

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 espectador y la imagen : un debate abierto
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: 16.01.2026

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

2. EL ESPECTADOR Y LA IMAGEN: UN DEBATE ABIERTO

El receptor contemporáneo que acabamos de describir está inmerso en una cultura que pasa principalmente por lo visual, a través de la televisión, la publicidad, el cine, etc. El público de teatro no escapa a esta influencia y el dramaturgo conoce la importancia que reviste la imagen en sus propuestas escénicas. El cuerpo en relación con la escena es una preocupación que, en los años sesenta y setenta, se manifestó en el protagonismo de éste en el escenario y en la participación del cuerpo del público. Se dieron a conocer, así, estéticas dinámicas —a menudo violentas— que requerían una respuesta activa e inmediata del espectador. Rompiendo con el concepto tradicional de teatro, los grupos independientes practicaron un arte basado en la imagen, alejado del texto —también por cuestiones de censura— cuya forma novedosa en España no gozó de la aceptación unánime de los dramaturgos²⁰². Lo gestual se convertiría en el centro de sus propuestas: junto con la visualización, la recuperación de lo táctil y de lo acústico constituyó la tendencia innovadora del teatro independiente.

Luego de décadas de austeridad obligada, los autores que pudieron escribir en libertad no mantuvieron la misma relación entre el cuerpo y la mirada. El rescate de la corporeidad en la escena suponía, también, la recuperación del cuerpo del público²⁰³. Las puestas en escena venidas sobre todo del extranjero se convirtieron en modelos para las nuevas generaciones y los festivales internacionales dieron la posibilidad a los profesionales de la escena de conocer las novedades europeas²⁰⁴.

²⁰² Por ejemplo, Buero Vallejo se opuso a estos nuevos postulados.

²⁰³ Consúltase el estudio de Sánchez (2004a: 39), que reseña con detalle la actividad de los grupos independientes y su relación con la imagen.

²⁰⁴ En 1967 se pudieron ver, en el Teatro Romea de Barcelona, las producciones del Living Theatre representando *Antígona* de Sófocles-Brecht. Esta experiencia constituyó, para varios grupos de teatro que trabajaban en la misma línea, la demostración de su validez y eficacia (Montanyés, 1969-1970: 16). Anteriormente, Joan Brossa había buscado implicar físicamente al espectador en la acción artística. En obras como *Els assistents en fila india*. *Ceremònia solar*, de 1948, y *Caragat*, de

Junto con esta transformación del espacio escénico, en otras manifestaciones abiertas el cuerpo del espectador se ve implicado de manera diferente en el teatro de calle. El público se veía envuelto en la obra, sus desplazamientos formaban parte de ella y la proximidad de los actores —el ruido de los trajes, el olor del maquillaje, el roce de los objetos— permitía experimentar nuevas sensaciones con respecto al hecho teatral pero también redescubrir un espacio conocido al que los actores daban vida y transformaban por algunos minutos. En España, Comediants propone la representación de una fiesta e invita al espectador a formar parte de ella (*Non plus plis*, de 1972). Se reducen las distancias entre el cuerpo del espectador y el del actor, anulando así la separación entre los que miran y los que son mirados.

Otra manera de provocar la respuesta activa del público, menos festiva y más violenta que Comediants, fue el *teatro de impacto*, practicado por el grupo Moia. Con espectáculos como *Mòbil Xoc* y *Accions*, de 1983, pretendían crear otra reacción en el público:

No pretendemos animar, sino romper la pasividad del espectador mediante las acciones imprevistas, situaciones de choque, espectacularidad visual, sonido directo, efectos plásticos, pirotecnia, etc.... Todos estos factores fuerzan la complicidad con el público durante el desarrollo, in situ, del montaje, le exigimos su reacción y el impacto es el medio más contundente. La dinámica del espectáculo no permite que el espectador se relaje, se le arrastra a situaciones límite y éste se ve obligado a coprotagonizar las acciones que vamos planteando dentro del espacio escénico²⁰⁵.

1950, Brossa quería que todos los espectadores participaran activamente y se implicaran en diálogos y acciones como desplazamientos, bailes y gestos. El dramaturgo busca destruir la estructura teatral clásica cambiando las funciones de los participantes: que el actor se convierta en espectador y viceversa (Sanchez, 2004a: 39). Ver también las propuestas de Augusto Boal y el *teatro del oprimido*, extendido en América Latina. Para él, la recuperación del cuerpo del espectador, condición *sine qua non* de su liberación, fue el objetivo prioritario de su investigación (1997: 7-14).

