

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: 1.: El cuerpo y sus circunstancias
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: 23.02.2026

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

1. EL CUERPO Y SUS CIRCUNSTANCIAS

1.1. EL CUERPO *A LA LETRA*: REPRESENTACIÓN DE LA MATERIA CORPORAL

El estudio del cuerpo en la obra literaria se sitúa en la confluencia de varias disciplinas, entre las cuales la filosofía, la psicología y la sociología son puntos de referencia y de reflexión que la crítica literaria no puede ignorar. El examen de la imagen del cuerpo en la literatura carece, sin embargo, de una larga tradición. La brecha abierta por los sociólogos, particularmente por Marcel Mauss²⁴, contribuyó sin duda al intento de abordar la obra literaria desde este punto de vista, pero habrá que esperar casi cuarenta años para poder ver los primeros estudios sobre la imagen del cuerpo en la literatura. Junto con la sociología, la antropología y la filosofía, la medicina, el psicoanálisis y la psiquiatría aportaron datos y reflexiones que convirtieron el cuerpo en el gran dominio de investigación de los últimos tiempos. Lejos de pretender presentar exhaustivamente las líneas que marcaron estas especulaciones —reflexiones cuya historia comienza con Platón y sigue hasta nuestros días— me parece importante exponer de manera somera las principales ideas sobre el

²⁴ Los gestos y las técnicas corporales responden, como lo sugiere Mauss (1936: 21-22), a un montaje fisio-psico-sociológicos de una serie de actos, insertados en el individuo gracias a la autoridad social. El papel desempeñado por la educación y las circunstancias sociales es fundamental en lo que respecta al movimiento del cuerpo, que tiende a adaptarse al uso que se le dé.

cuerpo y su imagen para situar esta investigación en un marco conceptual propio.

Primeramente, hemos de considerar un cuerpo *significante*, es decir, una entidad simbólica. El psicoanálisis —con Freud primero y Schilder luego— puso de manifiesto la relación del cuerpo y del *alma*. En *Estudios sobre la histeria*, de 1895, Freud promueve un nuevo acercamiento teórico y práctico a un conjunto de síntomas cuyo origen se ignoraba hasta el momento. En dicha obra, Freud no aborda directamente la cuestión del cuerpo, sino que aparece de manera fragmentada y secundaria aunque inaugurando un nuevo concepto: la histeria es una enfermedad del alma que se revela, en ocasiones, en el cuerpo. Con el psicoanálisis, como observaron también los filósofos, el espíritu pasa al cuerpo y viceversa. Así, el cuerpo se convierte en el mensajero del alma y cristaliza en su superficie un traumatismo real e inexpressado. De ahí que, si el alma se manifiesta en el cuerpo, se pueda replantear otra anatomía corporal, como si un segundo cuerpo tomara el lugar del cuerpo objetivamente formulado por la medicina. La *reminiscencia*, principio propuesto por Freud, une lo físico y lo psíquico de manera causal, confiriendo al cuerpo una dimensión simbólica²⁵. El punto de vista psicológico, una ruptura epistemológica que hoy resulta evidente, opone al cuerpo biológico de los anatomistas y patólogos el cuerpo *significante*, cargado de sentido y expresión más profunda del inconsciente. Por ello, si el cuerpo pasa por la explicación, la imagen del cuerpo pasa por la interpretación. El cuerpo no es una unidad sino un conjunto de superficies proyectadas por un complejo fantasma. Los signos lingüísticos sirven de elemento unificador de esta suma de imágenes descosidas y contradictorias: el lenguaje hace y deshace al cuerpo. Estamos, pues, ante un elemento ambiguo sujeto a múltiples interpretaciones. Sin embargo, Ernst Jones, que confiere al cuerpo un lugar privilegiado en el psicoanálisis, advierte que si bien los símbolos descubiertos por este método son numerosos, el

²⁵ Para Freud (Freud et Breuer, 2000: 140-145), la parálisis histérica no responde a esquemas del funcionamiento del sistema nervioso, sino que perturba las partes del cuerpo en función del valor simbólico que tenga el miembro afectado. La manera más eficaz de tratamiento resulta del descubrimiento de la causalidad simbólica.

campo simbolizado es limitado: los padres y consanguíneos, el nacimiento, la muerte, la desnudez y, sobre todo, la sexualidad²⁶.

Paul Schilder concibe el cuerpo como una totalidad, un sistema simbólico con su lógica interna. Sus trabajos muestran cómo el inconsciente influye directamente en las diferentes partes del cuerpo en función de la libido, explican las diferentes sensaciones subjetivas con respecto a la alteración de la imagen del cuerpo y la manera en que una parte del cuerpo puede transferirse a otra, simbolizarla, siempre y cuando exista una analogía suficiente. Se trata, pues, de un cuerpo lábil y cambiante, a cuya imagen no podemos atribuir una cohesión definitiva. Para nuestra investigación los estudios de Schilder son importantes, ya que ponen de manifiesto el tejido de relaciones que unen el cuerpo propio y el cuerpo de los otros: nuestra propia actitud hacia nuestro cuerpo depende de las actitudes del otro hacia el suyo y el nuestro²⁷. La percepción del cuerpo —o una parte del cuerpo— del otro puede influenciar la imagen de nuestro cuerpo²⁸.

Otro aspecto capital, estudiado por la psiquiatría y la filosofía, es el cuerpo considerado tanto sujeto como objeto. Esta doble vertiente le otorga un estatuto ambiguo, a la vez objeto en el mundo y sujeto de la experiencia. En esta *plataforma* que comunica lo objetivo y lo subjetivo se apoya sustancialmente nuestro análisis, ya que, como veremos más adelante, consideramos el cuerpo en el teatro como un elemento con doble vocación. Por un lado, es sujeto total de la palabra y, al mismo tiempo, objeto de la palabra del otro, nombrado y descrito por terceros y por sí mismo. Por ello, nos interesan particularmente los aspectos imaginarios, culturales y de lenguaje de la imagen del cuerpo, ya que

la perception du corps comme objet ne se constitue que dans un halo d'imagination qui emprunte au langage et aux représentations collectives sa thématique. Plus encore que pour l'objet de l'ouïe ou de

²⁶ Véase el artículo de Jacques Lacan (1960: 1-20) a propósito de la teoría del simbolismo de Ernst Jones.

²⁷ Schilder (1968).

