

El teatro visual

Joan Abellán

Cuando se habla de Teatro Visual como una modalidad particular de las artes escénicas, no es raro que surja la pregunta ¿existe algún teatro que no sea visual? La pregunta es comprensible: la propia palabra teatro viene de “Theatron” que significa en griego mirada; y, además, la tradición occidental tiene fuertemente enraizada la noción de que el teatro es sentarse a ver, a mirar, como alguien representa algo ante uno. E igualmente, para quien actúa: ponerse a representar algo ante la mirada de alguien.

Esa es, sin embargo, una comprensión algo restrictiva del teatro, puesto que, seguramente, tan interesante como el ver y el oír, el factor que da a las artes escénicas su carácter especial, su gran especificidad, es el hecho de estar ahí, actuantes y espectadores, compartiendo el mismo espacio, el mismo tiempo, la misma realidad, participando de una experiencia común, aunque sea a través de otra realidad, de una realidad representada.

Son bien conocidas las primeras palabras del conocido ensayo de Peter Brook de los años sesenta El Espacio Vacío: “puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Una persona camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.” Esos son los elementos de la materia prima de base que cuenta para el teatro: el espacio, el actor, la acción y el público.

Y por supuesto, el pacto tácito interiorizado entre las dos partes presentes: la convención, en suma, de que todo puede suceder en ese espacio, pero que todo lo que acontezca estará regido por la condición de ficcional o como mínimo por la alteridad de lo realizado en ese espacio, es decir de la conciencia de representación por ambas partes.

La ilusión y la presencia

La diáfana explicación de Peter Brook que he citado define el arte escénico ante todo como presencia viva representando acciones vivas ante el público vivo. La presencia, la acción, la expresión en todas sus facetas, fueron desde sus orígenes rituales las fuerzas vivas sobre las cuales recayó la responsabilidad de generar y mantener la atención de la audiencia y de proporcionarle el placer de las



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. arteA@arte-a.org

emociones bajo la inquietud de la proximidad, o al menos la certeza, de la presencia viva de los actores.

Pero en la evolución del teatro en occidente, se produjo un punto de inflexión a partir del cual la fuerza de la mencionada presencia, la interacción viva entre actores y público, empezó a diluirse en aras de una mayor ilusión en la representación de las ficciones, provocando en la recepción del público un progresivo olvido del factor *presencia* en beneficio del factor *ilusión*.

Ese punto de inflexión se produjo con el descubrimiento de la perspectiva pictórica en los albores del Renacimiento. En ese momento, el sentido de la vista, de ocupar el tercer lugar que se le daba en la jerarquía medieval de los sentidos, tras el oído y el tacto, pasa a ocupar el primero.

En su tratado de la pintura del 1521, Leonardo da Vinci da al ojo la bella definición de "ventana del alma" y lo considera como el mas noble de los sentidos humanos; como la primera vía de conocimiento, aquella que, según él, permite al sentido común considerar de la manera mas esplendorosa las obras infinitas de la naturaleza".

Con el desarrollo de la perspectiva, todos los procedimientos de representación de la cultura occidental se someten al imperio del punto de vista. Y el teatro resulta ser el ámbito de experimentación más apasionante para aplicar la maravilla del encuentro de las matemáticas con la vieja artesanía de la escena que jamás había escondido sus artificios.

Y cabe decir que eso sucede para perplejidad de los actores, quienes deben comenzar a aprender a actuar, a expresarse y a moverse en función de la fuga de líneas, de la ilusión óptica, que tienen tras ellos. **1**

A partir de la perspectiva, el arte escénico se lanza al desarrollo de sus capacidades de concentrar el discurso en espacios perfectamente acotados a la mirada. No en balde, a partir del Renacimiento, el mayor campo de experimentación de lo teatral en el mundo occidental es la tratadística arquitectónica y escenográfica. La técnica se lanza a la consecución del artefacto ideal para crear ilusión en escena y acotar la mirada del espectador para hacer efectiva esa ilusión. Una tarea que se extenderá en el tiempo hasta el mismo siglo XIX. Y con éxito.