²⁰⁵ Citado por Sánchez (2004a: 43).

Por su parte, la Fura dels Baus trató de trabajar, durante los años setenta, con la mirada del público. Como señala Sánchez, el grupo buscaba transformar dicha "mirada funcional, *asensual*, propia de la modernidad", en una mirada "que percibe con todos los sentidos los objetos que se miran"²⁰⁶ mediante una sucesión de climas y contrastes escénicos en los que aplicaban experimentos científicos sobre la percepción. Los estímulos plurisensoriales estaban potenciados por la proximidad del espectador, que debe recibir y procesar informaciones provenientes de los cinco sentidos, implicando así su propio cuerpo.

Este tipo de teatro de creación e investigación abrió una brecha entre el teatro oficial y el comercial²⁰⁷. A partir de estas experiencias, se forma una corriente dramática en la que el lenguaje corporal, hasta aquí gran ausente de la escena, se independiza del discurso verbal y busca una poética específica para convertirse en un idioma corporal que desborde la función ilustradora del texto a través de la imagen en el escenario. El espectador, confrontado con unos parámetros escénicos de naturaleza distinta de la estrictamente literaria, está llamado a interpretar y a posicionarse con respecto a las imágenes y las presencias en escena, e incluso a participar activamente en la acción artística²⁰⁸. Asimismo, tendencias como la de La Cuadra de Sevilla o Comediants contrapusieron a la tradición textual los valores sensoriales y vitales del cuerpo. El movimiento en escena y el reconocimiento estético de la imagen, caminos culturalmente menos trillados, apuntaban a generar una comunicación más rica y abierta. Pero las experiencias llevadas a cabo en esos años se impusieron pronto como *norma de espectáculo*, lo que produjo el desgaste de los

²⁰⁶ *Ibidem*: 44.

²⁰⁷ Durante los años ochenta se tuvo la impresión de haberse alejado de ese teatro novedoso que hablaba de poéticas y de estéticas, y experimentar un estancamiento, volviendo al teatro *sainete* que habla sólo de autores y de obras (AA.VV. 1980).

²⁰⁸ El cuerpo pasa a formar parte de la visión sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción es productora de sentido para el espectador (Pavis, 1998:87).

efectos y se dejó ver la necesidad de contar con un texto escrito por un autor²⁰⁹.

La representación del cuerpo ingresa, pues, en el debate imagen/texto que atravesó la realidad teatral española, dominada por una tradición con tendencia a reducir el escenario a un mero elemento decorativo y a hacer hincapié en la expresión de la palabra, formando un público consumidor de diálogos y con escasas referencias visuales o espaciales. Recordemos que el texto funcionó tradicionalmente como baremo de la valoración teatral. Por otro lado, la incomunicación con el resto de Europa durante todo el período franquista dificultó la búsqueda de la expresión corporal. Los grupos de teatro independiente trataron de paliar esta deficiencia utilizando el cuerpo como materia y signo en la escena e incorporándolo al hecho teatral.

Así y todo, el teatro tradicional no asimiló los cambios practicados por el teatro independiente y se aferró al teatro de texto. Los nuevos autores, surgidos en el ambiente de renovación y de manifestación cultural de la *movida madrileña*²¹⁰, debieron hacer

²⁰⁹ Los grupos de teatro que no se basan en el texto han tenido muy distinta trayectoria. En general, son grupos con estéticas diferentes cuyos espectáculos reposan en una importante gestualidad ritual y un mínimo contenido textual. En una época donde el teatro tiende a volver al texto, compañías como La Fura dels Baus, La Cubana o Comediants han sabido mantener despierto el interés por esa forma de teatralidad que explora otro tipo de comunicación. A menudo, opina Ragué-Arias (1996: 156) "tras conseguir el reconocimiento del público, se estancan en la repetición de sus hallazgos, lo que con frecuencia coincide con la explotación comercial de sus espectáculos que no se limita a España, puesto que la escasa importancia del texto les permite no tener que enfrentarse con las dificultades del idioma a la hora de viajar".

²¹⁰ El movimiento vital que caracterizó la ciudad de Madrid en la Transición, conocido con el nombre de "movida", "quiso el fin de la representación y buscó el silencio de la palabra para que el cuerpo hablara" (Vilarós, 1998: 58). En palabras de Jorge Berlanga, dicho movimiento fue sobre todo la consecuencia de "una necesidad visceral y espontánea, producto más quizás de un requerimiento inconsciente de la época que de una reflexión intelectual" (en José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez*, pág. 62, citado por Vilarós, 1998: 27).

frente al estancamiento en el tratamiento del cuerpo provocado por décadas de rechazo del lenguaje corporal²¹¹.