²⁸ Más tarde, los estudios de Lacan permitirán el reconocimiento de la dimensión mental en lo que respecta a la imagen del cuerpo, mientras que en Freud se limitaba a la dimensión libidinal y pulsional.

la vision, cet objet qu'est le corps perçu ne l'est, en effet, qu'en se référant à un système de signifiants faute de pouvoir s'ancrer, de par la subjectivité même de son objet, dans une réalité directement communicable²⁹.

El psicoanálisis supera, por lo tanto, la dimensión biológica del cuerpo y lo abre a la dimensión imaginaria y simbólica, íntimamente relacionada con el lenguaje y con las representaciones colectivas.

La filosofía, sobre todo la fenomenología, paralelamente a los descubrimientos en materia de psicología y psicoanálisis, se deshace de la dicotomía cuerpo-alma y comienza a considerar el cuerpo no como una cosa fija, sino como un tejido de relaciones, un ser inacabado y siempre en devenir, integrando el cuerpo y el sentido en la problemática moderna del cuerpo. Nos detendremos en las aportaciones de tres fenomenólogos que incorporan la reflexión del cuerpo a sus tesis: Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre. Los resultados de sus investigaciones en lo que respecta al cuerpo podrían presentarse como el fundamento ontológico de las teorías psicoanalíticas y psicosomáticas que acabamos de presentar someramente³⁰.

La fenomenología en la obra de Husserl surge en la misma época en que Freud funda el psicoanálisis. Del complejísimo pensamiento de Husserl, y dentro del tema que nos ocupa, me concentraré en algunos aspectos útiles para nuestro marco teórico. Buscando superar el dualismo clásico, el cuerpo adquiere una importancia primordial en la concepción husserliana ya que marca el lugar donde la conciencia puede alojarse y relacionarse con el mundo: "c'est uniquement par la relation empirique au corps que la conscience devient une conscience humaine et animale d'ordre réel"³¹. El estudio del cuerpo permite dar cuenta de la manera en que se inserta la conciencia en el mundo. No se trata desde luego de una encarnación en el sentido tradicional del término, sino de una incorporación fenomenológica original. De las tres capas del sujeto que distingue Husserl —la conciencia pura, la realidad psíquica y la

²⁹ Ey (1973, II: 273), citado por Smadja (1998: 14-15).

³⁰ Véase Husserl (1982: 208-209), Merleau-Ponty (1945: 175-177) y Sartre (1943).

³¹ Husserl (1950: 178-179).

naturaleza animada— la realidad psíquica o *alma* está ligada al ser humano gracias a una salida hacia el mundo: no es el cuerpo, sino a través del cuerpo que el *alma* puede ser aprehendida y es en el cuerpo donde es percibida. Así, el *alma* o realidad psíquica constituye el campo de estados de conciencia donde se cruza el cuerpo material y la conciencia pura. Lévine y Touboul señalan que, en el filósofo alemán, el cuerpo animado reviste una dimensión psíquica sin perder su naturaleza material, de ahí que Husserl oriente sus investigaciones a partir del presupuesto de la doble constitución del cuerpo³². El cuerpo, que comparte los atributos de la materialidad, *siente* los objetos; no se trata de sensualismo, sino de objetos percibidos: al entrar en contacto con un objeto material, el cuerpo experimenta una doble vivencia. Por un lado, física —el descubrimiento del objeto a través de sus aspectos— y por otro lado, somática —se experimenta la vivencia del propio cuerpo. Gracias a este eco del objeto en el cuerpo, el cuerpo se sitúa en una capa superior de la realidad, convirtiéndose en un cuerpo *propio* cuya capacidad es doble, ya que percibe la exterioridad física del objeto y, simultáneamente, las impresiones sensibles experimentadas en el interior del cuerpo³³. Luego, no es de extrañar que el tacto sea el sentido más privilegiado en la constitución de un cuerpo propio, ya que implica la simetría de lo sensible. En efecto, el tacto es el único sentido que permite realizar la doble experiencia de su cuerpo como *tocado y tocante*³⁴. Sin embargo, en el segundo caso la experiencia es más compleja, puesto que cada parte del cuerpo participa en esta duplicación sensible que tiene su correlato psíquico, objetiva y

³² Lévine et Touboul (2002: 82-85). Retomamos aquí la interpretación y los comentarios de Lévine y Touboul sobre el texto de Husserl (1982: 208-209), centrados en la problemática del cuerpo y su unión al mundo sensible.

³³ Dado que en alemán existen dos palabras para nombrar el cuerpo — *Körper*, que es el cuerpo anatómico y fisiológico, y *Leib*, que es el cuerpo viviente, lugar de emociones y de sensaciones— los fenomenólogos franceses emplean el término de *corps* para el primero y de *corps propre*, es decir, el cuerpo *que me pertenece*, para el segundo.

³⁴ Para realizar el pasaje de lo perceptivo a lo cognitivo, el cuerpo se encarna en objeto: cuando mi mano toca mi otra mano, mi cuerpo es un *tocante tocado*, es a la vez cuerpo y cuerpo propio.

subjetiva a la vez. Así, el tacto "es el fundamento del cuerpo propio, porque brinda a la observación una figuración del mundo sensible como duplicidad, ya que es en la sensación donde el alma se une al cuerpo"³⁵. La diferencia entre cuerpo y cuerpo propio reside, pues, en la sensibilidad que forma parte de la experiencia del cuerpo. Gracias a la sensibilidad, la *corporización* puede tener lugar y designar la *presencia en el mundo*. La *corporización* actúa como unificador del cuerpo (*Körper*) y del cuerpo propio (*Leib*) y es por este medio como se puede coordinar el tiempo corporal y el tiempo psíquico.

