteriormente, la presencia del cuerpo en el texto según la función actancial de los personajes[102]. Dado que la fábula no da cuenta de las funciones actanciales, se impone primeramente establecer las secuencias que componen *El color de agosto*, es decir, dividir el texto en unidades significativas que permitirán luego determinar dichas funciones[103]. Mi criterio, supeditado lógicamente a mi propia idea de sentido, se orienta hacia una división en donde el contenido del diálogo, los gestos y las articulaciones del discurso dan un nuevo impulso —un cambio— a la acción y/o a la función de los actantes. El texto se puede fragmentar, así, en diecisiete secuencias:

---

[102] El establecimiento del modelo actancial tiene como objetivo mostrar que la acción dramática es un juego de fuerzas complejas y móviles, esencialmente conflictivo y dinámico. La determinación de funciones actanciales permite evitar una "*psicologización*" de los personajes que, en definitiva, no da cuenta del funcionamiento dramático.

[103] Entendemos por "secuencia" una serie orientada de funciones que ofrece al lector/espectador una cierta unidad. En rigor, estamos en presencia de *microsecuencias*, es decir, "fracciones del tiempo teatral en cuyo curso ocurre algo que puede ser delimitado conceptualmente" (Ubersfeld, 1996: I/174).

Secuencia 1: María, en su estudio de pintura, se prepara para recibir una visita. Se desplaza rápidamente, enciende el televisor, pone un disco, pone el contestador. Apaga todo y se pone a pintar. Momento de desasosiego. Suena el timbre.

Secuencia 2: Entra Laura. Conversación de circunstancia entre María y Laura. Laura observa el estudio. Toman una copa: María brinda por el encuentro, Laura por el triunfo profesional de María.

Secuencia 3: Laura quiere saber el porqué de ese encuentro, María la interroga acerca de su pasado y asegura que quiere ayudarla para que no pase necesidad.

Secuencia 4: Laura quiere posar, ya que ha venido a trabajar. Tensión: Laura exige sumas increíbles, María acepta, pero Laura rechaza enseguida toda proposición y amenaza con irse. María, derrotada, le suplica que se quede.

Secuencia 5: En un gesto de reconciliación, se abrazan. Conversan acerca del triunfo comercial de María y muy brevemente de Juan, a quien Laura no ha podido olvidar. El resto de la secuencia gira en torno a las pinturas realizadas por María y la opinión que le merecen a Laura.

Secuencia 6: Enfrentamiento verbal. María dice envidiar el talento de Laura, su secreta vitalidad. Laura critica el modo de vida de María, su triunfo vacío.

Secuencia 7: María habla acerca del papel castrador de Laura: gracias a Juan, que provocó la huida de Laura, María pudo crecer artísticamente. Laura se resiste a hablar de Juan.

Secuencia 8: Laura se echa a llorar. Reconciliación y diálogo tranquilo: María no es feliz con su marido; Laura habla de sus sentimientos hacia Juan y rechaza toda información que sobre él pueda darle María.

Secuencia 9: María peina y maquilla a Laura. Ambas tejen una historia de novias, bailan primero con hombres imaginarios y luego juntas.

Secuencia 10: María cuenta la representación de su matrimonio y habla de su relación actual: la rutina de su vida amorosa, que no la satisface.

Secuencia 11: Cambio de tema: recuerdan su vida pasada en un internado de niñas y la admiración que María profesaba ya a Laura y a su arte. Vuelta al presente y al enfrentamiento entre el arte de éxito comercial de María y la producción inexistente de Laura. Laura desafía a María: dice que cuando bebe mucho, puede pintar.

Secuencia 12: María le pasa la botella. Laura pide la tarta de chocolate que le había preparado María: María se la lanza a la cara. Laura comienza a pintarle las piernas a María. Se pintan el cuerpo una a la otra con las manos, diciéndose las verdades que nunca se dijeron. Se insultan y se pegan, hasta acabar abrazadas.

Secuencia 13: Vuelven a hablar de Juan. María produjo la ruptura entre Laura y Juan. Según María, a Juan no le importaba Laura en lo más mínimo.

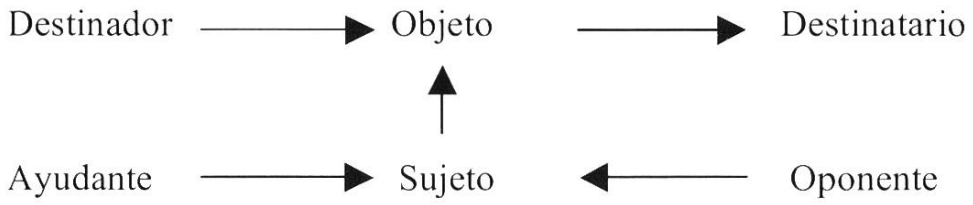
Secuencia 14: Laura le escupe a la cara. María se derrumba. Laura se disculpa. María le vuelve a ofrecer su ayuda, pero Laura la rechaza nuevamente. Furiosa, María va a ducharse.

Secuencia 15: Luego, mientras Laura se ducha, María vuelve a su actitud de querer ayudar a Laura y proyecta su traslado, pasarle dinero, cambiar su imagen, etc. Laura rechaza todo y dice descubrir que no está tan mal como pensaba. Quiere irse.

Secuencia 16: María la atrapa, la amenaza, la amordaza y le hace escuchar el contestador: Juan es el marido de María.

Secuencia 17: Paralizada al principio por la noticia, Laura agradece luego el gesto a María. Le tiende una reciente carta de Juan, en la que le daba cita para verla. María le incita a que lo vea, pero Laura declina el ofrecimiento y se va, dándole un último consejo para la composición del cuadro que María tenía proyectado.

Para aplicar a estas secuencias el modelo actancial de Greimas, recordemos previamente que, según este modelo, un actante no se identifica forzosamente con el personaje, ya que puede ser también una abstracción o un personaje colectivo y que un personaje puede asumir simultáneamente o sucesivamente funciones actanciales diferentes, incluso, como es el caso de Juan en la obra que nos ocupa, estar escénicamente ausente. El esquema completo de Greimas corresponde a las seis funciones en el relato:



La frase implícita en el modelo actancial es la siguiente: una fuerza (o un Destinador) quiere algo. Llevado por su acción, el Sujeto S busca un objeto O en provecho de un Destinatario (concreto o abstracto). En esta búsqueda, el sujeto tiene ayudantes A y oponentes OP. Cualquier relato puede reducirse a este esquema de base que visualiza las principales fuerzas del drama y su papel en la acción[104]. Es mucho más sencillo establecer este esquema —o esquemas transitorios— cuando la estructura del relato es muy evidente, como una historia simple con una estructura canónica.

Anne Ubersfeld adapta este modelo actancial al género dramático, sobre todo en lo que se refiere a las funciones del Oponente y del Ayudante. La investigadora propone, en la médida en que el conflicto se plantea en torno al Objeto, hacer coincidir en él las intenciones del Oponente y del Ayudante, como ilustra el siguiente esquema[105]:

De las seis funciones clásicas de Greimas, la fábula de *El color de agosto* permite concentrarse en un funcionamiento tripartito. En efecto, de las seis funciones podemos aislar tres que dan cuenta de las relaciones y las acciones de los personajes. Ubersfeld hace hincapié en la estrecha relación que el Oponente o el Ayudante mantienen con el Objeto, con el Sujeto o con ambos[106]. Las diversas relaciones que pueden establecerse entre estas funciones es un modelo actancial que la investigadora denomina *triángulo activo*. La flecha del deseo que orienta la acción del sujeto y fija la función del oponente puede manifestarse de formas diferentes, dependiendo de su relación con el sujeto o con el objeto.

---

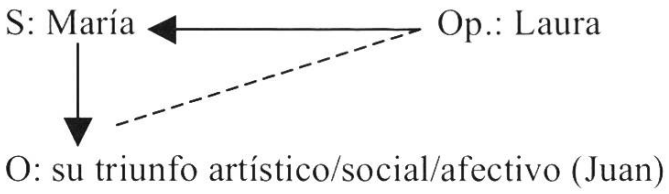
[104] Consúltese el artículo sobre el estatuto actancial en Greimas y Courtés (1982: 24).

[105] El establecimiento de este esquema dista de ser sencillo, dada la cantidad de cuestionamientos que plantea, como por ejemplo, cuando el Ayudante o el Oponente lo son alternativamente del Sujeto o del Objeto.

[106] Ubersfeld (1996: I/62-65).

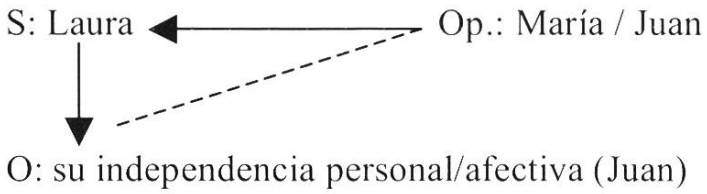
La fábula de *El color de agosto* se articula sobre un esquema triangular. En efecto, no serviría de mucho al análisis de las funciones actanciales de esta obra la designación de un Destinador y un Destinatario de la acción. Por el contrario, y de acuerdo con el contenido de las secuencias de la fábula, las figuras del Sujeto (S) y del Oponente (Op) aparecen claramente, así como también la del Objeto (O). Teniendo en cuenta la acción y el deseo que mueve a cada personaje, así como la relación que establece con el otro y con el objeto de su propio deseo, el modelo actancial de las tres primeras secuencias podría quedar configurado de la siguiente manera:

Modelo A:



En esas tres primeras secuencias, el Sujeto de la acción es María: se encuentra en su espacio, con sus obras, y es ella la que emprende claramente el diálogo con Laura. El móvil de su acción es la afirmación de su triunfo artístico, social y personal ante Laura, su *alter ego*. Por su parte, Laura, con su actitud reticente y cohibida, se erige en Oponente de María e, indirectamente, de su triunfo. En esta dinámica de oposición entre Laura y María, Laura toma la iniciativa de la acción a partir de la secuencia 4 hasta la 6: conatos de abandono del espacio, reproches que necesitan una justificación por parte de María..., los papeles se han invertido. El deseo de Laura se encuentra también en un plano más íntimo que a su vez se opone a la *exterioridad* del deseo de María. La nueva dinámica de relación entre los personajes se traduce en el siguiente esquema (secuencias 4 a 6):

Modelo B:



En el modelo actancial B, María y Juan asumen la función de Oponentes del Sujeto e, indirectamente, del Objeto, ya que las acciones de ambos tienden a crear una dependencia, como por ejemplo el ofrecimiento de trabajo y comodidades por parte de María, o la carta de Juan a Laura[107]. La secuencia 7 retoma el modelo A y, a partir de la secuencia 8 hasta la 11 la oposición entre las dos protagonistas se neutraliza en una suerte de ausencia de conflicto, pasajes caracterizados por una relativa *narratividad* —relato del casamiento de María, su vida matrimonial, los recuerdos del internado de niñas. En la secuencia 12 se encuentra el clímax, la oposición total de los dos actantes, con fuerzas iguales. Se trata sin duda de la secuencia más significativa de la obra, en donde están perfectamente yuxtapuestos los modelos A y B. En efecto, la simultaneidad está dada, por un lado, en el enunciado de cada personaje: si bien el emisor es el Sujeto de la acción, el *sujeto* del enunciado es el Oponente. Por otro lado, el ritmo sostenido del intercambio verbal, acompañado de la velocidad de los gestos, no permite distinguir la dinámica Sujeto-Oponente. La simultaneidad se expresa verbalmente en los insultos de las últimas intervenciones de esta secuencia, en la que cada Sujeto retoma los términos de su Oponente, hasta convertirse en un único enunciado verbal y no-verbal, cuando los cuerpos mezclan sus colores:

> MARÍA.—¡Puta!
> LAURA.—¡Fingidora!
> MARÍA.—¡Puta! ¡Zorra de mierda!
> LAURA.—Puta. Guarra. Mentirosa.
> MARÍA.—Fingidora. ¡Fingidora!
> (*Se pegan, para acabar abrazándose desesperadamente. Sus colores se mezclan.)* (138)[108]

Las secuencias 13 a 15 descomprimen la secuencia 12, en una alternancia de los modelos A y B. La secuencia 16 vuelve a retomar el modelo A y la obra se cierra con el modelo B.

---

[107] Este modelo no está contemplado por Ubersfeld pero sí por De Toro (1987: 171).

[108] El número mencionado entre paréntesis corresponde al número de página de la edición indicada.

En primer lugar, observamos que tanto María como Laura, son alternativamente Sujeto y Oponentes del Sujeto. Sin embargo, creo que la alternancia de los dos modelos actanciales debe ser comprendida en el marco de la complejidad de la situación de una y otra protagonista. En efecto, la alternancia no indica protagonismo y sumisión por turnos, sino al mismo tiempo y en ambos personajes a la vez. La escena de los cuerpos pintados representa, en el plano del sentido, la realidad de las dos funciones, Sujeto y Oponente a la vez.

Por otro lado, los dos modelos propuestos constituyen un triángulo afectivo o conflictivo, en el que el enfrentamiento del Sujeto con el Oponente se encuentra en el choque de deseos de ambos con respecto al Objeto, lo que ocurre a menudo en *El color de agosto*. Laura y María, en el plano afectivo, son alternativamente Sujeto y Oponente de un deseo común, evocado en el personaje de Juan, que funcionaría, en este caso, como Objeto[109]. El desplazamiento de las funciones dramáticas del Sujeto en Oponente y viceversa genera en la acción secuencias de cambios rápidos, diálogos y gestos breves y concisos, ritmos producidos mediante el cuerpo, la expresión verbal y no-verbal.