En resumidas cuentas, no hubo en España una reflexión teatral —hablamos de la totalidad del hecho teatral— que considerase el cuerpo como materia integrante del fenómeno dramático. Las causas históricas y sociales son conocidas y pueden sintetizarse en el rechazo de la sociedad española tradicional a recibir un mensaje por la *vía sensible*. En efecto, el tipo de espectáculo que dominaba el panorama dramático español, modelado por la sociedad pequeño-burguesa madrileña, era de escasa relevancia visual —por la poca relevancia de lo visual en el texto. La ruptura del teatro independiente estuvo motivada, en parte, por la desconfianza hacia la palabra, ya que de ella se sirven las clases dominantes. Varios planeamientos del teatro vanguardista europeo fueron incorporados a la nueva dramaturgia que se alzaba contra la línea conservadora, entre ellos, el lugar de la palabra. Ésta, afirmaba Edward Craig a principios del siglo XX, sirve ante todo como disfraz del pensamiento y resulta el medio más directo para la mentira: el teatro del futuro, imaginado entre otros por Artaud, se proyectaba como un teatro sin palabras, una construcción mediante la acción, la línea, el color y el ritmo.

Después de casi dos décadas de propuestas visuales, los años ochenta marcan la vuelta al texto teatral y el protagonismo del autor dramático. Surgido a menudo del ámbito experimental, el dramaturgo pone en práctica recursos formales que renuevan el lenguaje e incorporan lo visual como parte integrante del texto²¹².

²¹¹ Como señala Francisco Nieva, faltó en España una revolución teórica en los años veinte que renovara el teatro. Los experimentos de Gómez de la Serna o de José Bergamín siguen siendo igual de extraños que cuando se escribieron: en teatro, la clase dirigente no asumió el discurso cultural novedoso como lo hizo con la pintura o el cine. Los modelos teatrales siguieron siendo, para el público tradicional, Benavente, Arniches o Muñoz Seca (AA.VV., 1980: 40).

²¹² Con ocasión de la Muestra de Teatro Frontera (Madrid), de 1984, Guillermo Heras juntó grupos que trabajaban con investigación no textual, apoyando a su vez a autores que realizaban una escritura teatralmente viva, adscrita a la modernidad y a las nuevas tendencias. Los grupos que trabajaron con la imagen, como La Fura dels Baus o Els

Estos autores tienen también una experiencia completa del teatro: muchos de ellos fueron actores, directores o escenógrafos, de ahí que la cuestión de la imagen y de su representación, del cuerpo y de su *puesta en el texto* se haga más patente en textos de las últimas dos décadas.

Además, el texto adquirió una función literaria, ya que los jóvenes autores desean, si sus obras no pueden ser estrenadas, al menos que sean leídas. En este sentido, desde hace algunos años el lema de la Asociación de Autores de Teatro es "el teatro también se lee" y Domingo Miras solicitaba a las editoriales una consideración del texto dramático pareja con la de otros géneros²¹³.

En suma, la preponderancia del aspecto visual y sensorial que impregnó el teatro innovador de los setenta y parte de los ochenta se fue decantando hasta lograr un equilibrio entre texto e imagen en los últimos veinte años. La sana reacción que despojó a la palabra de su supremacía produjo un campo de debate y de reflexión en torno a la función del lenguaje no verbal basado en la imagen y en el cuerpo. Después de un largo período de imperio del ritmo y de lo visual, la recuperación de la palabra forzó a una restricción del ámbito geográfico de incidencia, limitada por la comprensión de la lengua y por ello, más ligada a las preocupaciones de una colectividad.

Los autores que abordaré en la tercera parte de este estudio ilustran, a mi modo de ver, esa equilibrada conjunción entre texto e imagen, en donde el cuerpo funciona como vínculo entre lo escrito y lo representado.

Joglars, tuvieron más éxito, quizá porque el público, según el director, "es más sensible al espectáculo visual y plástico, y más perezoso a realizar un análisis que vaya más allá de la imagen". Para Heras, el teatro es el equilibrio entre la palabra y la imagen, y la formación y la crítica tienen que formar a este nuevo público (Armada, 1984).

²¹³ AA.VV. (2004: 17).