Este doble aspecto del cuerpo —objeto entre los objetos de la naturaleza y realidad desde el punto de vista del espíritu— será retomado por otros filósofos adscritos a la corriente fenomenológica. Merleau-Ponty reflexiona sobre la *corporeidad* y los fenómenos de *corporización* en su obra mayor, la *Phénoménologie de la perception*³⁶. En realidad, la problemática del cuerpo recorre toda la obra del filósofo francés, como una constante que no deja de plantearle enigmas, quizá porque el cuerpo no puede ser reducido a la categoría de objeto. La subjetividad está íntimamente ligada al cuerpo y Merleau-Ponty, lejos de limitar el cuerpo a una idea, se aboca a la tarea de encontrar la experiencia del cuerpo propio, más allá de su unión con el alma. Contrariamente a Husserl, Maurice Merleau-Ponty se basa en las teorías psicológicas y neurológicas de su tiempo —para poner de relieve las limitaciones de las mismas—; como Husserl, el francés trabaja en la exploración de las capas más profundas e irreflexivas del ser, dejando de lado la oposición clásica entre objeto y sujeto para alcanzar el instante vital que, en un mismo movimiento, enlaza mi conciencia al mundo por intermedio de mi cuerpo y genera sentido. Así, toda la primera parte de su

³⁵ Lévine et Touboul (2002: 85). La traducción es mía.

³⁶ En su tesis sobre la estructura del comportamiento, Merleau-Ponty (1942) estudia el cuerpo integrando los procesos fisiológicos a la unidad del sujeto concreto, cuyo comportamiento no debe comprenderse como una yuxtaposición de eventos neuro-psíquicos o de la conciencia, sino como una estructura. Unos años más tarde apuntará en su *Phénoménologie de la perception*: "L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accompli à chaque instant dans le mouvement de l'existence" (Merleau-Ponty, 1945: 118).

Phénoménologie está dedicada a la descripción del *cuerpo propio*: la conciencia del cuerpo se convierte en experiencia del cuerpo y expresa una comunicación interior con el mundo, las cosas y los otros. El cuerpo es, pues, el vehículo del ser en el mundo, el medio de comunicación con el mundo y es en él donde tienen lugar, en última instancia, todas las experiencias. Se trata entonces de un cuerpo que es aprehendido desde el interior pero sin estar totalmente inmerso en él ya que, de ser así, no podría surgir imagen alguna. Merleau-Ponty propone la existencia de un *esquema corporal*, una imagen del cuerpo que informa acerca de la posición y de la localización de *stimuli* locales. Así, el *ojo interior* permite tener una imagen de su propio cuerpo con una cierta perspectiva y permite, además, un cierto diseño del cuerpo, una unidad *intersensorial*. Como vemos, Merleau-Ponty considera que la unidad del cuerpo está dada desde el principio y que es a partir de este fondo homogéneo como se forman los diversos contenidos sensoriales³⁷.

Una segunda reflexión, particularmente interesante para nuestra investigación y en oposición a la psicología clásica que considera el cuerpo como objeto, es el cuerpo comprendido como modo de existencia: "[...] Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps"³⁸. De esta manera, Merleau-Ponty rechaza por un lado el materialismo, que convierte el cuerpo en un lugar pasivo de la percepción y, por otro, el intelectualismo, que considera que la percepción tiene su sede en el alma. El cuerpo propio es el lugar inmanente de la subjetividad en relación con el mundo: la subjetividad de Merleau-Ponty es una subjetividad corporal. Se trata de un sujeto orientado siempre hacia el mundo. Por ello, cada evento corporal aparece bajo un fondo significativo, ya que siempre es portador de sentido. El cuerpo es, pues, el lugar privilegiado en donde el sujeto y el objeto intercambian continuamente sus papeles³⁹, así como también el espacio de la

³⁷ *Ibidem*: 113.

³⁸ *Ibidem*: 186.

³⁹ *Ibidem*: 187-188. Merleau-Ponty compara el estatuto del cuerpo con el de la obra de arte: el significante y el sentido no están nunca separados: "C'est n'est pas à un objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'oeuvre d'art. [...] Un roman, un poème, un tableau, un morceau

experiencia fundamental a través de la cual nos relacionamos con el mundo.

Sartre, en cambio, sitúa toda su reflexión acerca del cuerpo en relación con *el otro*. El análisis del cuerpo debe entonces emprenderse a partir de la dimensión relacional y el cuerpo, en tanto que "ser para sí" —la esfera íntima o privada— se piensa como un momento que forma parte de una estructura más amplia, insertada en el tejido de sentido que la trasciende en dirección al mundo y al otro⁴⁰. Su pensamiento completa y amplía la reflexión de Husserl y Merleau-Ponty en cuanto que, para Sartre, incluso palpando mi cuerpo, no puedo acceder al conocimiento de lo que es, sino que en realidad estoy operando un movimiento que me permite descubrir no tanto mi cuerpo tal como es en sí mismo, sino tal como es para el otro. Por lo tanto, no puedo conocer *mi cuerpo* porque todo conocimiento implica, por definición, una posición de exterioridad que me es imposible adoptar sin situarme, al mismo tiempo, en las condiciones que permiten aprehender el cuerpo en su segunda dimensión (*el cuerpo para el otro*), es decir, que resultaría contradictorio ser simultáneamente espectador del cuerpo en el que estoy viviendo. Por otro lado, Sartre rechaza el dualismo de cuerpo y conciencia. En efecto, la conciencia es siempre *conciencia de algo*, es decir, que la trascendencia es la estructura constitutiva de la conciencia y por ende, que la conciencia nace *llevada por un ser* que no es ella misma⁴¹. Se trata de una conciencia encarnada que supera la cuestión *existo en mi cuerpo* y propone la alternativa *existo mi cuerpo*. Sin embargo, para nuestro propósito, es importante señalar el peso de la mirada del otro que revela mi cuerpo como cuerpo-objeto: atribuimos tanta realidad al *cuerpo para el otro* como al *cuerpo para*

de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale".

⁴⁰ Sartre (1966: 372-373). El capítulo II de la tercera parte de *L'Être et le Néant* está consagrado al cuerpo, abordado a través de cada una de sus dimensiones ontológicas, a saber: "el cuerpo en tanto que ser para sí" (*être pour soi*), "el cuerpo para el otro" (*le corps pour autrui*) y mi cuerpo para otro a través del "choque del encuentro con el otro".

⁴¹ *Ibidem*: 28.

nosotros. El otro nos ve como somos y el lenguaje juega un papel esencial en la constitución del *cuerpo para nosotros* que nos llega del otro, tema vecino a la estructuración de la imagen del cuerpo a través del lenguaje en la infancia⁴².