Observemos, por último, que si bien la fábula de *El color de agosto* no aborda explícitamente el tema del cuerpo, se sirve de él como elemento expresivo visible, generador de tensiones y presente en el clímax, en donde se hace eco *vivo* de la simultaneidad del conflicto. En el plano individual, la independencia del cuerpo encarna la independencia afectiva, pero también, en el plano social, el cuerpo *a la moda* lo es de un cierto conformismo y de valores de la sociedad de consumo.

---

[109] No he retenido este modelo ya que me parece que el planteamiento de la obra va más allá de un simple *ménage à trois*. Esta dinámica entre los dos Sujetos alternados está presente como telón de fondo, pero no es decisiva para la acción; a mi entender, la problemática de la realización personal y de la independencia afectiva dan a la obra un alcance más significativo, acorde con las propuestas temáticas de la autora y con las inquietudes de la época.

El espacio

Detengámonos ahora en el aspecto espacial de la primera acotación. *El color de agosto* presenta un espacio detallado. En este caso, sobrepasa las indicaciones de distribución funcional del espacio y de los objetos, y aborda la manera en que la *espacialidad* es captada por el personaje:

> *Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes, esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob.*
> *En el centro una fuente-ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose así en una sofisticada ducha.*
> *También hay una nevera y un televisor. En el centro una Venus de escayola con una jaula en el vientre. Dentro de la jaula un pájaro vivo.*
> *Entra* MARÍA *por la puerta del jardín. Es una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados. Viste únicamente una camiseta de tirantes a modo de minifalda que nos deja ver sus largas y bronceadas piernas. Su pelo está cortado a la última en mechones desparejos y coloreados.* MARÍA *es una pieza perfecta a juego con su estudio. Trae flores en la mano que coloca en un jarrón. Enciende la televisión. Pone música. Se acerca al contestador telefónico y pulsa la tecla. Entre todos los sonidos oímos la voz de un hombre que sale del aparato.*
> MARÍA *ordena el estudio sin parecer percibir el ruido que la envuelve. (119-120)*

La acción se desarrolla un espacio único. El estudio descrito desde las primeras líneas se va llenando de objetos que delimitan otros sectores: el centro del espacio escénico, con su fuente sofisticada y una Venus de escayola, al que hacen eco los bocetos expuestos y los cuadros de las paredes. Es importante señalar que el espacio amplio y luminoso, acristalado y lujoso, está *a tono* con el cuerpo de María. Las acciones que ejecuta, sola, en ese espacio son también un reflejo de una vida de logros y éxitos —las flores, la música, la voz del hombre— y de sus consecuencias —el aturdimiento y las carreras vanas. En este sentido, toda la puesta en escena del espacio

dramático está en relación con el contexto socio-económico de María, con su triunfo comercial, con la cultura de moda y sus hábitos aburguesados, rasgos que caracterizaron el consumo de la cultura en los años ochenta.

Los diálogos amplían, más tarde, esta primera descripción espacial. Además del espacio visible, es significativo el espacio contiguo invisible que representa la puerta que conduce al jardín. El contraste entre estos dos ámbitos teje unas redes de significaciones con la oposición de los personajes: María, el estudio, Laura, el jardín. Una, estructurada y expuesta, la otra, secreta y salvaje. El jardín, además, es asociado directamente con Laura y con los gatos que gustaba recoger de la calle (121). Otro elemento importante del espacio es la puerta de acceso al estudio: a lo largo de la obra esa puerta materializa la posibilidad de concluir la acción. Así, Laura amenaza varias veces con partir y María se interpone entre ella y la puerta, como lo ilustran estos ejemplos:

> [LAURA] *mira a su alrededor buscando a alguien asustada y casi involuntariamente se dirige hacia la puerta de salida. Aparece* MARÍA. [...] MARÍA *se lanza hacia ella, cierra la puerta y la abraza.* (120)

> LAURA.—[...] No voy a posar para ti. (*Se dirige a la puerta.*) (123)

> LAURA.—Gracias, María, pero ya no me gusta. (*Abre la puerta.*) (123)

> (LAURA *va a salir. Repentinamente se vuelve. Se miran un momento y se abrazan con cariño.*) (124)

> (MARÍA *se levanta como un rayo y se pone delante de la puerta.*) [...]
> MARÍA.—No te vas.
> LAURA.—¿Quieres hacer el favor de dejarme salir?
> MARÍA.—No.
> LAURA.—No seas ridícula...
> MARÍA.—No me vas a humillar nunca más... (*Echa la llave.*) Ya no puedes salir. (141-142)

El espacio propio de María se encuentra en su estudio, mientras que el de Laura se sitúa forzosamente fuera de escena. El jardín parecería ser el espacio de un pasado común, un rasgo que María guardó de Laura —la mención a los gatos, paradigmas de independencia—, pero que no aparece de manera patente sino sugerido por el diálogo y en menudas ocasiones. El pasaje entre el pasado y el presente podría estar representado por la entrada de María por la puerta del jardín:

> *Entra* MARÍA *por la puerta del jardín.* (119)
>
> MARÍA.—Aparte de éstos, tengo dos gatos en el jardín.
> LAURA.—¿Gatos? ¿En el jardín?
> MARÍA.—Sí, tengo un jardín ahí atrás. (121)

El espacio se presenta también como un vacío físico interior, manifestado en el léxico de la obra y en el *atrezzo*. En la secuencia 12 se nombra y se proyecta el espacio del útero y del vientre:

> LAURA.—¿Esto es un útero?
> MARÍA.—Sí.
> LAURA.—Hay fuego adentro. Y un fósil, algo vivo... Quizá un caracol que busca la salida...
> MARÍA.—Sí.
> LAURA.—Pero la salida está tapada por un enorme monolito. (125)
>
> MARÍA.—(*Señala la Venus.*) Será esa Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer. (126)
>
> LAURA.—El infierno. El infierno en el vientre vacío [...]
> MARÍA.—(*Pintando grandes franjas negras en el cuerpo de* LAURA.) ¡La cárcel! Las rejas donde se esconde la frustración. El fracaso. (137-138)

Obsérvese, asimismo, que la salida final de Laura es una acción —abandono de un espacio opresivo— que está corroborada por la liberación simbólica de las imágenes de los pájaros:

> LAURA.—[...] La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca. El pájaro mirando hacia arriba con el pico abierto. [...]
> (LAURA *sale*. MARÍA *se acerca lentamente al pájaro. Abre la jaula. El pájaro vuela.*) (145)

Como vemos, el espacio amplio y cómodo que propone la escena inicial va evolucionando hacia otros espacios más secretos e íntimos. Para el espectador, la connotación social del espacio se transforma en connotación individual, volviéndose paulatinamente un espacio vacío, moralmente pobre, reflejo de la vacuidad interior del personaje que lo habita. La transformación, que también generará un cambio de contenido, se produce conforme avanza la confrontación de los personajes: lo que al principio eran obras de arte son, al final, artículos de consumo y el estudio de la artista, un lugar estéril para la creación.

El espacio de *El color de agosto* está habitado, además, por una serie de objetos que cumplen diferentes funciones dentro de la escena. Un primer grupo lo constituyen aquellos cuyo fin es esencialmente utilitario, como las copas, la botella, las cartas, el maquillaje, el sofá o los sillones, no especificados en las acotaciones pero supuestos por la acción, y los apuntados en el texto como la nevera, el televisor, que sirven también para situar el cuadro espacio-temporal concreto; en segundo lugar están los objetos que sirven para caracterizar el estudio de una artista plástica, tales como los paneles, cuadros, caballetes, esculturas. En este grupo se hallan los objetos que pueden intervenir activamente en la red estética que propone la autora, tales como la fuente, la Venus, los lienzos y el espejo. Así, la fuente-ducha en el centro de la escena puede ser puesta en relación con la actividad creativa de ambas mujeres:

> MARÍA.—Mójate en la fuente... Ven... (120)

> LAURA.—Qué fuentecita más ridícula... [...] (*Mojándose.*) ¡Qué calor...! (*Bebe.*) (128)

> LAURA.—(*La salpica.*) Pero tenemos agua. ¡Agua, agua! ¡Agua, vamos alegría...!

> (*Ambas se echan agua.* MARÍA *la abraza con cierta angustia.)* (135)
>
> MARÍA.—Te fuiste y te llevaste las ideas y el agua. Me dejaste vacía. (138)

La fuente sugiere así la inspiración artística (la "fuentecita ridícula" de María), un agua que vivifica y purifica los cuerpos, la fuente de ideas. A pesar de la presencia del agua de la fuente y del amplio espacio del atelier, el contenido de los diálogos y la acción de los personajes denotan lo contrario: el agobio, el calor —mencionado repetidas veces— remiten al límite entre el ser y el parecer, el deseo y la realidad:

> LAURA.—Este ambiente me ahoga.
> [...]
> LAURA.—Esto es un miserable montaje. (123)

De la misma manera, la Venus de escayola con una jaula y un pájaro vivo, ubicados en medio de la escena, puede leerse como una metáfora del deseo de maternidad de María, otra *creación* frustrada. La figura cobra todo su sentido en los diálogos, cuando Laura propone la imagen de una mano artificial abriendo la jaula:

> LAURA.—Yo que tú pondría una mano de plástico, o una mano de hierro. Eso es, un garfio de pirata. (126)

Hacia el inicio de la obra, los lienzos pintados con la imagen de Laura funcionan como anunciadores sutiles de una relación conflictiva y, en parte, como planteo del personaje-objeto. Así, las pinturas adquieren un significado más profundo en el interior de la escena. Por otro lado, la reacción primera de Laura se hace en relación con esas imágenes de sí misma:

> MARÍA.—[...] Laura con manzana. Laura con Osa Mayor, Laura triste. Laura sentada. Laura con cubo de basura. Laura vieja. Laura mira a María... (119)

> LAURA *mira el estudio y al ver sus retratos se queda petrificada. Después de un largo momento reacciona* [...]. (120)

Por último, el espejo permite el paso de la reflexión sobre la propia imagen al mundo que une realmente a las dos mujeres, que es el mundo de la creación:

> MARÍA.—Es difícil empezar después de tantos años.
> [...]
> LAURA.—Anda, mírame bien.
> MARÍA.—Te miro.
> LAURA.—Yo también te miro. ¿Tienes un espejo?
> MARÍA.—Ese.
> LAURA.—Vamos. (*Se sitúan frente al espejo.*)
> MARÍA.—Siempre tuviste más tetas que yo [...] Ni tampoco [tuve] tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas, ni tus manos, ni tu voz...
> LAURA.—Tuviste las tuyas. Las mías era imposible.
> MARÍA.—No tuve nada.
> LAURA.—¿Nada?
> MARÍA.—Tu talento nunca. (127)

> LAURA.—Mira, mira, se te está corriendo la pintura de la cara con las lágrimas. ¡Qué imagen más hermosa! Ven, mírate en el espejo. (MARÍA *llora delante del espejo.*) Ahora tu rostro es el paraíso terrenal. (139)

Fuente, lienzos, espejo... Todos estos objetos se hallan dentro de la red de significaciones tejidas por la dramaturga, que hace circular el sentido desde el *cuerpo* inanimado de los objetos al *cuerpo* de las protagonistas. Cada uno de ellos sirve para producir y renovar la relación entre los dos personajes. Además, en los tres casos citados, los personajes no reciben el objeto de manera pasiva, sino que actúan con él, produciendo un sentido: el agua de la fuente-ducha restablece la relación física entre los personajes, los lienzos aluden, a través de los retratos, a un pasado común conflictivo y el espejo, más que un reflejo de imágenes, revela una visión diferente del cuerpo y de sí mismas.

Señalemos un último aspecto de la relación entre el espacio y el cuerpo, quizá la más patente: los desplazamientos y movimientos del cuerpo en la escena según las acotaciones y los diálogos. En *El color de agosto*, los personajes ocupan la totalidad del espacio escénico. Así, al inicio de la obra, María aparece desde el fondo de la escena, realiza varios gestos encadenados que figuran el estado de desasosiego en el que se encuentra, materializado primeramente por la cacofonía que crea en el ambiente —coloca flores en un jarrón, enciende la televisión, pone música y el contestador telefónico— y que se extiende, luego, en la relación con los objetos —se acerca al cuerpo de la Venus, saca los lienzos del cuerpo de Laura, se pasea nerviosa, etc. Toda esta exhuberancia de movimientos se detiene de golpe: el silencio y la desaparición, aunque breve, de su propio cuerpo preparan la llegada del personaje principal, Laura. La entrada de esta última contrasta con la seguridad de movimientos de María: la relación que establece Laura con el espacio que la rodea es tímida y luego francamente desconfiada. Su desplazamiento se concentra en la huida, primero, y más tarde en el abandono intencional del espacio, acciones que acarrean una tensión dramática suplementaria.

Los gestos entre las dos protagonistas están marcados, principalmente, por la relación de un cuerpo con el otro: abrazos, llantos en brazos una de la otra, pero también objetos que se arrojan mutuamente, como por ejemplo los papeles —una dirección anotada, la carta de Juan— y más contundentes como la tarta de chocolate que María lanza a la cara de Laura. Se trata de gestos que acompañan a la palabra, pero que, en este último ejemplo, funcionan como preludio del enfrentamiento cuerpo a cuerpo con los colores, en donde lo físico y lo verbal se complementan a la perfección para crear un cuadro expresivo único.