Aquella búsqueda fue en aumento, creyendo realmente sus artífices que la magia del teatro radicaba en su potencialidad para crear ilusiones, y que el camuflaje de toda convención era algo verdaderamente deseable por sorprendente,



por mágico. Y por segregado, por incontaminante, podríamos afirmar, desde la honesta perspectiva burguesa.

La acotación de la presencia y de la acción tras un marco ofrecido a la mirada, y el desarrollo arquitectónico que ese principio produjo, determinó y dominó la idea del teatro que ha prevalecido en la cultura occidental durante siglos.

Margot Berthold, en su *Historia Social del Teatro* recoge una anécdota de Lope de Vega, que viene a demostrar que ese cambio hacia la magia, hacia la ilusión era mas del gusto de los artistas de fuera del teatro propiamente dicho que de los de dentro. Cuando en el 1629 a Lope de Vega le cupo el honor de ver presentada delante de la corte su comedia *La selva sin amor* con una artística decoración en la sala teatral que el arquitecto florentino Cosimo Lotti erigió en el palacio de verano del Buen Retiro, con una técnica escènica que podía compararse con la de los mejores teatros de Florencia o Viena, Lope manifestó, desilusionado: "Mis versos han sido lo de menos" La escenografía de Lotti había ofrecido un festín para la vista, a cuyo sentido tuvo que someterse el oído. Lope, que ya se iba haciendo viejo, dijo que el teatro se había reducido a un puro "armazón para paños y agujas" Su corazón estaba con el modesto escenario del corral de comedias, donde la fuerza de la proximidad de la presencia viva llegaba a buen seguro a todos los sentidos.

Pero el camino que emprendería irrevocablemente el teatro sería el otro, el de la ilusión, el de la separación bien definida entre la escena y el patio. Y con los años, la llegada de la oscuridad de las salas de espectáculos teatrales dio a los espectadores la posibilidad de concentrar definitivamente la atención sobre el cuadro de la representación. La decisión de Wagner de sumir a los espectadores en la oscuridad para que gozaran de la obra de arte total fue la culminación de aquella búsqueda.

En resumen: una búsqueda ciertamente fructífera que va desde la perspectiva al hallazgo del oscurecimiento de la sala. Aunque también podría decirse que lo único que consiguió esa exitosa búsqueda fue crear un paréntesis de tres siglos durante los cuales el teatro occidental evolucionó estancado en un gran malentendido: en realidad -sin saberlo nadie, por supuesto-, lo que durante esos siglos en realidad persiguieron los arquitectos y los artistas visuales del teatro, no los actores ni los dramaturgos, fue inventar el cine. Porque, curiosamente, junto a toda la novedosa, por no decir revolucionaria, potencialidad visual del desarrollo escenográfico que se dio paralelamente al de la arquitectura teatral y de la



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escènica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

maquinaria escénica, no hubo una transformación dramaturgica de la misma envergadura.

El teatro dramático en el período de esa transición de la presencia a la ilusión escénica, no cambia, en efecto, la esencia de su dramaturgia. A ese respecto citaré la reflexión elaborada recientemente por el profesor Jaume Melendres, basándose en la coincidencia temporal de dos hechos históricos que se dan en el mismo año: la primera representación con escenografía en perspectiva y la primera publicación de *La Poética* de Aristóteles, ambos acontecimientos fechados en el 1508.

El teatro con mayúscula, la tragedia y después el drama -apunta Melendres-, no se verá substancialmente modificado desde el punto de vista dramaturgico. Bien al contrario, aún ofreciendo la posibilidad técnica de cambiar fácilmente el decorado con una absoluta falta de respeto por la unidad de lugar, ha acabado reforzando el imperio aristotélico, limitando los cambios a tres –como mucho- en algunas obras de tres actos.

Este fenómeno no es tan incongruente como podría parecer a primera vista. Si el teatro descubre a la vez los rigores de la perspectiva y los de la *Poética*, si sucumbe a la vez a las seducciones de la una y la otra, es porque ambas van en el mismo sentido, respondiendo a una misma filosofía: a una misma voluntad centralizadora.