El estatuto del cuerpo en sí tiende a demostrar que, tal como consideran la psicología y la filosofía, el cuerpo supera su dimensión puramente física para adentrarse en ámbitos más complejos y de múltiples significados, un cuerpo en devenir, siempre en movimiento y jamás unívoco. Esta apertura resulta extremadamente fructífera en lo que respecta a la imagen del cuerpo en los textos literarios en general y dramáticos en particular, ya que el cuerpo en escena es generador de sentido e implica el doble estatuto de cuerpo objeto y cuerpo sujeto. Sin embargo, como acabamos de ver, estamos ante un cuerpo que no puede ser considerado como un objeto —como lo sería un objeto de utilería— sino como un sujeto encarnado, presente en un entorno y en un mundo. Percibimos el mundo a través del cuerpo, pero a través de un cuerpo que nunca percibimos íntegramente. Gracias a la percepción del otro, accedemos al cuerpo en tanto que *objeto percibido*. Por ello, la inserción del cuerpo en la escena, implica una doble percepción que debemos tener en cuenta a la hora de proponer una línea interpretativa: la mirada desde el cuerpo del otro —personaje— y de los otros —público espectador—, cuerpos implicados, en planos diferentes, en la percepción del drama.

Por último, el lenguaje en el proceso de la formación de la imagen del cuerpo —tesis en la que insisten Merleau-Ponty y Sartre— permite la realización de la "asimilación analógica del cuerpo del otro y de mi cuerpo"⁴³ en la que se funda la equivalencia simbólica. Pero este mundo de símbolos está siempre enraizado en

⁴² Como filósofo y dramaturgo, la presencia del cuerpo fue uno de los hilos conductores de su reflexión alrededor de la imagen, manifestada en su versión espectacular en el teatro. Ciertamente es que la escena no se erige como imagen al mismo título que un cuadro o un sueño, pero para Sartre también implica la imaginación y se inscribe en la problemática de la representación. El poder colectivo de la escena consiste en la encarnación concreta de lo imaginario y su recepción inmediata por un público de carne y hueso (Sartre, 1940).

⁴³ Sartre (1966: 421). La traducción es mía.

una cultura y, junto al eje psicológico y filosófico, la sociología aporta al tema del cuerpo y de su imagen unos datos esenciales, ya que revela diferentes aspectos culturales y sociales que pueden aparecer en el texto literario⁴⁴. Para el contexto del presente trabajo, mencionemos dos dimensiones estudiadas por la sociología y útiles para el análisis textual: el simbolismo corporal y la percepción social del cuerpo. En este sentido, el papel de la mirada —mucho más que los otros cuatro sentidos— es determinante en la *sociedad del espectáculo* en la que vivimos y de la que el teatro forma parte⁴⁵.

Para el sociólogo David Le Breton, nuestros sentidos se orientan hacia lo que hemos aprendido a interpretar y a descifrar, asimilando así los simbolismos esenciales de nuestra clase o nuestro grupo social. Este punto de vista completa lo ya adelantado sobre la percepción del mundo, a saber que, para la sociología, percibimos del mundo externo únicamente los rasgos provistos de significación⁴⁶. Dicho de otro modo, la percepción del mundo es tributaria del modo de socialización de nuestros sentidos. De la misma manera, los gestos y la ubicación general del cuerpo en el espacio dependen de los condicionantes sociales⁴⁷. La sociología

⁴⁴ Jérôme Meizoz (2004) expone la complejidad de las relaciones entre lo social y lo literario en *L'oeil du sociologue et la littérature*. No se trata pues de un simple reflejo que relaciona los contenidos de las obras con los determinismos económicos o con las clases sociales. La mirada sociológica interroga el proceso global de los textos, dotados de una unidad formal propia y cuyos códigos son propuestos a lectores que construyen su significación según su situación y sus categorías de lectura.

⁴⁵ Según Lucien Favre (1968), el mapa de nuestros sentidos sufrió modificaciones a lo largo del tiempo: el tacto, el gusto, el oído y el olfato se han convertido en sentidos menores en la sociedad occidental actual, mientras que para la sociedad medieval, por ejemplo, tenían un estatuto más importante que el de la vista, ya que la relación de proximidad con la naturaleza así lo imponía.

⁴⁶ Le Breton (1985: 74) insiste en la imposibilidad de decodificar ciertos *stimuli* que, al no ser percibidos, se sitúan en un ámbito que, sin generar la atención del sujeto, pueden ser productores de angustia, como todo aquello que escapa al conocimiento.

⁴⁷ El estudio fundador acerca del condicionamiento social y espacial del cuerpo ha sido el de Marcel Mauss (1935).

pone en relación diferentes ejes simbólicos de la vida social como, por ejemplo, el lenguaje y el cuerpo. Así, el lenguaje interpreta el mundo y le da sentido a partir de su sistema de signos, actúa en el entorno y lo convierte en un ámbito significante. Recordemos también que, de un sistema léxico a otro, las palabras no revisten el mismo significado, raíces o acepciones, por lo que cada uno propone, a partir del conjunto de signos que le es particular, una visión del mundo diferente.

Del mismo modo, el cuerpo parece funcionar de manera relativamente próxima a la de la lengua: ante un mismo estímulo, cada cuerpo, tributario de su cultura, reacciona de manera diferente, ya que hará referencia a un sistema que le es propio. Nos interesa particularmente el fenómeno gestual con que el individuo comparte sus sensaciones, dado que es un lenguaje connotado al que el teatro recurre permanentemente. En efecto, la reproducción de ciertos símbolos no se limita a una iniciativa personal, sino que su significado se extrae del registro simbólico del grupo: los gestos y las posturas corporales son producto de la interacción social.

Otro aspecto importante que aborda la sociología es el empleo del cuerpo como un instrumento de simulacro y de manipulación. Le Breton sostiene, a propósito de la relación del sujeto con su cuerpo, que se ha dejado de asignar a este último una identidad tangible y, lejos de considerarlo la encarnación del sujeto, es pensado como una conexión con el mundo, un nexo transitorio y manipulable. La identidad es, pues, un conjunto de partes que se pueden separar para construirse y el cuerpo es la pieza principal de la afirmación personal. En cierto sentido, "el cuerpo se convierte en un *alter ego*, dispuesto a todas las modificaciones y pantalla donde se proyecta una identidad provisional"⁴⁸.