Si nos detenemos en el desplazamiento que realizan los cuerpos, podemos diferenciar dos ejes, el horizontal y el vertical. En cuanto al horizontal, son desplazamientos que generan la expresividad en escena. Así, el enfrentamiento de las dos mujeres se produce en el mismo plano, válido también para la escena de las novias. El eje vertical, cuyo movimiento principal es la caída o el alejamiento indica un cambio en la narración o una ruptura[110]. Dos momentos nos

[110] Rokem (1993: 104-105).

parecen fundamentales: los conatos de abandono de la escena por parte de Laura y el abandono final, por un lado, y por el otro las acotaciones "MARÍA *se derrumba"* (139) y "*Cae de rodillas"* (141), que revelan, físicamente, el sometimiento afectivo y moral del personaje.

El tiempo

Así como la fábula y el espacio pueden proyectarse en un cuerpo dramático, la coordenada de tiempo reviste una importancia capital, ya que, junto con el espacio, constituye el marco ineludible de la historia en la que se insertan los cuerpos —el Madrid de finales de los ochenta. En *El color de agosto*, el tiempo está figurado por diferentes medios que trataremos de enumerar. El título de la pieza, de entrada, propone un tiempo preciso: el mes de agosto. Desde el inicio de la obra, el aspecto temporal aparece en los elementos espaciales como los lienzos de Laura —que remiten a un pasado más glorioso— o, más tarde, en el espejo —que funciona como una *máquina del tiempo* que transporta a las dos protagonistas al tiempo de la niñez. Atendiendo a la relación tiempo de la ficción-tiempo de la representación, podemos observar que ambos coinciden: el tiempo del principio y del final de la pieza es idéntico al del público. Sin embargo, el lector-espectador debe reconstruir un tiempo fuera de escena, indicado justamente por objetos como, en este caso, los lienzos con la figura de Laura, pero principalmente por el contenido de los diálogos y de las acotaciones. No estamos, pues, ante un tiempo que se desarrolla de manera lineal, sino ante un presente continuo cuya acción está supeditada al pasado, determinada por éste, del que parece no poder librarse:

> LAURA.—Toda la vida menos ocho años.
> MARÍA.—Sí, es mucho ocho años, ¿no?
> LAURA.—Sí.
> MARÍA.—Pero no has cambiado.
> LAURA.—No mientas. He cambiado. Tú también. Mucho. Estás más alta. (MARÍA *ríe*.) Más estirada.
> MARÍA.—Sí, es mucho ocho años, ¿no? (122)

> LAURA.—Es sorprendente. En ocho años ha cambiado totalmente tu visión del mundo.

MARÍA.—¿Nos hemos distanciado? (125)

MARÍA.—Es difícil empezar después de tantos años. (127)

LAURA.—[...] María, hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. [...] Sigo soñando con ese hijo de la gran puta todas las noches [...]. (130)

LAURA.—[...] Te pintaré el cuerpo como cuando éramos pequeñas. (137)

Observemos, sin embargo, que la resolución del conflicto de *El color de agosto* está marcada por verbos en futuro. En efecto, las últimas réplicas de Laura indican el advenimiento de un nuevo orden en la acción: su discurso es dependiente de un pasado traumático y un presente que trata de esquivar —el presente que le ofrece María. El futuro marca el final de la obra y sugiere la proyección del personaje en un fuera de tiempo escénico:

LAURA.—¿Me dejarás verlo esta vez?
MARÍA.—Claro. Tienes que ir esta misma noche.
LAURA.—Pero querrá acostarse conmigo...
MARÍA.—Hazlo.
LAURA.—Y yo no contaré: uno dos, tres cuatro cinco... No contaré, María.
[...]
LAURA.—Nunca, cariño. Nunca tomaré nada que sea parte tuya [...] (144)

Entre ambos tiempos —el pasado omnipresente, el futuro que se dibuja hacia el final— hay dos secuencias que aíslan a los personajes del presente opresivo: la del tiempo carnavalesco de la escena de las novias, fuera de todo orden social y de la historia, incluso de la fábula, y la de los cuerpos pintados. Ambas secuencias constituyen los únicos momentos *presentes* de la acción. Los cuerpos, en los dos casos, tienen un indudable protagonismo, ya que suplantan, a través de la danza y de los colores, el lenguaje hablado.

Por último, señalemos los indicadores del paso del tiempo, generalmente asociados al aspecto físico de los personajes, tanto en acotaciones como en diálogos, mediante figuras antitéticas:

> [MARÍA] *es una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados* [...] LAURA *está envejecida y menos bella.* (119-120)

> LAURA.—[...] Sí, estás como muerta. Joven, muy joven y bonita, pero... la fama y el dinero te han hecho demasiado perfecta.
> MARÍA.—Tú estás vieja. (127)

> MARÍA.—[...] Sigues teniendo ojos de duende.
> LAURA.—Pero ahora están rodeados de arrugas... [...] ¿Y por qué tú no te mereces arrugas?
> MARÍA.—[...] No me has visto bien. Cuando me río, o lloro, o digo la verdad, se ve el truco. Las arrugas son como los fantasmas, están deseando salir de sus escondites. (132)

Los signos temporales de *El color de agosto* se declinan, pues, de diferentes maneras, ya sea con referencia a la fábula —la construcción del argumento a partir de hechos pasados determinantes—, ya sea en el empleo de las formas verbales —el futuro indica la posibilidad de reconstrucción del presente mediante la liberación del pasado— o simplemente en las caracterizaciones físicas de los personajes, descripciones que, lejos de ser gratuitas, dan a entender la relación del personaje con el entorno y el presente.

El cuerpo, por su parte, está implicado en todas las facetas temporales: el paso del tiempo —aquí sinónimo de *vida*— se proyecta más en el cuerpo de Laura y menos en el de María, que se ha conservado más joven. El reflejo en el espejo remite también al pasado —la niñez— pero sobre todo sugiere el cuerpo como un lugar invadido por el pasado. Así, Laura confiesa "sigo soñando con ese hijo de puta todas las noches..." (130). La liberación del pasado se lleva a cabo en el cuerpo de Laura, es decir, la superación de su dependencia física y afectiva, señalada en el discurso con el empleo de verbos en futuro.

Los personajes

Abordemos ahora un aspecto central para el estudio del cuerpo dramático: el análisis del personaje. Como dijimos más arriba, la

investigación del cuerpo dramático descansa, en parte, en el análisis del personaje y en la interacción que éste establece con el gesto, la palabra y el entorno espacio-temporal en el que se desarrolla. Ahora bien, en *El color de agosto*, propongo examinar los personajes relacionados entre sí, ya que el estudio de un personaje aislado conduce a resultados provisionales. Partamos, primeramente, de los rasgos comunes que poseen ambas protagonistas. La fábula plantea el enfrentamiento de dos personajes femeninos que ejercieron el mismo oficio, compartieron el mismo pasado —desde la niñez— y el mismo hombre —Juan, el personaje ausente. Este universo referencial en común pertenece al pasado: el presente propone, al contrario, unos personajes que se construyen en oposición uno del otro.

En efecto, la oposición se organiza en tres dominios temáticos: el económico, el social y el personal. En cuanto al aspecto económico, la oposición es flagrante y tanto las acotaciones como los diálogos van en este sentido. La lista de términos opuestos se impone desde los primeros momentos de la obra: el personaje de María está encuadrado por la "nave de lujo"(119), el "whisky de lujo" (124), las obras valoradas en varios millones, las diferentes propiedades, mientras que el de Laura por "un vestuario pobre" (120), un trabajo miserable, vive en una pensión... En un primer momento, la relación de fuerzas parece estar del lado de María, "en su terreno y con todas las armas puestas" (124).

Íntimamente asociado al ámbito económico, el social se organiza en términos de éxito y frustración. Otra vez, del lado de María, el reconocimiento social en el sentido lato:

> MARÍA.—[...] Me reconoció enseguida, claro, y me dijo asombrada: "Pero usted es María Dehesa [...]" (121)

> LAURA.—[...] Te he visto en las galerías y en las revistas. Conozco tus premios y tu estudio [...]. (122)

> LAURA.—Oye, ¿y qué se siente?
> MARÍA.—¿Cuándo?
> LAURA.—Cuando se triunfa.

> MARÍA.—(*Piensa.*) No sé. Se siente, se vive. Tengo todo lo que deseaba; esto, un chalet con piscina, dos criadas, un marido... (124)

En oposición, la producción de Laura es inexistente, y coincide con su frustración:

> LAURA.—[...] Hace cuatro años que no pinto [...].
> LAURA.—Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo... (130)

> MARÍA.—Me gustan más los tuyos. Esos cuadros invisibles que inundan las galerías. (136)

Otro aspecto que puede asociarse al social, es la apariencia física. Como señalamos más arriba, la oposición juventud-vejez consolida las otras oposiciones. Así, María "tiene treinta y cinco años muy bien llevados" (119), mientras que Laura "está envejecida y menos bella, [...] su piel está maltratada. Quizá sólo sus ojos son más hermosos" (120), detalle, este último, que no se debe pasar por alto y que hallará todo su significado hacia el final de la obra. Por otro lado, estos pormenores físicos parecen dirigirse más a los actores y al director de escena que al público, para quien resultaría difícil darse cuenta visualmente de estos cambios[111].

Por último, la oposición más significativa revela una dinámica contraria a los dos aspectos anteriores. Los términos de la oposición son más difíciles de definir, pero los diálogos y los gestos establecen la verdadera jerarquía de fuerzas entre los dos personajes: Laura, aparentemente desfavorecida —desde el punto de vista material— es el personaje que determina la acción. En efecto, su presencia es imprescindible y las tensiones se resuelven, a menudo, a su favor por un conato de evasión. Como ya quedó ilustrado en los modelos

---

[111] Como la generación que la precedió —Alonso de Santos, Fermín Cabal— la autora otorga una especial atención al espectáculo visual de su texto. Las precisas indicaciones escénicas —iluminación, colores, ambiente, actitudes, gestos— pueden vincularse con la experiencia personal de Paloma Pedrero como actriz.

actanciales, la preponderancia secuencial de uno u otro personaje es alternada, pero por estar construidos por valores opuestos, adquieren un significado trascendente y establecen una jerarquía de orden moral: María es el paradigma del éxito, del comercio, de la simulación, la conveniencia, mientras que Laura representaría la búsqueda personal, lo marginal, el talento, la pasión. Por ello, la relación de estos personajes con el de Juan, personaje ausente, cataliza e ilustra las características y funciones de cada uno. Así, el "Juan" de María es un ser banal que representa una estabilidad afectiva y social. El de Laura, un apasionado, un amante excepcional, la inestabilidad misma, sin palabra ni compromiso. Los cuerpos de los personajes en relación con el cuerpo invisible de Juan funcionan de manera diferente y son, en mi opinión, el verdadero lugar del conflicto.

Por ello, así como "el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados"[112], el tipo de relación establecida entre el discurso relativo al cuerpo, al espacio y al tiempo de la fábula en los que se mueven los personajes se encuentran también recíprocamente condicionados unos por otros. Es importante, pues, una vez examinadas las unidades dramáticas, establecer la presencia del cuerpo en el texto teatral y cotejar los resultados con los diferentes elementos dramáticos, con el fin de fijar la función del cuerpo en la articulación total de la obra.

El cuerpo en los diálogos y acotaciones

El diálogo y las acotaciones son los referentes obligados para transcribir el cuerpo en escena, ya que nos brindan las diferentes modalidades de su presencia. En *El color de agosto* hay, por un lado, cuerpos visibles —el de María y el de Laura— puestos de relieve por los discursos tanto de una como de la otra con respecto a sus propios cuerpos y al cuerpo de la otra. Las acotaciones escénicas, además, indican gestos corporales precisos y dinámicos que afianzan la visibilidad de los personajes en el espacio dramático, aunque por un breve espacio de tiempo, al inicio de la obra, Laura sea un cuerpo latente, es decir, que su presencia se hace efectiva un poco más tarde.

---

[112] Lotman (1982: 297).

Se alude a ella a través de las pinturas de su cuerpo, que anuncian su aparición inminente, pero también las características del personaje y el tipo de relación que establece con el personaje que lo describe:

> MARÍA.—[...] Laura con manzana. Laura con Osa Mayor, Laura triste. Laura sentada. Laura con cubo de basura. Laura vieja. Laura mira a María... (119)

Por medio de esas pinturas se proyectan los deseos y los miedos de María, construyendo una imagen determinada de Laura, tanto física como psíquica, destinada al espectador/lector.

Por otra parte, Juan es un cuerpo invisible. En efecto, su *no-presencia* corporal es más que real, ya que por un lado determina el discurso de ambos personajes con referencia a sus propios cuerpos y, por el otro, trasciende la corporeidad convirtiéndose en una metáfora del deseo:

> LAURA.—Sigo soñando con ese hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con la fuerza de hombre no enamorado... (130)
>
> [...]
>
> LAURA.—[...] Mi cuerpo era un puro beso en su cuerpo. Todo mi cuerpo un punto débil en sus manos. Sólo su roce suave me bastaba para sentirlo todo. (131)
>
> [...]
>
> LAURA.—[...] Quiero meterme entera por su boca y acariciarle por dentro. El último viaje hacia la muerte. Pero no, no le voy a arrancar el corazón... (131)
>
> [...]
>
> LAURA.—Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruafff! ¡El pene roto! ¡Juan muerto! (131)

Las palabras que nombran el cuerpo corroboran su presencia en escena. En efecto, vista la función que cumple en el triángulo actancial, el personaje de Juan tiene más importancia que un personaje *visible*. De ahí que debamos atender no sólo a la presencia efectiva de los personajes en escena, sino a la de los cuerpos a través

del lenguaje. Observemos, por ejemplo, la precisión en las acotaciones de las diferentes partes del cuerpo: *boca, vientre, piernas, pelo, mano, voz, respiración profunda, ojos, corazón, cara, labios, cabeza, rodillas*. Los diálogos, por su parte, contienen los siguientes términos relativos al cuerpo, a su imagen o su apariencia[113]: *guapa, delgada, sudando, manos, tiemblas, modelo, foto, alta, estirada, vestida, desnuda, útero, mano muerta, cabeza, pene, bizca, mano de mujer, dedos, tetas, cara, pelo, piernas, voz, vieja, viva, manca, uñas, ojos, lunar en el pecho, vagina, labios, palma de la mano, sexo, sangre, lágrima, semen, beso, cuerpo, corazón, tripas, arrugas, violar, penetrar, cólicos nefríticos, vientre, pechos, pezones, ombligo, espalda, culo, orgasmos, frígida, entrañas, rostro, ropa, vestidos, brazos, trozos de cuerpo roto*... El recuento de términos relativos al cuerpo permite darse cuenta del discurso del que es objeto. En nuestro caso, lejos de sugerir un universo metafórico, los vocablos que acabamos de indicar pertenecen a un discurso realista, concreto y hasta diría crudo.