Por un lado, la perspectiva centraliza el espacio escénico y, por el otro, Aristóteles propone una dramaturgia centrada exclusivamente en la acción del protagonista. La *poesis* escénica y la *poesis* dramaturgica hallan por fin la posibilidad de un entendimiento total; ahora –dice Melendres-, el acto comunicacional es perfecto: hay un solo punto emisor (el protagonista y su acción principal) y un solo punto receptor, el espectador situado exactamente en el mismo lugar donde ha sido pintado el cuadro, es decir, el lugar más favorable para la catarsis, aquel desde donde el protagonista y su universo serán vistos de la manera más favorable para la aparición del temor y de la compasión.

La perspectiva fascina al espectador con los hechizos de una portentosa realidad ilusoria y –sobretudo a partir del momento en que por fin se apagan las luces de la sala (cosa que tardará todavía mas de un siglo en producirse)- le hará creer que está solo, sin estarlo, claro.

Pero el tiempo someterá esa actitud receptiva a un proceso de perversión y de decrepitud culminante sobre todo en los espacios dedicados a la danza y a la ópera, cuestión que nos llevaría por un territorio que no es el que nos reúne aquí.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. arteA@arte-a.org

Con todas estas teorías, citas y anécdotas, he querido explicar la persistencia secular de una manera de plantearse sus representaciones y sus continuidades narrativas que han sido tan propias de las dramaturgias de teatro occidental a través de los últimos siglos, a partir de la progresiva suplantación de la presencia por parte de la ilusión con la paradoja del mantenimiento de la supremacía del texto en la construcción de tales ilusiones visuales.

Puede decirse que hasta que no llegó realmente el cine, el teatro, las artes escénicas en todas sus modalidades, no empezaron su verdadero camino de liberación: una liberación que en buena parte toma la forma de un retorno a la fuerza de la presencia. De hecho, incluso la interacción de ilusión-pasividad intentará ser reforzada con nuevas razones estéticas, pero será sobre todo la potenciación de la exposición y la provocación escénica para conseguir del espectador una actividad intelectual o una reacción más física lo que devolverá el teatro al terreno de la experiencia viva.

La irrupción de la modernidad en el teatro en buena medida conllevó ese camino de liberación de la dependencia del artefacto arquitectónico que había sido concebido en función de planteamientos relativos a la visibilidad y en algunos casos a la audición, no de otra cosa, para volver a potenciar los espacios y las dramaturgias de la presencia o de la experiencia.

Lo cierto es que, del mismo modo que, en el Renacimiento, la escena se convirtió en el mejor laboratorio para la experimentación de las nuevas posibilidades tecnológicas en un terreno maravillosamente abierto a la gratuidad de sus invenciones, las revoluciones artísticas del siglo XX encuentran también en el teatro un territorio fascinante para sus nuevas quimeras.

Poetas, actores y artistas plásticos irrumpen en los templos de la ilusión para romper la estabilidad de sus convenciones y convertirlos en territorio artístico moderno, es decir, en territorio abierto a la innovación, a la experimentación y a la provocación de experiencias particulares.

Y paralelamente se produce una liberación de los corsés de las escrituras dramáticas en todas sus facetas, tanto las textuales como las musicales, las dancísticas, las gestuales o las objetuales.

La liberación no fue nada fácil. Los planteamientos filosóficos y estéticos de muchos movimientos de vanguardia, desde los mas espirituales a los mas políticos, chocaron repetidamente con la realidad artesanal de unos oficios y unas herramientas escénicas parados en el Romanticismo, por no decir en el Barroco.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

Los teatros y su variada mano de obra eran elementos realmente menos sumisos para el artista que el pincel, la escarpa, la pluma o la cámara fotográfica.

De nuevo, el actor de oficio, el artista de la expresión frontal a prueba de bomba, está perplejo ante las demandas de los artistas que quieren devolver al escenario su condición de altar para ceremonias vivas ante el público.

Hasta que, poco a poco, sobre todo gracias a las posibilidades abiertas por la luz eléctrica, algunos artistas, verdaderos “iluminados” –y nunca tan bien dicho-, consiguieron devolver a los escenarios y la posibilidad de mostrar mundos originales, poéticamente potentes, lejanos o próximos, pero siempre verdaderos y vivos.