En resumen, filosófica, psicológica y sociológicamente, estamos ante un complejo entramado que, lejos de representar una dualidad, está íntimamente ligado con el mundo por la experiencia de la vida, multiplicando así sus perspectivas de aprehensión. Las recientes investigaciones han apartado la noción de cuerpo como materia pasiva, sometida a la voluntad del sujeto. El cuerpo posee, por el contrario, sus propios mecanismos autónomos que se construyen a

⁴⁸ Le Breton (1999: 23). La traducción es mía.

través de la experiencia con el entorno⁴⁹. El cuerpo-sujeto es, por lo tanto, la contrapartida esencial del lenguaje y con éste establece una permanente circulación de sentido en la que ninguno de estos códigos, y aún menos en el género dramático, puede obviarse.

Por ello, si el cuerpo se revela como la manera de relacionarnos con el exterior y con nosotros mismos, generador de sentido y único bastión del *yo*, el estudio aquí propuesto acerca de la imagen del cuerpo en textos de teatro —género que posee, más que ninguno, una corporeidad implícita y explícita— queda suficientemente justificado.

1.2. DEL CUERPO A LA LETRA

Sería imposible —y probablemente inútil— presentar aquí la totalidad de estudios que plantean la relación entre cuerpo y literatura. Sin embargo, no deja de ser interesante reflexionar acerca de la manera como la investigación literaria ha asumido y desarrollado este tema. Este panorama tiene, pues, carácter ilustrativo y pretende dejar planteado el contexto crítico —un terreno de investigación en constante expansión— en el que se sitúa nuestro estudio⁵⁰.

En primer lugar, tenemos que dar cuenta de dos constataciones mayores. La primera atañe a la diversidad de enfoques a que el tema *cuerpo* da lugar. La segunda, como ya adelantamos en la introducción, es la relativa ausencia de estudios acerca del *cuerpo en los textos teatrales*. En efecto, como dijimos anteriormente, la crítica literaria ha preferido concentrarse en la narrativa y en la poesía,

⁴⁹ "Le corps fonctionne donc comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on ne le parle, un langage de la nature, où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois, parce que le moins consciemment contrôlé et contrôlable, et qui contamine et surdétermine de ses messages perçus et non aperçus toutes les expressions intentionnelles, à commencer par la parole" (Bourdieu, 1977: 51).

⁵⁰ La bibliografía del cuerpo en la literatura es, evidentemente, inabarcable. La selección de obras propuestas ha sido establecida teniendo en cuenta el grado de interés que podría revestir en relación con el tema del cuerpo en el teatro.

consideradas lógicamente como los géneros *textuales* por excelencia, —en oposición al género dramático—, de ahí que puedan hallarse en ellas rasgos comunes en el tratamiento del tema.

Para hablar del cuerpo en la narrativa conviene destacar, en primer lugar, lo que Anne Deneys-Tunney define, en el plano de la escritura, como una inadecuación fundamental entre la escritura y el cuerpo, dado que el cuerpo se inscribe de manera sincrónica en un espacio de tres dimensiones, mientras que la escritura se define como un sistema diacrónico de signos que dependen de la linealidad sucesiva de la lectura. Se entiende, pues, que el texto teatral, concebido en tres dimensiones, difiera de algunos ejes de análisis del tema del cuerpo tal como lo encaran la narrativa y la poesía.

En segundo lugar, e independientemente del período literario estudiado, observamos que el cuerpo constituye uno de los motores principales de la escritura. Tal como Michel Foucault demostró en su *Historia de la sexualidad*, nunca se dejó de hablar de sexo, es decir, del cuerpo, ni tampoco de escribir acerca de él. Por ello, el cuerpo nunca ha sido exterior al discurso o a la representación, sino que forma parte de ellos⁵¹.

En tercer lugar, los límites del cuerpo y de la escritura parecen entrelazarse. La escritura contiene el cuerpo de la letra e, inversamente, el cuerpo ya está marcado con el lenguaje de la definición y de la división de sexos, ya que se le asigna un género a la vez gramatical y sexual. Deneys-Tunney señala que en novelas dieciochescas francesas cuya voz narradora es femenina, el enunciado se encuentra marcado por el género, colocándolo en relación con el sexo y con el cuerpo. La escritura o el discurso que implican personajes femeninos dotados de palabra no pueden escapar del cuerpo, sino que, por el contrario, se encuentran contaminados por él. En este sentido, la investigadora habla de *cuerpo-discurso* o *discurso-cuerpo*, como si los términos fueran intercambiables. Sin embargo, en el período literario aludido, la aproximación de los cuerpos es un límite más allá del cual la narración no se aventura: la proximidad de los cuerpos, en efecto, marca el fin del discurso. En ese mismo contexto literario, desaparece incluso el cuerpo a cuerpo, y el deseo se formula a través de descripciones del cuerpo ausente.

⁵¹ Deneys-Tunney (1992: 7-8).

Dicha ausencia permite que la escritura se imponga como único cuerpo concreto: el texto, al que el lector tiene acceso⁵². Siguiendo la lógica de Deneys-Tunney me aventuro a decir que, en la narrativa, el texto actúa de intermediario entre el cuerpo en el discurso y el cuerpo del lector, mientras que en el género dramático, el cuerpo del personaje —lo que llamaremos más adelante *cuerpo dramático*— es el mediador entre el texto dramático y el espectador. En el primer caso, el cuerpo se expresa a través de la palabra; en el segundo, la palabra cobra cuerpo.

El psicoanálisis, por su parte, presenta otro eje de reflexión en torno al cuerpo en la literatura, por ejemplo, con respecto al papel que juega el cuerpo en el proceso de la creación literaria, es decir, el cuerpo del autor como lugar privilegiado de la génesis literaria⁵³. Pero lo que se ha impuesto con más fuerza es la consideración de la imagen del cuerpo como un tema que permite estudiar la obra literaria, revelando así perfiles que en un primer momento no son manifiestos. Uno de esos aspectos es la coherencia profunda de las estructuras inconscientes puestas de relieve gracias al estudio de la imagen del cuerpo. A nuestro entender, Robert Smadja es quien se ha volcado con más ahínco en el estudio de la imagen del cuerpo —como noción psicoanalítica— en la literatura, tanto en la narrativa como en la poesía⁵⁴. En cuatro estudios dedicados a Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas y Marguerite Yourcenar, Smadja articula una interpretación de la imagen del cuerpo desde una perspectiva psicoanalítica: "los personajes principales de estas obras, así como las costumbres y la civilización que encarnan, revelan delirios y enfermedades mentales que evocan una crisis espiritual y afectiva. La enfermedad psicosomática es el paradigma de la enfermedad de la cultura y de la civilización, cuyo humanismo y anti-humanismo deja adivinar frágiles progresos y temibles regresiones"⁵⁵. El cuerpo

⁵² *Ibidem*: 29-30.