Otro aspecto del cuerpo del personaje es la caracterización física determinada por la autora mediante atributos proporcionados por el texto. En *El color de agosto*, la descripción corporal de los personajes es bastante precisa, lo que indica la importancia del cuadro visual que la dramaturga quiere representar. Figuran, en efecto, elementos esenciales para la constitución del personaje de María: una mujer de unos treinta y cinco años muy bien llevados, guapa, vestida de una camisa-minifalda, largas y bronceadas piernas, es alta, peinada a la última moda. El cuerpo de Laura es descrito con la misma intención: vestuario pobre y piel maltratada, ojos hermosos... El contraste semántico es evidente y la relación de las informaciones libradas por el texto suponen dos personajes radicalmente distintos, a pesar de los numerosos puntos en común que enumera la fábula —el mismo lenguaje, las mismas referencias, un pasado en común, el mismo hombre amado.

La imagen del cuerpo de María y el espacio escénico forman un todo, mientras que Laura no se halla cómoda en él. La tensión entre los personajes, pienso, está potenciada por este aspecto de identificación del espacio con el personaje y la imposibilidad de

[113] Van en subrayado las palabras que aparecen más de una vez.

compartirlo con el antagonista. La presencia plástica del cuerpo crea relaciones con el espacio que lo rodea: el cuerpo de Laura, prefigurado en los lienzos, se va apropiando del espacio desde el principio de la obra, primero tímidamente, hasta dominar la escena con su presencia física y moral. La oposición entre cuerpo *artístico* y cuerpo *real*, descuidado, envejecido —los diálogos abundarán en referencias— hace eco a la oposición, e incluso diría la lucha, del cuerpo de Laura y el espacio total en el que se desarrolla la obra.

Además, en *El color de agosto,* obsérvese que existe un grado de relativa determinación física de los cuerpos, lo que reduce, a la hora de la puesta en escena, la posibilidad de encarnación. El cuerpo de María es, como vimos, más complejo que el de Laura. Esta diferenciación, me parece, no es gratuita. El cuerpo de María, al igual que el espacio que la rodea, constituye un icono fácilmente identificable por el público y el lector. La imagen del cuerpo del personaje responde así a una representación cultural y social precisa, directa, sin ambages. La intención de la autora es inequívoca: "María es una pieza perfecta a juego con su estudio" (119), lo que permite entrever una cierta cosificación del personaje que el diálogo corrobora más tarde, sobre todo con referencias al dinero, a las propiedades y al aspecto material que rodea y sostiene el mundo de María.

El cuerpo de Laura, sin ser indeterminado, posee un grado de complejidad menor. La caracterización es más sutil —¿más poética?— y reposa en elementos menos visibles pero más sugestivos como la belleza de los ojos. De su vestuario pobre y de las circunstancias difíciles por las que atraviesa se deduce, pues, que es menos guapa que María —cuya belleza es reflejo de su triunfo— pero que posee lo que María no tiene y que el dinero no puede comprar:

> MARÍA.—Siempre tuviste más tetas que yo. La primera vez que te vi en la ducha pensé: yo nunca tendré esas tetas.
>
> [...]
>
> MARÍA.—Y nunca las tuve. Tan redonditas y con los pezones tan claros. Ni tampoco tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas, ni tus manos, ni tu voz...
>
> [...]

> MARÍA.—Tu talento nunca.
> [...]
> MARÍA.—[El talento es] Una luz... Es como un antojo. Se viene al mundo con él pegado a la piel. (127)

El talento reside en el propio cuerpo. Diría casi que lo corporal contiene, por un lado, lo innato —el talento— y, por el otro, una jerarquización moral. El cuerpo avejentado de Laura, un cuerpo que se autodestruye en su pasión y fuera de tono con el espacio que la rodea, posee el atributo moral de la autenticidad, mientras que María, fachada vacía a la moda, completa el cuadro con la impresión de artificialidad de su vida y de su arte. En este sentido, el cuerpo invisible de Juan funciona como un receptáculo ambivalente que obedece al deseo y a la realidad de los dos personajes, a la vez ideal, para Laura, y banal, para María, como lo ilustran estas réplicas:

> LAURA.—Sigo soñando [...] con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado. (130)

> LAURA.—[...] Mi cuerpo era un puro beso en su cuerpo. Todo mi cuerpo era un punto débil en sus manos. (131)

> MARÍA.—[Mi marido] no es lo que parecía. Pero nadie somos lo que parecemos mientras nos estamos seduciendo. Ahora, a veces, es un poco bruto.
> [...]
> MARÍA.—La convivencia mata al deseo, lo fulmina. (134)

> MARÍA.—Mi marido tiene accesos de mal humor y cólicos nefríticos. Cuando orina piedrecitas me las enseña y las guarda en la cómoda como si fueran pepitas de oro. Exige comer a las tres en punto y no se puede perder un solo partido de fútbol. [...] Padece insomnio y me hace cantarle nanas para dormir. (135)

La caracterización del cuerpo de los personajes se manifiesta también a través de los diálogos y de las acotaciones. En el caso de

María, las réplicas de Laura confirman y extienden la acotación ("estás más alta, más estirada", 122; "estás joven, muy joven y bonita", 127), mientras que las de María acentúan el aspecto más dejado de Laura ("tú estás vieja", 127; "tienes que comprarte ropa, vas vestida como un adefesio y la imagen es la imagen", 140).

En *El color de agosto*, el empleo de estas técnicas denota la intención de la autora con respecto a la imagen física de su obra. Tanto las caracterizaciones directas, por medio de las acotaciones, como las indirectas, a través de los diálogos, ponen en evidencia, en María, que no se trata de un personaje individualizado, sino un estereotipo social, una mimesis de los clichés y del esnobismo que son propios del ambiente en el que se desenvuelve el personaje, para asegurar el desciframiento inmediato por parte del público. La descripción física de Laura es menos directa: se trata de un cuerpo que va construyéndose poco a poco, incluso por intermedio del cuerpo de Juan, verdadero protagonista de su discurso.

Conviene interrogarse aquí acerca del sentido, desde el punto de vista del cuerpo de los personajes, de dos escenas que salen del curso temporal de la obra: la de las novias (132-133) y la de los cuerpos pintados (137-139). Como dijimos más arriba, la escena de las novias puede interpretarse como un episodio carnavalesco, fuera del tiempo, destinado a evadir los personajes de un entorno opresivo y al mismo tiempo subvertir los valores imperantes. Es importante señalar que esta escena precede al relato del casamiento de María, retomado en términos similares: fue una "representación" y "María Dehesa la primera actriz". La institución del matrimonio es primeramente subvertida, *carnavalizada*, bajo el alegre signo del escándalo, y luego interpretada como un logro más en la carrera de María y un triste juego social. En efecto, en la representación del casamiento por la Iglesia de las dos mujeres, vestidas de blanco, hallamos tres elementos carnavalescos: el maquillaje, el disfraz —las sábanas blancas— y la danza. El hilo del discurso se interrumpe y ambos personajes mantienen un diálogo divertido y desenfadado, una suerte de escena imposible de la que son, a su vez, actrices y autoras. El recurso del teatro en el teatro cumple aquí una función distanciadora: se trata, me parece, de dejar libre curso a otras posibilidades de relación, pero sobre todo, de subvertir la realidad —la realidad social y moral— que, de diferentes maneras, oprime a los

personajes. La danza, primero con hombres imaginarios y luego entre ellas, libera los cuerpos hasta entonces retenidos por las reglas sociales. Sin embargo, la verdadera frontera prohibida está presente en el sugestivo "carmín rojo de sus bocas" y en el beso abortado:

> MARÍA.—Y las dos levantan sus velos, se miran y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (132)

> MARÍA.—Las novias se quitan los trajes de novias... (*Quita las sábanas.*) Y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (*Se acerca lentamente hacia la boca de* LAURA.) (133)

Nótese igualmente que la escena reposa en la verbalización del cuerpo. El distanciamiento del gesto y la palabra se hace notorio, ya que los personajes reproducen los gestos de un relato en la tercera persona, pero en el que el gesto corresponde a la primera. De los dos planos —el gesto y la palabra— la palabra precede al gesto y revela un desfase de éste con respecto a aquélla, traduciendo una suerte de malestar o de deseo frustrado. En definitiva, los cuerpos carnavalescos presentes en los diálogos no se reflejan espontáneamente en los gestos, sino que permanecen discretos y a la sombra de las palabras.

La segunda escena distanciada del curso temporal es la de los cuerpos pintados, único pasaje donde el cuerpo se asocia a la expresión metafórica. Las referencias corporales en *El color de agosto* no dan lugar a una sustitución de conceptos, salvo en este pasaje clave en el que el cuerpo sustituye al lienzo, las manos a los pinceles y el color al sentimiento. Los temas pintados en los cuerpos —la esterilidad, la frustración, la insatisfacción, el fracaso— son metaforizados física y lingüísticamente. La serie color-cuerpo-metáfora queda configurada de esta manera:

rojo	vientre estéril	infierno
negro	cuerpo	fracaso y cárcel
amarillo, ocres y negro	pechos	sol y nubarrones
	ombligo	basura
rosa y verde	espalda	gritos
	culo	pájaro (¿sexo masculino?)
malvas y morados	(sexo)	frígidas

Estamos, pues, ante correspondencias metafóricas *en presencia*. El cuerpo, una vez más, se dice por el gesto y se nombra en palabras, adquiriendo un seguro protagonismo. En mi opinión, el cuerpo se convierte en el continente de la expresión hablada, en un receptáculo vivo y cambiante donde tienen lugar, en *El color de agosto*, la frustración, el egoísmo y la dependencia. La serie de color-cuerpo-significado, sin encerrarse en una interpretación única, ofrece una lectura de un alcance más amplio. Por ejemplo, el rojo del vientre podría hablar no sólo del vientre estéril, sino también de la frustración sexual o de la violencia de la que ese cuerpo es objeto. Las rejas negras pintadas en el cuerpo sugieren tanto el impedimento de la fuerza creadora como la dependencia del ser amado, que lo convierte en prisionero de sí mismo. Los ocres y negros de los pechos pueden hablar a la vez de la maternidad no realizada y el anuncio del ineluctable deterioro físico que el tiempo provocará en el cuerpo. Señalemos por último la presencia de colores alegres, como el rosa y el verde, que podrían traducir el goce del cuerpo, ya que se asocian con los amantes convierten el cuerpo en objeto del deseo. A su vez, esta imagen se contrapone con los malvas y morados, que indican la tristeza de un cuerpo sexualmente no satisfecho.

En definitiva, considerar el *cuerpo del personaje* es ir más allá de las técnicas gestuales interpretativas aplicadas por el comediante. Se trata, a mi entender, de un componente en constante tensión entre la palabra textual y la representación virtual. En este sentido, podríamos decir que la auténtica actualización del texto tiene lugar en el *cuerpo del personaje,* ya que el cuerpo es el común denominador del personaje, del comediante, del público y del lector.

2.3.2. Balance

Del análisis particular de *El color de agosto* retendré, como puntos de reflexión de partida, tres núcleos de lectura del cuerpo: su presencia en la fábula, en el espacio y en la palabra.

El cuerpo en la fábula alude a la presencia del cuerpo en el tema de la obra. En *El color de agosto*, la fábula no trata explícitamente el tema del cuerpo pero expresa su mensaje —la frustración y la búsqueda de la identidad— a través del discurso del cuerpo. No cabe duda que, en esta obra, el protagonismo del cuerpo articula la acción —con sus movimientos, sus caídas, sus luchas— y la importancia del papel que desempeña está dada por el equilibrio entre la construcción del cuerpo en el discurso y en el espacio.

La disposición coordinada de los cuerpos en escena, así como los episodios de danza, lleva a interrogarnos acerca de la estética del cuerpo en la fábula. En el ejemplo estudiado, la estética tiene una función integradora de los niveles espacial (disposición escénica, objetos, decorados), dinámico (desplazamientos, danzas, enfrentamientos) y discursivo o semántico (la implicación del cuerpo en el texto dramático). El cuerpo del personaje, más allá del cuerpo encarnado por la actriz, reposa estéticamente en la expresión de los lienzos pintados, en la cadencia de sus movimientos y en la combinación de colores y palabras que lo convierten en una metáfora viviente.