Unos aún desde los espacios de la ilusión y de la sala a oscuras, como André Antoine, Edward Gordon Craig y Adolphe Appia; otros desde su defenestración voluntaria, como Meyerhold, Piscator o Brecht. Con estos últimos, los escenarios retornaron a ser el podio de la presencia directa y sin filtros de los elementos escénicos. Como sentenció Walter Benjamín al respecto:

El foso que separa a los actores del público, como a los muertos de los vivos, ese abismo que muestra más que cualquier elemento el origen sacro del teatro, pierde su importancia. La escena no surge de una hondura inescrutable. Está elevada, se ha convertido en un podio. El teatro épico es una tentativa de instalarse en ese podio. (Benjamin, 1939: 40)

Durante el siglo XX se abrieron, en efecto, múltiples vías de retorno a la base de las artes escénicas. Ese reencuentro se produjo en todas sus modalidades y dramaturgias, tanto en las de tradición dramática como en las emergentes dramaturgias no dramáticas.

Al decir modalidades, me refiero a las diferentes formas de espectáculo teatral occidental, el teatro de texto, la danza, la ópera, el mimo, el teatro de objetos o de títeres.

Y al decir dramaturgias dramáticas y no dramáticas, me refiero, en el primer caso, a las dedicadas a la representación de ficciones en las cuales el personaje y el desarrollo de lo que a él le acontece es el foco esencial del interés; y en el segundo, a las que se proponen la representación ante el público de acciones cuyo discurso radica en los propios elementos expresivos del teatro liberados en este caso del desarrollo dramático como factor cohesionador.

Dicho de otro modo, lo dramático estaría mas cerca del relato y lo no dramático mas cerca de la poesía en el sentido más amplio del concepto.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

Esto sería a grandes rasgos, a grandísimos rasgos, en realidad, una síntesis del trayecto hacia la recuperación plena de un teatro cuyos planteamientos privilegian ese factor de *presencia* (experiencia) -en el sentido sintetizado en la definición de Peter Brook que cité al principio- opuesto al de *ilusión* (contemplación).

Actualmente, tanto las creaciones textuales como las visuales usan indistintamente la ilusión o la presencia. Ambas tendencias conviven hoy sin connotaciones de mas o menos modernidad, sin que ninguna de las dos tenga como seña de identidad la especialización en contenidos dramáticos o no dramáticos.

Quizás lo más significativo del panorama de las artes escénicas del inicio del siglo XXI sea precisamente la veloz generalización de la transdisciplinariedad de la rica herencia del siglo XX.

El teatro visual

En este panorama, la categoría Teatro Visual correspondería a las dramaturgias que se plantean la elaboración de un discurso expresable exclusiva o primordialmente en imágenes y que utilizan para su traducción escénica los lenguajes más visuales de las artes de la representación.

Digo artes de la representación y no artes escénicas, precisamente porque el territorio del Teatro Visual se distingue también por ser la práctica escénica contemporánea que, además de recoger la antes mencionada transdisciplinariedad de las artes escénicas, tiende a incorporar a su vocabulario escénico lenguajes provenientes de todos los campos de las artes visuales y de la comunicación.

De esta definición se desprende que la denominación Teatro Visual se corresponde con un amplio abanico de manifestaciones escénicas de modalidades, contenidos, formatos y estilos muy diversos.

Haré un repaso rápido de los orígenes, la evolución y de las manifestaciones a mi entender mas significativas de la emergencia del Teatro Visual internacional y español, que nos conducen a su situación actual, tan bien documentada y expuesta en este seminario :

A pesar de que la práctica contemporánea del Teatro Visual corresponde mayormente a creadores y creadoras que elaboran sus espectáculos directamente para la escena, la intuición de una dramaturgia que piensa en imágenes cuenta también con antecedentes plasmados en partituras textuales o en esbozos gráficos.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

Las primeras manifestaciones que se corresponden con este principio aparecen ya en cierto modo en las búsquedas de Gordon Craig. Para mí, sus dibujos del proyecto llamado La escalera, son ya un guión de Teatro Visual *avant la lettre*. **2**

Las vanguardias históricas de los inicios del siglo XX tendrán en sus principios la ambición y la intuición de un Teatro Visual con el que impactar y descolocar al público con contenidos esotéricos o invenciones extravagantes.