⁵³ Ver las actas editadas por Jean Guillaumin (1980) sobre cuerpo y creación literaria.

⁵⁴ Smadja (1988) y (1998).

⁵⁵ Smadja (1998: 285-286). La traducción es mía.

enfermo se convierte así en una metáfora de la existencia humana librada a un entorno hostil⁵⁶.

Volviendo al ámbito español, el condicionamiento de superestructuras religiosas o políticas ha limitado fuertemente la presencia del cuerpo en la cultura. La primacía de lo *no-físico* se hace palpable ya en la exacerbada espiritualidad barroca, que impone la supresión del cuerpo como condición para lograr un estado de perfección y continúa, según Gonzalo Navajas, hasta el final de la dictadura franquista. Asistimos hoy, pues, al término de un largo proceso de aceptación del cuerpo, un organismo que se pretende

⁵⁶ Aguilar-Adan (1992: 62-63). Más allá de la corrupción del cuerpo físico en sí, condenado a la nada, la imagen del cuerpo doliente será aprovechada por la tradición para sugerir una reflexión sobre el funcionamiento del cuerpo social. De la misma manera, la noción de cuerpo político, cuya analogía con el cuerpo humano ayudaba a comprender los lazos de solidaridad que unían las distintas partes de la sociedad, conoció diversas evoluciones en la España del siglo XVII. Recordemos que el cuerpo político enfermo es una metáfora muy empleada por los procuradores de las cortes en el siglo XVII español, fundados en un pasaje del *De Anima*, en donde Aristóteles afirma que las monarquías son semejantes a cuerpos demasiado grandes cuyo corazón, alejado en demasía de los miembros, no logra insuflarles el espíritu vital necesario para la supervivencia.

Se trata pues de una representación antropomórfica de la estructura política y, como apunta Aguilar-Adan, los utilizadores de la metáfora *organicista* terminaron por establecer, en los años de crisis, una equivalencia incontestable que confundía el plano real y su representación simbólica. La imagen del Estado era así reducida a la de un cuerpo amenazado en su integridad física por la ruina y la muerte, a la vera opuesta de un modelo de comunidad moral, dotado de una voluntad colectiva superior. La metáfora del cuerpo enfermo no es la única imagen presente en la literatura política. En otros textos, el Rey es la cabeza, símbolo de cohesión del resto del organismo, principio de sentido y de vida espiritual del cuerpo místico. El cuerpo existe para alimentar la cabeza que, en contrapartida, le ofrece su protección y asegura su mantenimiento. En el discurso político del cuerpo, la utilización de la metáfora de la enfermedad es el instrumento de la concepción del poder fundada en la interdependencia de la cabeza y del cuerpo (Aguilar-Adan, 1992: 71).

desprovisto de ideología y cuya legítima presencia cultural es incontestable⁵⁷.

En el período que nos interesa, la narrativa peninsular propone una reflexión sobre el cuerpo en la que la historia cultural y política de España juega un papel determinante. En la novela contemporánea el cuerpo ocupa un lugar privilegiado muy bien definido por Navajas en el marco de la historia española de los últimos cuarenta años: "hemos pasado de la elisión del cuerpo y del deseo a la toma de poder corporal como única realidad"⁵⁸. Los personajes son descritos a menudo en momentos de crisis de identidad y situados en un ambiente urbano gris y caótico. La descripción y la percepción de sus cuerpos —la insistencia en la materialidad del cuerpo es una constante— son la contrapartida visible y palpable de un mundo de violencia, conflictos, desunión y soledad. Sin embargo, el cuerpo opone resistencia a la representación de un discurso único, de ahí las diferentes modalidades de aproximación, ya sea por medio del vocabulario médico, fisiológico, mitológico, humorístico, intertextual, etc., desde los géneros más diversos, que van de la autobiografía a la novela policial⁵⁹.

Por su parte, el cuerpo poético es una fuente inagotable de cuestionamientos formales y estilísticos, como si la expresión poética pasara inevitablemente por él. En la tradición poética española la referencia al cuerpo es permanente, tanto en la poesía culta como en la popular, con sus patrones clásicos o grotescos, como lo recuerda la poesía tradicional de un Garcilaso o un Quevedo⁶⁰. Sin embargo, y

⁵⁷ Navajas (2001: 137-139).

⁵⁸ *Ibidem*: 147. La traducción es mía.

⁵⁹ Los ejemplos son numerosísimos. Entre los más significativos señalemos el conjunto de la obra de Juan José Millás (Azcue, 2001), *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina, novelas como *De todo lo visible y lo invisible* y *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarria, sobre todo en el tratamiento del cuerpo femenino. Véase el volumen de Pérès y Alsina (2003) dedicado al cuerpo en la novela de los años 90.

⁶⁰ La vertiente de la tradición popular de la representación del cuerpo en la poesía española de los Siglos de Oro ha sido estudiada por García de Entrerría (1990) en un artículo que pone en evidencia la importancia de los predicadores y copleros en la formación de la imagen del cuerpo en las capas sociales inferiores. Véase igualmente el estudio de Jauralde

aquí se halla la gran diferencia con nuestro contexto, los autores del Siglo de Oro se refieren a un cuerpo metaforizado, es decir, nombrado a través de conceptos que eluden los términos de carnalidad y de anatomía corporal. Por el contrario, en la actualidad y en particular en la poesía, los temas derivados del cuerpo y de la conciencia del cuerpo parecen retener la inquietud de los poetas. El quehacer erótico del cuerpo, la explicitación de su geografía física y la miseria fisiológica son algunas facetas de un tema recurrente. Vale preguntarse la forma que toma la escritura dramática frente a un cuerpo que, sobre todo en los últimos veinticinco años, parece haber acaparado cuantitativa y cualitativamente las preocupaciones de la actividad literaria.