Por otro lado, la ambientación y la inserción histórica de la fábula juegan, sin duda, un papel decisivo con respecto al cuerpo como *lugar de reflexión*. La pieza de Paloma Pedrero constituye un ejemplo elocuente. En efecto, el cuadro temporal de *El color de agosto* es el propio universo temporal de la autora, hacia finales de los años ochenta. Un dato esencial para la inserción de la obra en el contexto social y cultural de la época está proporcionado por el prólogo, "Palabras para ti", dirigido al lector. Aunque posterior a la composición de la obra, el Prólogo permite captar el estado de espíritu que animaba —y sigue animando— a no pocos autores dramáticos de los primeros años de la democracia española:

> Estamos en la España de 1989, acabamos de renacernos europeos, el partido del poder se dice socialista, se habla de cultura hasta en los burdeles, se gastan millones y millones en túnicas y luces, pero cuando la sala se apaga sólo unos pocos despiertan a la magia del escenario y, muchas veces, al rato se duermen de aburrimiento.
> En los teatros comerciales los ancianos pudientes se aferran a que nada cambie en el mundo [...].
> En los teatros públicos se evoca a los grandes y a los muertos entre oro y tecnología. Allí van por barato, por cultura, por prosperidad y por mala conciencia, otra gente inquieta, tampoco mucha, pero más variada y colorida [...].
> Y en las cuevas del teatro alternativo van los cómicos jóvenes y sus amigos a buscar la pureza, que de pureza viven no de pesetas [...] (115-116).

Pedrero describe, desde su perspectiva de autora, un fenómeno bien conocido por la crítica literaria: el desplazamiento de lo *humanístico* hacia una cultura *light*, muchas veces venida de otros horizontes, sin planteamientos que incomoden al público sino, al contrario, que lo afiancen en la sociedad de consumo y bienestar que acaba de estrenar. Por ello, creo que los tres dominios de la relación entre los personajes de *El color de agosto* son propios, aunque no exclusivos, de la década de los ochenta: el bienestar, el triunfo y la individualidad, encarnados por María en su belleza, un personaje a la moda, cuyo logro profesional —es decir, económico— se deja ver en el espacio que posee pero, ante todo, en su apariencia física. Consignado en el texto, el físico da testimonio de la importancia de su representación en el conjunto de la obra: se trata de un estereotipo cuyos signos —ropa, cabello, físico, apariencia— responde a las características de un grupo social —la clase media alta que conoce un repunte de bienestar en esta década. Su contrapunto, Laura, asume las características opuestas en diferentes ámbitos: la precariedad financiera, un físico avejentado, mal cuidado, pero en el que vive la llama del talento[114]. Desde el punto de vista de la representación cultural del cuerpo, este contraste lo encontramos en el *cuerpo para*

[114] Se puede fácilmente establecer un paralelismo entre los dos personajes y los dos teatros —el rico y el pobre, el comercial y el artístico— que apunta Pedrero en su prólogo.

sí, desocializado, encarnado por Laura, y el *cuerpo para significar*, cuyos signos de apariencia hacen referencia a un grupo social o a un medio profesional determinado, como María. Este personaje reúne las características que van ligadas, directa o indirectamente, al culto del físico, tales como la moda y la juventud, el confort y el bienestar económico —a través de logros materiales y profesionales. La otra cara de la moneda, el repliegue sobre sí mismo, la búsqueda *hacia dentro* que caracteriza el personaje de Laura, se encuentra en la expresión física de valores opuestos, que van de la higiene corporal —exceso de bebida, de tabaco, vida sexual desordenada— a la apariencia física inversa —mal vestida, avejentada. Sin embargo, como indicamos más arriba, aspectos tan significativos como los ojos y el talento artístico en este contexto tan visual, sirven sólo para justificar el descuido corporal[115].

En este sentido, la mirada del otro sobre la apariencia física traduce el juicio social: "Tienes que comprarte ropa, vas vestida como un adefesio y la imagen es la imagen" (140). La apariencia corporal es la modalidad de inserción social: se trata de *producirse* en sociedad, por medio de una serie de artificios y, en este caso, el artista o el creador —contrariando su función social de voz disonante y no conformista— *debe* acatar esta forma de ser en sociedad, ya que es la sociedad quien dicta la norma.

Por otro lado, paralelamente a la euforia de la flamante sociedad de consumo, encontramos en el argumento planteamientos y preocupaciones de la España de los años ochenta. En este sentido, la historia de Laura puede leerse como una alegoría de la historia reciente del país: la liberación de un pasado traumático, el regreso del exilio, nuevas expectativas después de décadas de silencio y de ausencias, la tentación de la vuelta al pasado y finalmente la superación de ese pasado y la búsqueda constante de identidad, invitación hacia la apertura que Paloma Pedrero parece proponer en el final de su obra. Es innegable que, por el planteamiento del argumento y las características de los personajes, *El color de agosto*

---

[115] Brohm evoca algunos discursos "corporeistas" (cf. Maisonneuve, 1976) y las normas que lo establecen: el cuerpo es negado en su aspecto social en favor de un ser interior casi místico. Por ello, se relegan las apariencias al dominio de lo inútil y no esencial (Pagès-Delon, 1989: 15).

recrea e interpreta las preocupaciones de una sociedad que la autora pone cuestión, afirmándose estéticamente, por las razones que hemos visto más arriba, gracias al manejo del cuerpo en el texto y en el espacio.

En resumidas cuentas, la representación del cuerpo del personaje en el texto dramático debe ser puesta en relación con su contexto histórico, para poder interpretar sus simbolismos sociales y sus códigos culturales. Se trata, pues, de descifrar el cuerpo tanto en las dimensiones que lo determinan físicamente como en las diversas situaciones que lo actualizan.

La relación más patente, en *El color de agosto*, es quizás la entablada entre el cuerpo y el espacio. El lazo entre uno y otro se crea inmediatamente en la primera acotación: "María es una pieza perfecta a juego con su estudio" (119). El personaje forma parte del espacio, hace juego con él, se integra como un objeto de un todo coherente, un cuerpo-espectáculo contemplado por el espectador como parte integrante del espacio escénico total. Así, el cuerpo-volumen de María ocupa un ámbito semejante a sí mismo. Dicho de otro modo, la escena es una prolongación de su cuerpo. Lo son, igualmente, los objetos cuya función es reforzar la presencia física de los personajes. Los cuadros y las esculturas —volúmenes inanimados, quietos, figurados— resultan el entorno ideal y necesario del enfrentamiento de los dos personajes.

La inserción del cuerpo en el espacio se realiza fundamentalmente mediante el movimiento. En *El color de agosto* no se trata de un gesto autónomo, independiente de la palabra, sino de un medio de expresión del contenido interior "reacción, emoción"[116]. En este sentido, los movimientos más significativos son, a mi entender, los desplazamientos en escena que se organizan a partir de dos ejes: el horizontal y el vertical. Ambos ejes se perciben simultáneamente, pero conviene aquí descomponerlos, para tratar de comprender el funcionamiento del cuerpo en el espacio[117].

Por un lado, en el eje horizontal, destaquemos la escena de la danza (132-133). El movimiento corporal que acompaña las secuencias 9 y 10 produce un efecto estético —el baile simultáneo de

[116] Pavis (1998: 223).
[117] Rokem (1993: 105).

las dos protagonistas con un hombre imaginario— e insertado en la esfera *social*, ya que María narra su ceremonia de casamiento y la importancia social que revistió para ella. La aproximación de los cuerpos de las dos mujeres marca el fin de ese momento de gracia —o momento de simulación inherente a los actos sociales— y genera una tensión íntimamente ligada al cuerpo:

> [...] *En una vuelta se quedan frente a frente. Dan las gracias a los padrinos y empiezan a bailar juntas.*
> [...]
> MARÍA.—Las novias se quitan los trajes de novias... (*Quita las sábanas.*) Y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (*Se acerca lentamente hacia la boca de* LAURA.)
> LAURA.—(*Separándose.*) María ¿tú te casaste vestida de novia? (133)

La horizontalidad está asimismo presente en el encuentro de las dos mujeres, al inicio de la obra, mediante una serie de movimientos de aproximación y de rechazo:

> MARÍA.—(*Agarrándole las manos.*) ¿Por qué tiemblas?
> LAURA.—(*Se suelta.*) No tiemblo.
> MARÍA.— (*La abraza.*) Qué alegría... (121)

> LAURA.—Has disimulado muy bien. Enhorabuena. Adiós.
> MARÍA.—No seas cruel.
> LAURA.—¿Qué quieres de mí?
> MARÍA.—(*Después de un momento.*) Nada.
> (LAURA *va a salir. Repentinamente se vuelve. Se miran un momento y se abrazan con cariño.*) (124)

El movimiento de un personaje hacia el otro pone en evidencia la necesidad de comprensión y de comunicación, la búsqueda de una cierta complicidad. La mayor parte de estos desplazamientos los emprende María hacia Laura, lo que confirma la posición dominante de esta última: se trata del personaje que controla el espacio y el espacio corporal del otro a través de su cuerpo.

Junto con el eje horizontal, el vertical confiere al movimiento de los personajes un alcance trascendente[118]. En *El color de agosto* asistimos a dos *caídas* de María que, sin ser totalmente trágicas, recubren una dimensión de salvación o de esperanza que se concretiza, al final de la obra, con el gesto que abre la jaula y libera el pájaro. La primera, poco después de la secuencia de los cuerpos pintados ("LAURA *le escupe la cara*. MARÍA *se derrumba*", 139), marca un cambio radical en la relación de los personajes. La segunda ("MARÍA *cae de rodillas*", p. 141) señala el principio de una transformación que, como dijimos, tendrá su gesto culminante en la apertura de la jaula.

Por último, el movimiento vertical confiere un nuevo dinamismo a la escena, rompiendo la estabilidad propia ligada a los movimientos horizontales o a la inmovilidad del personaje. En *El color de agosto* encontramos gestos como sentarse o levantarse que tienen la función de iniciar otra secuencia temática o marcar un punto de tensión, como lo ilustran los siguientes ejemplos:

> [MARÍA] *Se sienta frente al televisor. Inmediatamente se aparta y decide pintar*. (120)
>
> MARÍA.—Pero siéntate... (LAURA *no se sienta*.) Dime algo. (120)
>
> LAURA.—(*Se levanta*.) ¿Cómo quieres que pose para ti? ¿Vestida o desnuda? (122)
>
> MARÍA.—¿Le olvidaste?
> LAURA.—¿A quién? (*Se levanta y mira los cuadros*.) (125)
>
> (MARÍA *se levanta como un rayo y se pone delante de la puerta*.) (141)

Las rupturas que suponen estos pasajes son evidentes y acompañan corporalmente los cambios de temas, las intervenciones físicas y las contradicciones del discurso.

---

[118] *Ibídem*: 104-105.

El cuerpo, tal como aparece en el texto, modifica la naturaleza del espacio que lo acoge. Así, se puede observar cómo la situación de partida del espacio dramático —idea de armonía entre éste y el personaje— se modifica radicalmente con la entrada de Laura, y llega a una situación final de espacio viciado e irrespirable. Los ejes dinámicos confieren al espacio un valor suplementario, completando el significado y la intención de la obra. En efecto, existe, por un lado, la dificultad comunicativa que se apoya en los gestos verticales de ruptura señalados anteriormente; por el otro, el movimiento del cuerpo impone una jerarquía que se va afianzando en el encadenamiento de gestos decisivos, como la caída de María, los conatos de salida de Laura, los movimientos de separación o rechazo entre los personajes, etc. En definitiva, el cuerpo textual se impone a través de sus implicaciones espaciales que, lejos de ser una simple duplicación de la palabra, interviene en la construcción y en el significado de la obra.

El tercer aspecto es la presencia el cuerpo en la palabra, es decir, el campo semántico del cuerpo en diálogos y acotaciones. En *El color de agosto,* el vocabulario referente al cuerpo es bastante elocuente tanto en las acotaciones como en los diálogos. *Vientre, piernas, pelos, manos*, desde las primeras líneas, son términos que se repetirán con fuerza en los diálogos, como ha sido ilustrado en ejemplos precedentes. Las expresiones relativas al cuerpo tienden a encarnarlo, a hacerlo presente —o más presente todavía— en escena, ya sea por la evocación física del pasado —escena frente al espejo en la que hablan del pasado común evocando las diferencias corporales externas— o por la evocación visceral del cuerpo de Juan. En efecto, nótese que la relación amorosa es descrita en términos viscerales y sexuales, tales como *corazón, tripas, sangre, lágrima, semen, pene*, ya que el afecto termina irremediablemente en "lo de siempre [...]. Lo de siempre se llama sexo" (130). La percepción del cuerpo de Juan por parte de María se concentra en una región diferente, no ya el cuerpo-deseo sino la fragilidad del cuerpo y su rutina, como los "accesos de mal humor y cólicos nefríticos" (134), el insomnio, la fidelidad. El vocabulario de María no incluye términos físicos relativos a su marido —salvo el de *guapo*— sino, en un sentido más amplio, los relativos al afecto y que parecen relegar a un segundo plano el aspecto físico.

La percepción y la verbalización del cuerpo del otro establecen lazos jerárquicos entre los personajes en escena. En *El color de agosto*, la relación de fuerzas se invierte rápidamente. En efecto, si bien la apariencia del cuerpo, potenciado por el espacio que lo rodea ("estás guapa, se nota que te ha tratado bien la vida", 124) parece en un primer momento favorecer a María, el cuerpo de Laura se impone como la prolongación de su talento ("MARÍA.—Nunca tendré esas tetas [...] ni tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas", 127). La misma correspondencia la hallamos en la relación que guarda Juan con cada una de ellas, ya que María es la estabilidad, la apariencia y la rutina —lo social— mientras que Laura representa la inestabilidad, el talento y el deseo, es decir, la esfera de lo individual y lo pasional.