Esa intuición la encontramos en algunos textos excepcionales de los primeros años del siglo XX, sobre todo surrealistas y futuristas, como los de Henry Rousseau, *Le Douanier (La venganza de una huérfana rusa)*, de Guillaume Apollinaire (*Las tetas de Tiresias*), de Tristan Tzara (*El corazón a gas*) o incluso de Picasso, con su *Deseo cogido por la cola*.

Estos textos, más allá de las situaciones poco verosímiles que proponen, inspiran unos mundos visuales y rítmicos que nada tienen que ver ni con la vida ni con las convenciones escénicas. Son partituras abiertas de constantes rupturas argumentales, verbales y visuales, las cuales, escénicamente, no conducen sino a la necesidad de invenciones absolutas. También algunos de los esbozos de Antonin Artaud de su etapa surrealista anuncian esa ruptura hacia otro teatro.

Destaca también en esa época el atrevimiento propio de dadaístas y futuristas de escenificar acciones aleatorias al margen de toda regla dramática. **3**

El teatro ruso de la revolución será el primero en deshacerse de los vestigios ilusorios del espacio y del texto. Las ideas del cubofuturismo y del constructivismo ayudarán a las gentes del teatro a lanzarse a la creación de mundos escénicos vivos, activos, pedagógicos, en los que el arte es una herramienta para la imaginación, no para la ilusión. Si habitualmente se cita a Meyerhold, me gustaría recordar a Eisenstein, quien en su etapa teatral previa a su carrera de cineasta preconizaba ya la técnica del puñetazo, entendido como imagen contundente para la comprensión del espectador, en la elaboración de sus espectáculos teatrales. Un principio que él mismo experimentará en el cine y a través del cual hallará el procedimiento esencial del lenguaje cinematográfico: el montaje.

Volviendo a las intuiciones recogidas de las escrituras de los primeros años del siglo XX, incluso podemos encontrarlas en los artistas emergentes de la España prerrepública. En la obra de Federico García Lorca, en sus piezas breves, como *La doncella, el marinero y el estudiante* o *El paseo de Búster Keaton*, se aprecia la fascinación por un teatro visual si bien imposible en ese momento (quizás pensaba en cine), pero indudablemente, leyendo esos guiones, soñado. Incluso en las



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. arteA@arte-a.org

metáforas teatrales que elabora en *El Público*, con el teatro al aire libre opuesto al teatro bajo la arena, se vislumbra esa disposición. Hasta en las acotaciones de algunas obras del mismísimo Valle Inclán se intuye esa vocación.

Probablemente, las primeras experiencias ya conseguidas en el terreno del Teatro Visual, en su caso en una dirección decididamente abstracta, sean las de Oskar Schlemmer, artista incluido dentro del movimiento de la Bauhaus, cuyo conocido y difundido Ballet Triádico del 1922. **4**

El nazismo y la segunda guerra mundial vuelven a trasladar el escenario de la creación moderna al nuevo continente y es en los Estados Unidos donde seguirá desarrollándose el universo de la imagen.

Por el camino, encontraremos propuestas anticipatorias de multidisciplinariedad como el modélico trabajo de Weill, Balanchine y Brecht para las esposas, cantante y bailarina, respectivamente, de los primeros, *Los siete pecados capitales*, espectáculo creado en pleno trayecto hacia el exilio.

En el escenario estadounidense, incluso el más comercial de los géneros, el musical, con toda su vena kistch, proporcionará el desarrollo de las ideas visuales y multidisciplinarias más delirantes. Pero será sobre todo el escenario del arte el que más influirá a la larga en las nuevas dramaturgias de creación.

En EEUU, los artistas llegados de todas partes, utilizarán su propio medio para el desarrollo de un arte conceptual y un arte de acción que tendrá ambiciones parecidas a las de las primeras vanguardias europeas. Si bien sus manifestaciones no buscaran aun en esos momentos la idea de espectáculo en el sentido más teatral, el camino está sembrándose a fondo hacia la fusión de arte, música, danza, teatro, medios de comunicación, que bajo la denominación genérica de acción alimentará también la maduración del Teatro Visual del futuro.