1.3. DE LA LETRA AL CUERPO: CONFLUENCIA DEL CUERPO Y EL TEATRO

La mirada, las manos, el cabello, las posturas del cuerpo... son signos con los que los narradores y poetas marcan la infinidad de relaciones que el individuo establece con su alrededor y consigo mismo, exponiendo al mismo tiempo un sinfín de posibilidades abiertas a las sensaciones y a la sensualidad. Indudablemente, la narrativa y la poesía pueden expresar sin límites, a través de la mirada del narrador o de la voz lírica, las diferentes tensiones del cuerpo, la coherencia o las rupturas entre su interioridad y su exterioridad o, dicho de otro modo, disponer del control total en la construcción de la imagen del personaje. Por su naturaleza, empero, el teatro guarda una relación completamente distinta con los cuerpos de sus personajes. En efecto, como señalamos al principio de estas páginas, en el texto dramático se excluye, aun en las acotaciones, la voz del autor. Esta especificidad condiciona, en mucho, la perspectiva y el método de análisis del cuerpo en la obra teatral.

Estamos, pues, ante un camino más complejo si cabe del que acabamos de describir: mientras que en la narrativa y en la poesía el cuerpo se hace letra, en el teatro el destino de la letra es volverse a

transformar en un cuerpo representado. El teatro renacentista acusa esta particularidad. En efecto, los dramaturgos del siglo XVI son conscientes de la fuerza mediática del cuerpo en escena, y se sirven de él para llegar a un público que identifica el de los personajes con el propio. Dos vertientes parecen perfilarse de esta representatividad corporal. La primera, tratada por Copello, emplea un lenguaje basado en el cuerpo y en las sensaciones corporales como medio de transmisión de un mensaje religioso. Tal es el caso de las farsas de Sánchez de Badajoz⁶¹. La materialidad del cuerpo puesto en escena posee varias funciones. Por un lado, el cuerpo hambriento y desarrapado del personaje principal de las farsas —el pastor— pretende reproducir la realidad del espectador para acercarle el mensaje evangélico, lejos del intelectualismo eclesiástico; por otro lado, la personificación de conceptos dogmáticos o abstractos permite una mejor comprensión de las querellas religiosas por parte de un público poco instruido. Así, las oposiciones entre Iglesia y Sinagoga eran señaladas a través de la antítesis de cuerpos y sus rasgos físicos entre una joven, bella y bien vestida Iglesia, al lado de una Sinagoga fea, vieja y vestida de negro. Pero quizá lo más significativo sea la actualización del cuerpo en escena del castigado por sus pecados, acción que tenía mucho éxito en el público e impresionaba vivamente a los espectadores. Seguramente, Sánchez de Badajoz intentaba atraer, por medio del ejemplo contundente, las almas perdidas del auditorio. La materialidad del cuerpo hacía referencia a sí misma y a las experiencias compartidas por los oyentes, en lo que podríamos llamar un discurso de *cuerpo a cuerpo*.

La segunda vertiente de la figura corporal en teatro sería la *metaforización* del cuerpo. En manos de un poeta como Lope de Vega, el cuerpo en escena adquiere una dimensión más amplia y polisémica. En efecto, las correspondencias semánticas permiten *decir* en escena lo que las conveniencias censuraban. En el caso concreto de *El maestro de danzar* (1594), el texto, los movimientos del cuerpo, los accesorios y la música alcanzan otra significación que se alía perfectamente con el argumento de la pieza, es decir, con el cuerpo erótico⁶². La metáfora aplicada a los cuerpos cumple la

⁶¹ Copello (1992).

⁶² Torres (1992).

función de ensanchar el horizonte significativo: el cuerpo danzante es la metáfora del cuerpo erótico, transferencia de significado que tiene lugar paulatinamente y que va del nivel léxico al discurso gestual con movimientos que refuerzan y enriquecen la metáfora sexual.

Nuestro teatro tradicional conoce, pues, el tratamiento concreto y metafórico del discurso del cuerpo en escena. Cada género dramático presenta, a su vez, una faceta diferente de la corporalidad y quizá hayan sido las formas breves las que han sabido explotar la presencia real del cuerpo en escena. En efecto, los entremeses, los pasos y los sainetes representan un muestrario de trajes y disfraces exóticos, pero también de anomalías físicas con las que el público del Siglo de Oro se deleitaba. Jácaras y bailes ilustran un ambiente de prostitutas y malhechores, en donde el cuerpo aparece en una situación de degradación, a menudo mostrada de manera directa, y que encuentra eco en la picaresca y en la poesía burlesca. Huerta Calvo establece una tipología del tratamiento del cuerpo a partir del entremés, forma que considera paradigmática, distinguiendo dos aspectos fundamentales en la representación del cuerpo: el cuerpo grotesco y el cuerpo obsceno⁶³. El primero ilustra los excesos en la comida y la bebida, las taras físicas, y está muy relacionado con la literatura carnavalesca. Se incluyen aquí los matrimonios desiguales —esposa joven y marido viejo—, haciendo hincapié en la impotencia del hombre. El segundo, que considera el cuerpo de la cintura hacia abajo, se declina según el género. Por lo general, el cuerpo femenino es el cuerpo deseante, encarnado por las prostitutas. El masculino, el cuerpo deseado, se manifiesta como un esplendor de virilidad y, a menudo, de violencia. El lenguaje y la gestualidad completan las referencias visuales: a un lenguaje erótico metaforizado, los comediantes agregaban gestos equívocos, de los que dan testimonio moralistas y predicadores de la época. La censura del texto, pues, no garantizaba la censura de los gestos.

Más próximo a nuestra sensibilidad, el lugar del cuerpo en el teatro español del primer tercio del siglo XX es depositario de esta rica tradición. Obras señeras como *Divinas palabras* —y en general los esperpentos de Valle Inclán— o *El Público*, contienen una

⁶³ Huerta Calvo (1990).

reflexión estética y dramática acerca de la función del cuerpo en escena y el papel de la palabra, aspectos que estudios como los del colectivo Roswita se han encargado, en parte, de desentrañar⁶⁴. Los principios teóricos del grupo, emparentados con los de este trabajo, se basan en el análisis textual de los diálogos y las acotaciones. A través de estos dos elementos, las investigadoras se abocan al análisis del lenguaje corporal, "acompañado de una reflexión sobre el cuerpo hablado, escrito, evocado en el discurso de los personajes"⁶⁵. El conjunto de los estudios carece —porque seguramente no era su intención— de una visión de generación o de sistematización de la representación del cuerpo en el texto teatral, que permita relacionar diferentes imágenes —social, política, cultural— y su expresión en un texto concebido para la escena y para un público inmerso y partícipe de las mismas representaciones. Sin embargo, como bien apunta Christilla Vasserot, la representación del cuerpo no se puede limitar a la representación metonímica de la sociedad, porque el cuestionamiento de los personajes en escena trasciende los límites cronológicos y espaciales de una sociedad dada⁶⁶. Mencionemos, en el marco de este panorama acerca de los estudios sobre el cuerpo en escena en el ámbito hispánico, algunos de los corolarios de los análisis dedicados a los autores españoles.