En relación con el contexto artístico de la obra, el lenguaje metonímico hace hincapié en términos relativos a la *mano*. La escena de los cuerpos que se pintan con las manos —y no con pinceles, de la misma manera que se pintan el cuerpo y no sobre un lienzo— es el punto culminante de un lenguaje que, antes y después, repite dicho término con el valor de creación y fuerza de inspiración:

> LAURA.—Esa mano está muerta. (125)
>
> MARÍA.—(*Señala la Venus.*) Será esa Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer. (126)
>
> MARÍA.—Estás manca y me necesitas. (128)
>
> MARÍA.—Teníamos un tesoro agarrado con dos manos. Una era tuya y otra mía. Ya lo has visto, sin mí no eras nada. Yo... yo era tu mano. [...] Yo quería ser tu mano. (139)

Dejando de lado la escena de los cuerpos pintados, cuyo contenido metafórico he comentado más arriba, los personajes se distinguen por el empleo de términos relativos al cuerpo. Así, el campo semántico de María se reduce al empleo descriptivo del cuerpo ("Estás delgada"; "guapa"; "sudando"; "estás vieja"; "nunca tendré tu cara", etc.), mientras que el de Laura recurre a la metáfora, como por

ejemplo, en el pasaje ya citado relativo a su relación con Juan, pero que creo conveniente volver a citarlo en este contexto:

> LAURA.—[...] Mi cuerpo era un puro beso en su cuerpo. Todo mi cuerpo un punto débil en sus manos. Sólo su roce suave me bastaba para sentirlo todo. (131)
>
> [...]
>
> LAURA.—[...] Quiero meterme entera por su boca y acariciarle por dentro. El último viaje hacia la muerte. Pero no, no le voy a arrancar el corazón... (131)
>
> [...]
>
> LAURA.—Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruafff! ¡El pene roto! ¡Juan muerto! (131)

Por lo tanto, desde el punto de vista del lenguaje sobre el cuerpo en el texto, podemos constatar que, retóricamente, los usos difieren según los personajes y, de manera general, interviene en la construcción del cuerpo sujeto y objeto. En efecto, el discurso metafórico de Laura sobre el cuerpo de Juan recae en el discurso sobre su propio cuerpo, que podemos definir así como la encarnación del deseo. Como se dio a entender en las réplicas de la página 127, Laura está vieja pero viva, en cambio María está "nostálgica como un muerto". En contraste, María funciona, como su lenguaje, de contrapeso práctico y aséptico de la misma historia de amor:

> MARÍA.—[...] Yo hago que me gusta, pero mientras él me penetra yo cuento: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis... Antes llegaba hasta ciento quince, ahora a veintiuno. (134)

En resumen, el cuerpo es un catalizador en el que se manifiestan la frustración, por un lado, y la búsqueda de la identidad, por el otro. La frustración artística de María se expresa en la relación rutinaria de su cuerpo con el de Juan, mientras que Laura construye en sí misma un *cuerpo de deseo* en relación con el mismo hombre. Estos parámetros —rutina contra deseo, riqueza contra pobreza, externo contra interno, inteligencia contra vísceras— corresponden, de manera bastante

convencional, a una oposición en donde el segundo término caracteriza la posesión de talento artístico. En segundo lugar, hacia el final de la obra, la búsqueda de identidad de Laura se afirma en la independencia física y afectiva de Juan. A través del cuerpo, su lenguaje y su relación con los elementos del drama, *El color de agosto* plantea y juzga las conflictivas preocupaciones de una década —el sexo y el deseo, el ser y el parecer y el verdadero lugar de la creación— vertidas en el marco de un enfrentamiento entre arte auténtico y comercial.

2.4. De la práctica a la teoría: propuesta de clasificación

El análisis de *El color de agosto,* de Paloma Pedrero, ha permitido plantear el potencial de significaciones que puede contener la presencia del cuerpo en el texto. A partir de esta constatación, la propuesta de una sistematización, obligadamente de carácter provisorio, se revela pertinente. Teniendo en cuenta los tres elementos en torno a los cuales he organizado el estudio del cuerpo en el texto —el cuerpo en la fábula, en el espacio y en la palabra— trataré de formular las posibilidades teóricas de cada uno de ellos. No pretendo asentar una tipología definitiva, sino proponer un modelo estructurado, flexible y funcional para el estudio del cuerpo como un componente dramático con miras a la actualización y la interpretación de la obra.

El estudio del cuerpo en *El color de agosto* aporta datos que completan el análisis del personaje. Por ello, me he basado en algunas de las categorías relativas al personaje desarrolladas por García Barrientos[119] y las he adaptado a las necesidades de nuestra investigación, obteniendo los resultados que consigno a continuación. A partir de los casos particulares encontrados en *El color de agosto*, he ampliado la nómina de la tipología considerando las posibilidades de gradación o de manifestación de los distintos

[119] Consideramos algunos de los elementos que componen el *perfil técnico* del personaje, sobre todo los grados de (re)presentación y de caracterización, los cambios y las técnicas de caracterización (García Barrientos, 2001: 153-191).

fenómenos apuntados. Asimismo, las lecturas de textos dramáticos y algunos estudios realizados en el marco de la investigación teatral[120], fueron alimentando la configuración de cada categoría, clasificación que, para una mejor comprensión, ilustro en algunos casos con ejemplos de obras contemporáneas conocidas.

2.4.1. Cuerpo y fábula

El cuerpo en el texto y en el contexto de escritura

Por *cuerpo en el contexto de la escritura* me refiero a la relación que se establece entre las características del cuerpo o el tratamiento de la imagen del cuerpo propia de una época, una cultura y/o una sociedad —el contexto en el momento de la escritura— y la imagen del cuerpo propuesta en la fábula. Esta correspondencia, que puede parecer obvia, merece ser considerada con detenimiento. En efecto, no pienso que se trate de una mera equivalencia de causa a efecto. Dicha relación es el resultado de la voluntad creadora del autor, al mismo título que la composición del espacio y del tiempo dramáticos (ambientación espacio-temporal). El contexto histórico de los autores que analizaremos abarca los últimos treinta años, esto es, desde mediados de los setenta hasta los primeros del dos mil, período en el que los acontecimientos sociales y políticos que conoció España marcaron profundamente el quehacer de los dramaturgos[121].

En grados de mayor o menor identificación, es decir, la correspondencia entre los atributos relativos al cuerpo en la obra —rasgos del discurso, gestos y actitudes presentes en el texto, etc.— y los del contexto histórico de la escritura, tendríamos tres clases de implicaciones:

a) Identificación completa: es la correspondencia de la imagen del cuerpo en la fábula con la del momento histórico de la escritura —apariencia, actitudes, movimientos, lenguaje corporal y gestual propio de los últimos veinticinco años. Así, por ejemplo, en *Bajarse*

---

[120] Cordone (2003, 2004 y 2007).

[121] Véase la segunda parte de este trabajo, dedicada enteramente a los aspectos políticos, culturales, formales y temáticos de la actividad teatral del período aludido.

al moro, de José Alonso de Santos, en donde la representación del cuerpo de los personajes corresponde a la de la década de los ochenta;

b) Identificación parcial: es la correspondencia de algunos elementos en la representación del cuerpo en la fábula con los del momento histórico de la escritura. La parcialidad de la identificación podría provocar un efecto de *extrañeza* en la ambientación de la obra o incluso ser un recurso de actualización de un argumento clásico, del que no estaría exenta la búsqueda de cierta comicidad. En *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala, los personajes están a medio camino entre la tragedia griega en la que se inspira y el contexto del espectador contemporáneo, que reconoce actitudes y discursos del cuerpo actuales. En general, en obras ambientadas en una época anterior al tiempo de la composición, la actualización interviene también a través del tratamiento del cuerpo del personaje, que adopta actitudes *contemporáneas* en un ambiente alejado del tiempo actual;

c) Ausencia de identificación: es la carencia de una correspondencia clara entre la imagen del cuerpo en la fábula y el contexto histórico de la escritura. Se trata de una corporeidad que, acompañando los parámetros de espacio y tiempo dramáticos, pretende distanciarse, por sus gestos, actitudes y discursos, del espectador actual. La ausencia de identificación podría revestir dos formas:

- el drama histórico enteramente ambientado en el pasado, a la manera de *La tejedora de sueños,* de Antonio Buero Vallejo;
- la omisión de referencias claras al cuerpo y/o a un contexto histórico en la fábula. Se trata muchas veces de obras breves que desarrollan un planteamiento metateatral sobre el espacio escénico, como *Ahí está* y *Espejismos*, de José Sanchis Sinisterra.

Como vemos, esta categoría está íntimamente ligada al concepto de tiempo dramático. Tratándose de una escala de gradaciones, cabe considerar la posibilidad de encontrar en una obra diferentes grados de identificación, según los personajes, sus funciones y las coordenadas espacio-temporales en las que se insertan.

El cuerpo en el tema

En la obra, el cuerpo puede resultar el soporte de temáticas tales como la libertad, la frustración o la violencia. Consideraremos la incidencia del cuerpo en el tema según tres variantes:

a) Referencia temática directa: la obra trata del cuerpo o está íntimamente relacionada con él, como en *Siempre busqué el amor,* de Lidia Falcón, cuyo argumento gira alrededor de la violencia de género;

b) Referencia temática indirecta: el cuerpo es el vehículo de expresión —retórica, semántica, gestual— de un tema. En *El color de agosto,* el cuerpo es la materia a través de la cual se expresa la frustración y la búsqueda de la identidad; en *La casa de Bernarda Alba,* García Lorca trata de la libertad de elección a través del cuerpo de Adela y sus hermanas;

c) Referencia temática ausente: cuando no existe ninguna referencia argumental que pueda asociarse con el cuerpo, como podría ser el caso de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, en donde el catalizador de frustraciones y esperanzas es, justamente, la escalera de una casa de vecinos. Observemos que, en dicha obra, Buero coloca en el centro de la escena —centro físico y argumental— un lugar de paso al que asocia características propias de los seres vivientes, como las de ver y oír, envejecer y remozar. El cuerpo de los personajes, podríamos decir, se ha desplazado hacia un decorado que, igual que en *El tragaluz*, actúa como testigo mudo e inmóvil.

El valor estético del cuerpo en el argumento

Entendemos por valor estético del cuerpo el empleo explícito, en el texto, del material corporal —expresiones, movimientos, gestos, desplazamientos, actitudes— con el claro propósito de generar un efecto visual que esté en relación con el argumento de la obra. Obviamente, esta categoría encontrará la expresión definitiva en el escenario, ya que concierne al aspecto espectacular de la representación teatral. La puesta en escena puede potenciar, por supuesto, las propiedades estéticas e incluso crear efectos significativos en secuencias que el autor no previó. Me concentraré

únicamente en los elementos textuales que, con miras a producir un efecto estético, traducen la intención del autor[122].

De más está decir que resulta imposible definir el *grado cero* de la intención estética. Con esta clasificación deseo propiciar una reflexión que permita relacionar el discurso estético del cuerpo con el argumento. De los distintos *grados* podrá inferirse la implicación estética del cuerpo en la obra y sopesar el lugar de lo físico en la trama:

a) Alto será el valor estético de uno o varios cuerpos cuyos movimientos o desplazamientos realcen el aspecto visual de la representación y sostengan el argumento. En *El color de agosto*, las novias que danzan y los cuerpos pintados son gestos que se aproximan a la *performance*. Esta disposición estética está perfectamente ligada a la trama y amplía su sentido;

b) Mediano será cuando el efecto estético explícito esté parcialmente relacionado con el argumento. La fábula, en estos casos, podría prescindir de estos cuadros sin que de ello resulte un deterioro de sentido. Recordemos las secuencias de danza o de canciones en las obras del teatro áureo español: aunque las letras de las canciones estén ligadas al tema, obedecen más a una necesidad de distracción y de cambio de ritmo del espectáculo que a un verdadero imperativo estético;

c) Bajo será la carencia de efectos estéticos explícitos en el texto. El cuerpo del personaje funciona así como un soporte de sus palabras y sin intención de apoyar movimientos o juegos escénicos espectaculares que ilustren la fábula en el cuerpo.

Por una cuestión de economía en el análisis, en los textos propuestos en la tercera parte me detendré en aquellos aspectos estéticos significativos que aporten un nuevo dato o amplíen el alcance de la trama.