El arte de acción, la instalación, la nueva danza, el arte conceptual, la música aleatoria, desarrollan en los años sesenta unas formulaciones estilísticas, pero sobre todo unos procesos creativos, que no tardan en empezar a contaminar el teatro más joven y menos institucional. La influencia de esos procesos de creación en los nuevos creadores y creadoras teatrales y dancísticos tendrán a la larga tanta o más importancia que la impregnación de modernidad en los signos mas externos de los lenguajes escénicos. Serán la vía de renovación de la asignatura pendiente para el desarrollo de las artes escénicas: la apertura de los lenguajes de la actuación y de la danza.

Porque el teatro visual piensa en imágenes, no traduce en imágenes. En consecuencia, sus grandes artífices inaugurales se darán entre la gente mas dotada



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. arteA@arte-a.org

de esa capacidad o más proclive a su provocación. Algunos surgirán del mundo de las artes de vanguardia para encontrar en la escena el vehículo ideal para poder ir siempre un poco más lejos, y otros de los variados mundos de las artes escénicas, quienes acercándose a las formas de hacer de las artes visuales en acción, encontrarán igualmente un camino fructífero para salirse del círculo vicioso en el que en términos de modernidad se encontraba la creación escénica entendida como puesta en escena de las escrituras dramáticas.

Así, las ideas del Teatro Visual llevan a su peculiar terreno a todas las modalidades de representación escénica dramática y no dramática, creando el híbrido de múltiples cabezas que es hoy. Gentes de la danza, gentes del teatro de texto, gentes del teatro gestual, incluso gentes del circo, gentes de los audiovisuales, gentes de la música, llevaron su inspiración por las posibilidades que la imagen ofrecía a su creatividad más espontánea, más fresca, menos intelectual, y más libre de convenciones.

El teatro visual en la década de los ochenta

La eclosión del Teatro Visual propiamente dicho ya con una presencia pública relativamente amplia dentro de unos gustos minoritarios se produce en la década de los setenta y alcanza su punto álgido en los ochenta del pasado siglo.

Los rasgos en que podemos fijarnos para poder describir la peculiaridad de cada espectáculo o la tendencia de cada creador o creadora, podríamos objetivarlos por sus preferencias en las siguientes dicotomías (amplio arco en cada caso):

- cohesión por un factor dramático o temático / aleatoriedad
- tendencia a la linealidad narrativa en la continuidad / tendencia a la fragmentación
- creación de espacios de ilusión / actuación en espacios de experiencia
- pequeños formatos / grandes formatos
- referencialidad estética (metaartística) / referencialidad social, existencial
- provocación intelectual / provocación sensorial
- una modalidad espectacular privilegiada / pluralidad
- lenguaje privilegiado / pluralidad
- simbología recurrente / simbología privada)

Algunos espectáculos pioneros: *Deafman Gance*, Wilson (1970), *A Letter for Queen Victoria*, Wilson (1974), *Einstein on the beach*, Wilson (1976), *Quarry*, Meredith Monk (1976), *The Book of Splendors*, Foreman (1976), *USA*, Laurie Anderson (1980).



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Espectáculos producidos en colaboración o por creadores “de ida y vuelta”: *Le Rail*, Carbone 14 (1983), *La trilogie des dragons*, de Robert Lépage (1984), *Máquinahamlet*, de Robert Wilson y Heiner Müller (1986), *Európera I y II*, de John Cage con la Òpera de Frankfurt (1988)

Europa no se quedará a la zaga: *La clase muerta*, de Tadeusz Kantor con Cricot 2 (1975), *Otello*, de Mario Martone con Falso Movimiento (1982), *The Power of Theatrical Madness*, de Jan Fabre (1984), *1980*, de Pina Bausch (1980), *La alcantarilla*, de Studio Hinderik (1984).

La emergencia española

En España, el fenómeno del Teatro Visual surge, con contadas excepciones, influido directamente por las experiencias foráneas.