Además, debemos tener en cuenta dos paradigmas del tratamiento del cuerpo en el teatro español contemporáneo. Por un lado, los cuerpos del teatro esperpéntico de Valle Inclán, sobre todo en *Divinas palabras* y, por el otro, los de la propuesta lorquiana en *El público*. Estas dos obras son, a nuestro entender, los últimos vestigios de una renovación formal abortada por casi cuarenta años de franquismo que dejaron de lado toda posible apropiación y desarrollo de propuestas creativas en lo que respecta al lugar y la función del cuerpo en escena⁶⁷.

⁶⁴ Roswita es un equipo de investigadoras francesas formado en abril de 2000 y dirigido por Monique Martínez Thomas (Université de Toulouse-Le Mirail) que se dedica al estudio del teatro español e hispanoamericano actual.

⁶⁵ Martínez Thomas (2002: 8). La traducción es mía.

⁶⁶ Vasserot (2002: 10-11).

⁶⁷ Nos referimos sobre todo a la censura ejercida por la dictadura en los ámbitos de la creación y de la producción teatral, desde la escritura de

El cuerpo grotesco valleinclinanesco, temática desarrollada por Martínez Thomas, denuncia los valores de la sociedad que describe y en la que se inserta. Se trata de una imagen que hace referencia a una sociedad enferma, degenerada y decadente. Los cuerpos, ampliados por la estética absurda del esperpento, son metáforas de una estructura social incongruente. En efecto, para Martínez Thomas, la deformación caricatural proyecta la visión trágica de la condición humana y está ligada a la historia nacional de España⁶⁸.

Por su parte, Jean Alsina considera en *El público* el doble discurso lorquiano sobre el cuerpo, a saber, un cuerpo del que se habla y un cuerpo que habla. Sin embargo, a pesar de las constantes referencias sexuales, del discurso del deseo y del amor que dan primacía al cuerpo, el cuerpo de *El público* no muestra lo que dice. El entramado de significaciones que se establece a partir de los cuerpos de los personajes ha sido estudiado por la crítica, pero señalemos aquí dos aspectos que interesan en nuestro estudio. La tesis desarrollada por Alsina apunta, por un lado, a poner en evidencia los dispositivos que retrasan la exhibición del cuerpo erótico y, por otro, al cuerpo del espectador⁶⁹. El primer aspecto se construye a partir de la oposición visible/no visible, en donde adquiere importancia la *teoría del traje*⁷⁰. Lo esencial no se ve y los personajes, cuerpos visibles en escena, se despojan de una serie de

textos hasta los medios materiales para las escenificaciones innovadoras que correspondan a la propuesta del autor y del director de escena.

⁶⁸ "L'histoire espagnole est la matière première absurde sur laquelle opère le miroir déformant [...] Car, tout comme les corps, l'absurde, le non-sens de l'histoire, le tragique sont camouflés sous l'apparence de sens, de nécessité. Sous le miroir de l'esperpento, l'histoire déformée perd sa difformité puisque la réalité absurde se voit telle qu'elle est." (Martínez Thomas, 2002: 24).

⁶⁹ El análisis de Alsina (2001) se basa en el estudio del lenguaje lorquiano. En efecto, los diferentes niveles de lenguaje revelan a su vez diferentes niveles del cuerpo. Por ejemplo, las onomatopeyas y el lenguaje metafóricamente animal, sin sintaxis, evocarían la infancia del cuerpo, material y profundo, que contrasta con el lenguaje verbal convencional o poético, creando de esta manera una dinámica constante entre estos dos puntos opuestos.

⁷⁰ García Lorca (1995: 183).

máscaras debajo de las cuales aparecen otras y otras. Incluso el desnudo es otro traje que transmite un código preexistente y cultural. El espectador, por su parte, parece sentir el escándalo del cuerpo a través de las palabras que se dicen sobre él, la expresión intensa de su fisiología, del cuerpo espacial figurado por elementos del decorado, componentes que, según Alsina, tienden a actualizar en el espectador la percepción corporal.

En resumidas cuentas, el cuerpo tiene una nutrida trayectoria en el teatro español⁷¹. Los dramaturgos, conscientes del potencial del cuerpo en escena, emplean un amplio campo de significaciones textuales y de ramificaciones temáticas dirigidas a un espectador que debe interpretarlas para enriquecer el mensaje y la finalidad del espectáculo.

¿De qué manera se han conjugado los planteamientos innovadores de Valle-Inclán y de García Lorca en autores conocedores de la tradición dramática y comprometidos con el momento político y social que les ha tocado vivir? En el teatro contemporáneo occidental —que responde al movimiento de un siglo de investigaciones desde el punto de vista psíquico, filosófico y sociológico— *lo físico* deja de ser un accesorio de la palabra y, a menudo precediéndola, se erige en elemento teatral autónomo. Hacia finales de los años setenta, el teatro español experimentó un cambio abrupto que situó a los dramaturgos ante una doble necesidad. Por un lado, el deseo de recuperar *estéticamente* el tiempo perdido y ajustar sus propuestas a las del teatro occidental. Las puestas en escena extranjeras constituirán una fuente de aprendizaje para muchos autores actuales. Por otro, el anhelo de dar libre curso a la expresión

⁷¹ Mencionamos aquí *Divinas palabras*, pero no olvidemos la importancia que el cuerpo tiene también en *Martes de carnaval*, *Luces de Bohemia* y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. En el teatro imposible —*Así que pasen cinco años*— y en piezas más accesibles de García Lorca, como *Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín*, el planteamiento corporal resulta original tanto desde el punto de vista de la palabra como de la *espacialidad*. En parte, Francisco Nieva cultivará la vena esperpéntica valleinclanesca en el cuerpo de sus personajes. Antonio Buero Vallejo, persiguiendo otros objetivos, explota un cuerpo del personaje compartido con el público, como la ceguera de Julio en *Llegada de los dioses*.

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 cuerpo⁷². 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).