Los cambios del cuerpo y su función en el argumento

En *El color de agosto,* Pedrero sugiere una modificación perceptible de apariencia en el cuerpo de Laura entre las pinturas que la

[122] Subrayo que no se trata aquí de definir el lugar del cuerpo en el interior de una *estética* dramática, sino de estimar el grado de manifestación estética y la manera en que ésta se inserta en el argumento.

representan y la imagen que ofrece el físico del personaje, una manera de unir el pasado y el presente en el argumento. Esta observación me ha llevado a reflexionar acerca de la función de los cambios físicos de los personajes en el interior del argumento. Tengamos en cuenta que el teatro áureo recurre al cambio de género en la comedia de enredo —generalmente la mujer se disfraza de hombre— o a transformaciones de naturaleza, propia de los dramas moralizantes —como en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Desde esta perspectiva, podríamos considerar dos grados posibles de cambios físicos y sus respectivas funciones en el interior del argumento:

a) Cambio total: se trata de una mudanza radical en la apariencia física de un personaje, tal como el cambio de género o de naturaleza. Mientras que el primero es empleado, por lo general, como recurso cómico debido a los malentendidos que produce, el segundo reviste un carácter más profundo. El teatro de Francisco Nieva abunda en este tipo de transformaciones e insiste en el pasaje de lo humano a lo animal[123]. El tercer cambio radical que conviene tener en cuenta para analizar las obras de los últimos veinticinco años, quizá el más importante, es la mudanza física de la vida a la muerte. En escena, la muerte afecta no sólo al personaje que la sufre, sino a la acción de los demás. Sin embargo, la función que el cuerpo muerto puede revestir en escena dependerá de la dinámica del argumento. La muerte inscribe, desde luego, un cambio radical en la fábula, una ruptura que será, en mi opinión, más contundente si la muerte del personaje tiene lugar en escena.

b) Cambio parcial: es la mudanza de la apariencia física de una parte del cuerpo, sugerida por objetos concretos —la presencia de un bastón— o por un miembro vendado o encubierto. En el

---

[123] Los ejemplos son numerosos. Mencionemos algunos títulos como *Te quiero, zorra*, *Caperucita y el Otro* en donde la animalidad supone las irresistibles pulsiones del cuerpo. Apuntemos de paso que, si lo confrontamos con el ejemplo de Tirso, las funciones de los cambios de apariencia corporal son radicalmente opuestas. Mientras Nieva explota este recurso para significar la fuerza del instinto dentro de una sociedad represiva, el espectro del Comendador reviste la función de mensajero de la justicia divina. En él, los atributos físicos han desaparecido, ya que se trata de la característica más relevante del más allá.

segundo acto de *Caperucita y el Otro*, de Francisco Nieva, la protagonista no tiene la pierna derecha y se desplaza en silla de ruedas. Dichos cambios físicos responden generalmente a una función metonímica. La herida en un brazo recalca *físicamente* un impedimento para actuar, al igual que, en una pierna, alude a la imposibilidad de cambio, de movimiento o de autonomía[124]. Considero igualmente en esta categoría los cuerpos violentados, que llamaremos cuerpos *quebrados*, cuya particularidad es la singular articulación del lenguaje que revisten los personajes[125]. En efecto, el daño físico no es a menudo *visible* a los ojos del espectador[126], sino aludido en el diálogo. Mencionemos, finalmente, los cambios parciales en la apariencia física para significar el paso del tiempo, como en *Historia de una escalera*[127].

Cabría considerar aquí algunas funciones del vestuario como indicadoras de un *cambio físico*. En este contexto, creo que el cambio de apariencia producida por la adopción de una cierta vestimenta durante la obra puede ser valorada como *cambio físico* en la medida en que interfiera profundamente en el personaje. El vestuario, explica Pavis, "no sólo es ornamento y embalaje exterior, sino también una relación con el cuerpo; puede servir tanto al cuerpo en su capacidad de adaptarse al gesto, al desplazamiento, a la actitud del actor, como para *comprimir* este cuerpo, sometiéndolo a la

---

[124] Por la pertinencia del recurso, no podemos dejar de mencionar el siguiente pasaje de *Tristana:* "La pierna de palo que le pusieron a los dos meses de arrancada la de carne y hueso, era de lo más perfecto en su clase; mas no podía la inválida acostumbrarse a andar con ella, ayudada sólo de un bastón. Prefería las muletas, aunque éstas le alzaran los hombros, destruyendo la gallardía de su cuello y de su busto" (Benito Pérez Galdós, *Tristana*, ed. de Sadi Lakhdari, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pág. 260).

[125] Véase, a este propósito, mi análisis de *Pared,* de Itziar Pascual (Cordone, 2006).

[126] En Lope de Vega, la marca de la violación aparece inscrita en la disposición de los cabellos: Laurencia *sale desmelenada* (*Fuente Ovejuna*); Elvira, *sale sueltos los cabellos* (*El mejor alcalde, el rey*).

[127] Obsérvese que, en este ejemplo, la mudanza física de los personajes —envejecimiento— no corre pareja a la transformación de la escalera, que tiende a rejuvenecer.

gravedad de los materiales y de las formas, encorsetándolo en formas tan rígidas como la retórica o el alejandrino"[128]. Teniendo en cuenta estas premisas, atenderé, pues, a la eventual incidencia del cambio de vestuario en el cuerpo del personaje y la función específica que desempeña en la fábula.

2.4.2. Cuerpo y espacio

Presencia de los cuerpos

En su examen sobre el funcionamiento del personaje, García Barrientos hace hincapié en la relación espacio-personaje y propone las distinciones visible/invisible y presente/ausente[129]. Retomaré parte de esta clasificación, pero atendiendo a la especificidad física. Se trata aquí de definir el valor significativo de la presencia o de la ausencia del cuerpo y su relación con el contenido del discurso, el movimiento u otros elementos escénicos. Distinguiremos, entonces, tres tipos de presencia corporal:

a) *Visibles:* son los cuerpos que aparecen en escena. Su grado de visibilidad puede variar con respecto al valor jerárquico que se establece entre los personajes, a su situación espacio-temporal y al discurso empleado. Cada cuerpo, como vimos en *El color de agosto*, puede revestir un valor dramático diferente. Así, el cuerpo de Laura está en armonía con su discurso y con el manejo de un espacio que evoluciona conforme pasa la acción, mientras que el de María permanece fijo en un espacio agobiante. El gesto, los desplazamientos y la palabra pueden servir de lentes que aumentan la corporeidad del personaje. Volviendo a nuestro ejemplo, tanto los diálogos de Laura acerca del cuerpo, como sus desplazamientos y la proximidad con la estatua de escayola, son elementos que le confieren una corporeidad más visible —apuntada en el texto y, en consecuencia, en la escena— distinguiéndola de su antagonista.

b) Latentes: son los cuerpos cuya presencia en escena es inminente. La eventual presencia física puede manifestarse en el discurso de otros personajes o a través de las disposiciones

---

[128] Pavis (1998: 507).

[129] García Barrientos (2001: 162).

espaciales o escenográficas. Laura es, al inicio de *El color de agosto*, un cuerpo latente. Su presencia se anuncia por medio de objetos —lienzos y pinturas— y María actúa refiriéndose gestualmente a una presencia que se hará, en poco tiempo, efectiva. Un ejemplo singular de esta corporalidad latente creo encontrarlo en *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo. Las palabras de Telémaco preparan la llegada de su padre —que ya está en escena— y tanto personajes como espectadores presencian el paso del cuerpo latente al cuerpo presente: "Ulises se ha erguido; ya no es un anciano vencido por los años, sino un hombre maduro y corpulento"[130]. Desde el punto de vista corporal, el Ulises bueriano es un caso complejo que podría encontrar una línea interpretativa siguiendo el hilo de su visibilidad: el argumento se sostiene sobre sus veinte años de ausencia física. La espera improbable en torno a su persona lo convierte, a su vez, en un personaje ausente. Las visibilidades ausente y latente conviven, determinando diálogos y desplazamientos escénicos. La cita de más arriba describe físicamente el paso a la visibilidad y el cambio corporal que conlleva.

c) Invisibles: son los cuerpos que no se muestran en escena. Se trata de una presencia verbal, no física. Nos acercamos aquí al modo narrativo o verbal de la representación, ya que la corporeidad de un personaje *invisible* se construye mediante los diálogos. Este grado puede resultar revelador si se determina la función de la ausencia física, es decir, a qué se alude cuando se evoca el cuerpo ausente o invisible y cuál es la relación con los cuerpos presentes. En *El color de agosto*, Juan es primeramente un nombre pronunciado y una voz grabada que va tomando forma cuando se alude a su estatuto —amante— y más tarde, en el discurso de Laura, adquiere volumen y se proyecta como un cuerpo-receptáculo del deseo. Para María, Juan proyecta una imagen física frágil y banal. Otro ejemplo elocuente es Pepe el Romano. Su fuerza dramática reside, creo, en la visibilidad de su *corporeidad* que le infunden los discursos de las mujeres. El cuerpo del hombre equivale a la vida para Adela y sus hermanas. Nótese además que, en la resolución de la obra —con el alejamiento definitivo del hombre— los cuerpos ya no tienen sentido: Adela se suicida y las otras mujeres son condenadas al

[130] Buero Vallejo (2005: 189).

encierro. La corporeidad del hombre condiciona la de los personajes adyacentes: el cuerpo de Pepe el Romano es visible para las mujeres, que lo agigantan con sus discursos, pero materialmente invisible para el espectador.

Por otro lado, si retomamos el ejemplo que ofrece García Barrientos[131] —a propósito del marido muerto de Bernarda Alba— obsérvese que se trata mucho más que de una alusión. El cuerpo ausente es, ante todo, un muerto que abre la obra ("Ya tengo el doble de las campanas metido entre las sienes"[132]), dato importante si tomamos en cuenta que la pieza se cierra con la muerte de Adela. Además, a través de la Criada, el discurso se organiza alrededor del muerto pero con un tono vindicativo: el cuerpo vivo y pobre vale más que el muerto y rico, dando también a entender, en el acento de revancha, el abuso sexual del que la Criada era víctima ("Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas [...] ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!"[133]). Otro cuerpo invisible, pero bien *visible* en los gestos de Adela, es el cuerpo *pecador* de la hija de la Librada y el de su hijo muerto, que funcionan como un anuncio del desenlace trágico. Por ello, los cuerpos ausentes, a través de los términos con que se los alude, deben ser puestos en relación con el significado desempeñado en el contexto de los cuerpos presentes, tales como el abuso de poder del patrón, en el caso de la Criada, o la reacción de Bernarda ("carbón ardiendo en el sitio de su pecado"[134]) y de la sociedad, en el caso de la Librada. Sexo y muerte, en *La casa de Bernarda Alba,* son dos referencias ineludibles vehiculadas por los cuerpos invisibles.

Integración del cuerpo en el espacio escénico

El estudio de *El color de agosto* permitió observar la relación entre la representación del cuerpo y su integración en el espacio y los objetos. El personaje de María, aludiendo evidentemente a su *físico*, es "una pieza perfecta a juego con su estudio" (119). El cuerpo de

---

[131] García Barrientos (2001: 162).
[132] García Lorca (1993: 118).
[133] *Ibídem*: 123.
[134] *Ibídem*: 173.

Laura, por el contrario, y a pesar de las múltiples referencias a su cuerpo presentes en el espacio, no alcanza a identificarse con el espacio que la rodea. En su discurso, como hemos visto, el entorno le resulta hostil. Los dos personajes, en primera instancia, parecidos —dos mujeres, artistas, jóvenes y guapas— se distinguen por la calidad de la relación que establecen con el espacio. Consideraremos, pues, atendiendo a la adaptación de los cuerpos al espacio, dos posturas esenciales:

a) Integración espacial continua: cuando el cuerpo del personaje se amolda armoniosamente en el espacio que lo rodea y, a través del movimiento y/o del lenguaje, se identifica con él. Por ejemplo Dione, la esclava intrigante de *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo, se integra perfectamente en el espacio caracterizado por la ruina y la incuria: su actitud física refleja la falta de escrúpulos y la sed de poder que caracterizan el palacio de Ítaca.

b) Integración espacial discontinua: cuando el cuerpo del personaje, mediante el movimiento y/o el lenguaje, está en ruptura con el espacio que lo rodea. El pasaje del equilibrio al desequilibrio de la relación del cuerpo con el espacio puede producirse abrupta o progresivamente: pensemos en las diferencias de reacción y de actitud física del Segismundo calderoniano la primera vez que despierta en la corte y en la integración que se opera en el espacio hacia el final de la obra. Este cambio —del equilibrio a la ruptura o viceversa— revela el grado de transformación interna del personaje, con frecuencia reflejado en la actitud corporal.

Ni que decir tiene que estas dos maneras de relacionarse con el espacio pueden encontrarse, alternadamente, en un mismo personaje. El interés de esta identificación reside en definir por medio de qué elementos dramáticos —presentes en el texto— los cuerpos *aceptan* su lugar físico o *crean una tensión* con el ambiente que los rodea.

El cuerpo en movimiento

Los desplazamientos y los gestos de los personajes en escena aparecen generalmente especificados en los diálogos y en las acotaciones. Recordemos, sin embargo, que en el teatro áureo, las acotaciones son escasas y se limitan a marcar la entrada y la salida de los personajes. Esta práctica se encuentra también en los textos

recientes, como en algunas piezas breves de Sanchis Sinisterra[135], en donde el movimiento del cuerpo puede deducirse de la evolución del diálogo, el sentido y el ritmo de las réplicas. Por ello, convengamos en que el movimiento o, mejor, la manera de *ser volumen* en el escenario a través del texto, no está forzosamente ligado a una descripción del autor, sino que puede estar presente implícitamente en el sentido general del texto. Además, con miras a la flexibilidad del modelo de análisis, emplearé la denominación *movimiento* en un sentido amplio que incluye el desplazamiento y el gesto.

Independientemente de la modalidad que adopta el texto para traducir el movimiento del cuerpo —que dependerá, en mucho, de la concepción estética de la obra— distinguiremos dos variantes fundamentales del movimiento corporal:

a) Cuerpo estático: cuando el cuerpo del personaje no ejecuta un movimiento particular asignado explícita o implícitamente en el texto. Puede tratarse de una actitud cargada de sentido o, la mayoría de las veces, de un repliegue o pasividad lógica de los personajes que no intervienen directamente en la acción o lo hacen mediante un discurso que no requiere gestos o movimientos precisos. Consideraré, pues, el cuerpo estático no como una ausencia de movimiento, sino como una postura que puede resultar transitoria y que está en función de la trama, el espacio y el movimiento desplegado por los otros personajes.

b) Cuerpo dinámico: cuando el cuerpo del personaje ejecuta movimientos y gestos implícita o explícitamente inscritos en el texto. Este apartado recubre en parte la expresión estética del cuerpo en la fábula en lo que concierne a la danza o a los movimientos coordinados, pero tendremos en cuenta aquí el desplazamiento espacial. En este sentido, consideraremos dos ejes de desplazamiento: el horizontal, generador de relación y asociado al desarrollo de la acción, y el vertical, creador de tensión y ligado a la ruptura de la secuencia. En lo que respecta a los gestos, aplicaré las tres funciones definidas por Villeneuve —dramática, simbólica y

[135] Véase sobre todo en *Pervertimiento y otros Gestos para nada* (Sanchis Sinisterra, 1991).

plástica— deteniéndome en aquellos aspectos mímicos significativos[136].

Es evidente que el cuerpo dinámico y el estático, a la manera de una antítesis, aumenta su efecto cuando se presentan en una misma unidad espacio-temporal. No se trata, entonces, de estudiar meticulosamente todos los desplazamientos del personaje, sino de detectar aquellos movimientos cuyo significado pueda ser puesto en relación con el contenido de la secuencia, de la acción o de la obra. En *El color de agosto,* el ejemplo de María es significativo en cuanto a que los cambios de ritmo de sus movimientos en escena se muestran extremadamente dinámicos al inicio pero luego, con la presencia de Laura, se van reduciendo e incluso adquieren verticalidad a medida que su antagonista toma posesión del espacio y gana en libertad expresiva. De la misma manera, ligado íntimamente al personaje, el Extranjero de *La tejedora de sueños*, ejecuta movimientos restringidos y discretos en espacios marginales; cuando Ulises asume su identidad, sus desplazamientos y sus gestos traducen corporalmente el dominio del lugar, reposicionándose con respecto al espacio, a los personajes y a su propio cuerpo.

2.4.3. Cuerpo y palabra

La presencia del cuerpo en la palabra es quizá el aspecto más ponderable del análisis. En efecto, en *El color de agosto* se pudo constatar la existencia de términos en acotaciones y diálogos que, directa o indirectamente, se refieren al cuerpo. Ahora bien, aunque partamos de la idea de que una obra de teatro contiene una corporeidad implícita —ya que se trata de un texto destinado a ser representado— debemos reconocer que su expresión verbal puede revestir modalidades e intensidades diferentes, o incluso estar prácticamente ausente. Es necesario, por lo tanto, definir cuantitativa y cualitativamente el campo semántico de lo físico, así como las particularidades de la materia *verbal*, con el propósito de desentrañar su función particular dentro del texto. Consideraremos la presencia

[136] Rokem (1993) y Villeneuve (1993). Véase igualmente el capítulo "Gesto y cuerpo dramático" de la primera parte de este trabajo.

de los términos corporales con respecto a las diferentes partes que componen el texto teatral —acotaciones y diálogos— al grado de complejidad asignado al cuerpo a través de la palabra y, por último, al grado de alusión verbal.

Caracterización de los cuerpos

Según las partes que componen el texto teatral, distinguiremos dos tipos de caracterizaciones:

a) Directa: cuando los atributos físicos figuran en las acotaciones. Este recurso puede sugerir una cierta preocupación por la precisión del texto *visual*. En *El color de agosto,* los atributos corporales forman parte de la problemática de la obra —el triunfo, la belleza, la vejez— y son indispensables para la percepción global de la obra. Sirva también de ejemplo, en *La tejedora de sueños,* la caracterización de Penélope, cuyos rasgos físicos están puestos directamente en relación con su carácter[137].

b) Indirecta: cuando los atributos físicos se deducen del contenido de los diálogos. En la lectura, el cuerpo del personaje se va construyendo a medida que avanza la obra. Dado que este tipo de caracterización corre por cuenta de los personajes, los rasgos apuntados pueden ser el resultado de una percepción particular atribuida por el autor a uno de ellos. Por ello, es posible que la caracterización indirecta sea menos *visual* que la establecida de forma directa y que haga referencia a rasgos físicos más sutiles —la belleza de los ojos, la suavidad de las manos, etc. Observemos, además, que la caracterización indirecta puede llegar a tener un impacto más fuerte en la formación de la imagen del cuerpo del personaje en el espectador/lector. En *El color de agosto,* si tuviésemos que definir un rasgo físico de Laura, probablemente señalaríamos la profundidad de su mirada. En la construcción corporal del personaje, la palabra es, tal vez, un instrumento más eficaz que el físico del actor.

---

[137] Apunta Buero Vallejo (2005: 113) en la acotación: "La reina ya no es joven, pero aún es bella; su macizo y armonioso cuerpo se yergue lleno de majestad, y en la contradictoria expresión habitual de su rostro riñen permanente batalla el sonriente orgullo y la tímida ansiedad".

Grados de complejidad del cuerpo

El cuerpo del personaje, según los atributos asignados, puede revestir diversos grados de complejidad. Distinguiremos dos vertientes: primeramente, la cantidad de atributos que caracterizan el cuerpo del personaje en el texto y que determinan, en el momento de la representación, las posibilidades de encarnación. En segundo lugar, la explicitud textual de los atributos corporales.

En cuanto a los atributos que determinan el cuerpo de un personaje, distinguimos:

a) Atributos determinantes: el cuerpo del personaje posee atributos precisos que determinan su encarnación (género, denominación, complexión física, señas particulares). En *El color de agosto*, el personaje de María entra claramente en esta categoría y responde, a mi entender, a un imperativo de orden cultural.

b) Atributos contingentes: los cuerpos de los personajes no poseen características particulares de género ni de complexión física. Por lo general, los personajes sin atributos físicos particulares carecen de nombre propio. En algunas obras breves de José Sanchis Sinisterra, los personajes están designados con dos variables, X e Y, lo que indica una relación menor del cuerpo del personaje con el contexto cultural y tiende a centrar la atención en el contenido de la palabra.

En segundo lugar, con respecto a la explicitud de los atributos en el texto, encontramos:

a) Atributos explícitos: cuando las características corporales de un personaje figuran en el texto dramático (diálogos y/o acotaciones). No tomaremos en cuenta este punto en nuestro análisis, ya que coincide con la caracterización directa de los cuerpos.

b) Atributos implícitos: cuando las características físicas no están consignadas en el texto dramático pero se pueden deducir, por un lado, a través de una característica social, cultural o de carácter. Las acotaciones en el teatro de Francisco Nieva son un buen ejemplo de los atributos físicos implícitos de sus personajes[138]. Por otro lado,

---

[138] En *La señora tártara* el autor señala: "[Mirtila] es una acusada imagen de severidad y malhumor". En *La puñalá*, de Antonio Onetti (2004: 332), hallamos la siguiente caracterización implícita: [el Malacara es] "un chorizo mal encarao, como su propio nombre lo indica. De espaldas

un rasgo físico puede inducirse mediante un elemento escénico. La presencia de un bastón en escena puede sugerir una dificultad en el andar. Pero este atributo se presta a la ambigüedad, ya que una parte de la caracterización del personaje queda en la sombra: el bastón puede ayudar a la marcha, pero también es símbolo de autoridad, como el bastón de Bernarda Alba. Por ello, los cuerpos de los personajes supuestamente disminuidos —enfermos, discapacitados, inmóviles— pueden ser generadores de tensión. La relación del cuerpo con los objetos merece, pues, una singular atención.

Retórica corporal

El estudio de la obra de Paloma Pedrero puso de manifiesto la existencia de un rico campo semántico corporal, tanto en las acotaciones como en los diálogos. Asimismo, pudo establecerse la importancia que desempeña el conjunto de palabras relacionadas con lo *físico* en la construcción del cuerpo a través del texto. Distinguiré dos grandes tendencias en la determinación de lexemas que comparten el concepto de *cuerpo,* según los términos empleados y el grado de alusión:

a) La *designación denotativa*: cuando se hace referencia al cuerpo mediante términos denotativos que aluden a la realidad física. En *El color de agosto,* María maneja una gama de términos denotativos con respecto al cuerpo, que traduce igualmente su actitud física y mental en la realidad que la rodea.

b) La *designación connotativa*: cuando se hace referencia al cuerpo mediante términos connotativos. En *El color de agosto,* la escena de los cuerpos pintados recurre a este tipo de lenguaje, especialmente a través de las metáforas en presencia —verbal y física. El discurso de Laura sobre el cuerpo, en general, recurre a términos de significados más abiertos y relacionados con una realidad que sugieren, en cierta medida, su desarraigo físico y sentimental.

Las dos designaciones poseen, por supuesto, grados intermedios que varían según la situación del discurso de los personajes. El

---

a la justicia y la fortuna se busca la vida como puede, principalmente a costa de los turistas. Anda mucho, roba cuanto encuentra en su camino y duerme donde le coge la noche".

argumento y el espacio pueden condicionar fuertemente la connotación verbal. Por ello, conviene considerar ésta y las demás categorías precedentes como una guía que permite pasar revista a una gran cantidad de inserciones corporales en el texto, con el propósito de extraer las más significativas y sopesar su importancia en el funcionamiento del proyecto dramático particular del que forma parte.

2.4.4. Cuerpo y significado

Las características técnicas del cuerpo permiten pensar en la existencia, en el texto dramático, de una disposición *física* subyacente que, en contacto con el argumento o la coordenada espacio-temporal, participa en el propósito de la obra[139]. Por ello, una vez efectuado el conocimiento técnico del objeto, se impone dar el salto interpretativo —ejercicio eminentemente personal— articulando la forma con el contenido. Adaptando a la materia corporal la idea de Lotman sobre los personajes, se podría afirmar que el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y *el tipo de cuerpo representado* se hallan recíprocamente condicionados[140]. No olvidemos, además, que la percepción del cuerpo es el resultado de una construcción psíquica y social. Por ello, la interpretación estará sujeta al mundo referencial y cultural del comentarista que tenderá a ampliar o a restringir el sentido según su propia visión.

En los puntos del análisis citados más arriba he anticipado, con la ejemplificación, una posible significación del tema. En efecto, los aspectos constitutivos del cuerpo dramático son susceptibles de semantización. En su relación con la fábula, el espacio o la palabra, las connotaciones corporales apuntalan el personaje, descubriendo en su *volumen* los valores simbólicos, ideológicos, estéticos o sociales que contiene y completan su perfil.

---

[139] "En arte —señala Lotman (1982: 161)— todo lo estructuralmente significante se semantiza". Una vez más, me apoyo en las conclusiones del estudio del personaje realizado por García Barrientos (2001), de una gran viabilidad y pertinencia interpretativas.

[140] Lotman (1982: 297).

De manera esquemática, distinguiré dos modelos de cuerpos dramáticos, según el grado de *semantización* que, de más está decir, la aplicación a una obra en particular deberá profundizar y matizar:

a) Cuerpo dramático desarticulado o neutro: cuando la representación del cuerpo del personaje no establece relaciones importantes o significativas con las demás coordenadas dramáticas. El cuerpo es un soporte que no reviste un significado en sí o que no amplía en él otros aspectos de la construcción o el contenido de la obra. En el teatro áureo, en cierta medida, el cuerpo del personaje es un instrumento de la palabra, valor fundamental de la comedia[141]. Insisto, sin embargo, en que se trata de una estimación del grado de significación, ya que el texto teatral lleva implícito el tratamiento del cuerpo.

b) Cuerpo dramático articulado o semantizado: cuando la representación del cuerpo se relaciona con las coordenadas dramáticas, ampliando el sentido de los contenidos. En *El color de agosto*, el cuerpo no solo ocupa un lugar importante en el discurso de las protagonistas, sino que se hace ostensible en la presencia de objetos, la disposición escénica y los movimientos de los cuerpos que se pintan. Así, el de María, en *El color de agosto*, tiene una connotación de frustración y rigidez que se desprende de su discurso y de su relación con el espacio, mientras que el de Laura reviste una carga de pasión ligada al recorrido de sus movimientos y al desbordamiento de su lenguaje corporal. Además, la correspondencia entre la imagen del cuerpo en el momento de la escritura y la transmitida por la obra pone en evidencia indicadores de índole cultural, ideológica o social. En *El color de agosto*, los valores físicos de juventud y belleza revelan una cierta vacuidad del personaje, mientras que detrás del cuerpo sufrido y avejentado de Laura se adivina la vida y la exaltación. Si bien el cuerpo ofrecido como objeto agradable refleja el canon de belleza imperante, no por

---

[141] Los cuerpos de las comedias del Siglo de Oro están fuertemente condicionados por su clase social y por la moral imperante. Como lo demuestra Milagros Torres (1992), el lenguaje corporal está a menudo codificado. Véase, por ejemplo, el pasaje de la caída de Diana, en *El perro del hortelano*, en el que la dama tropieza y cae ante el galán sin alcurnia para dar a entender su desliz moral.

ello podemos dejar de lado la crítica que encierra la obra al contrastarlo con otros principios vitales menos en boga en la sociedad de la época.

En términos generales, la articulación del cuerpo en el texto forma parte de la postura estética del autor con respecto a la creación dramática. Las obras de corte realista, como las de Buero Vallejo, establecen una relación articulada que obedece más bien al imperativo de verosimilitud. En la vera opuesta, persiguiendo otro efecto, en muchas microescenas de Sanchis Sinisterra, construidas a partir de una reflexión metateatral, el cuerpo se desprende de su carnalidad implícita y pasa a ser cuerpo de personaje, es decir, un cuerpo esencialmente diferente del cuerpo del espectador o del lector. Así, en *El Otro*, los personajes se sitúan en un espacio auto-referencial, es decir, el escenario de la representación, pero sus cuerpos, "que hablan y se mueven y que oyen" no tienen la misma naturaleza que los espectadores. El cuerpo del personaje pertenece a la construcción mental de un autor —*El Otro*— y como tal, destinado a perdurar en el tiempo. La obra de Francisco Nieva, por otro lado, asume una corporeidad carnavalesca en total interacción con el espacio y la fábula. Liberados del imperativo de verosimilitud, los cuerpos pueden evocar radicalmente significados más conflictivos, como la ruptura del individuo con la sociedad o el medio que lo rodea.