Lo cierto es que en los años del segundo tercio del siglo XX, la experimentación en los campos artísticos y teatrales se da a muy pequeña escala y siempre en ámbitos muy minoritarios y de poca trascendencia pública. Podemos encontrar algunos indicios de experimentación en estos territorios en las experiencias escolares que se producen en la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, de Barcelona, creada en el marco del Foment de les Arts Decoratives, una entidad que agrupaba a los artistas plásticos emergentes en el contexto catalán.

En esos años 50 y 60 en general nulos en España para la escena y el arte experimentales, se produce sin embargo un caso curioso: el caso Joan Brossa.

Este a la sazón joven poeta cercano al movimiento pictórico llamado Dau al Set, surgido también en Barcelona, produce una ingente y exuberante obra teatral escrita que él denomina *Poesía Escénica* buena parte de la cual, por no decir toda ella, responde quizás como ninguna otra dramaturgia de la época a la categoría estricta de Teatro Visual a la que nos estamos refiriendo.

De muestra un botón:

El sord mut (1947)

Acto único.

Sala blanquecina.

Pausa.

Telón

La *Poesía Escénica* de Joan Brossa elabora imágenes poéticas elaboradas con referentes de las propias artes escénicas, con un sutil contenido político en la



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

parodia, para ser representadas escénicamente bajo el prisma de la imagen. En su Poesía Escénica Brossa juega con todo tipo de referentes escénicos no sólo teatrales, sino también del music-hall, del transformismo, del strip-tease, hasta de la ópera y del ballet, para devolverlos poetizados y en clave rupturista, a una escena en realidad inexistente.

Durante muchos años los intentos de la escena española de escenificar el teatro visual de Joan Brossa se dieron de bruces con lo prosaico de nuestros medios y de nuestra inventiva en el terreno del teatro visual. En vida, el propio poeta se hacía eco sin disimulo de la inexistencia de actores e incluso de directores capaces de convertir en imagen visual y no digamos en palabra poética viva su poesía escénica escrita para ser vista.

En España, a parte de la ya mencionada extensa producción escrita de Joan Brossa, cabría citar principalmente al grupo Els Joglars, en cuyos inicios en los años sesenta, aun siendo su lenguaje el propio de un ámbito tan codificado como era el mimo y la pantomima, adoptan un sistema de trabajo que nos lleva a situarlo de lleno en los principios del teatro visual. Si bien, en la base de su vocabulario escénico está siempre el trabajo actoral en sus formas más tradicionales, su gusto por la parodia, por el montaje por acumulación mas que por la linealidad y sus búsquedas en lograr una imagen escenográfica compacta y poética, sitúa el trabajo de Els Joglars en los prolegómenos del teatro visual español e internacional.

No casualmente, su montaje *Mary d'Ous* del 1972 es requerido en los circuitos europeos cuyo punto de referencia es el Mickery holandés. Entre las muchas creaciones de esa compañía, destacan los primeros montajes de los ochenta, como *M-7 Catalònia* y *Olimpic Man Movement*. **5**

Els Joglars, a lo largo de sus cuatro décadas de vida tenderá hacia unos procesos creativos más textuales que visuales, no obstante insistirá en el perfeccionamiento de sus recursos expresivos escénicos no dejando nunca la vocación visual de su teatro. De hecho, la primera producción del siglo XXI de esta compañía, *Daaalí*, constituye una buena muestra del relativamente escaso teatro visual español.

Otro notable experimentador que tendrá entre sus búsquedas una época dedicada al Teatro Visual es Albert Vidal. Extraordinario actor de espectáculos de mimo en sus primeros pasos, Vidal diversificó enseguida su trabajo hacia experiencias potentemente presenciales, jugando preferentemente con imágenes vivas pero estáticas, siempre de fuerte carga alusiva a temas sociológicos y antropológicos, y situadas en lugares fuertemente connotados.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. arte@arte-a.org

Con excepción de *Cos* (cuerpo), representado en espacios teatrales convencionales, Vidal siempre tendió a situar sus imágenes en dialéctica irónica con el lugar de la representación. Desde una enorme valla publicitaria en la calle más comercial de Barcelona, a la exhibición de personas reales en una sala de exposiciones, o a mostrar la vida cotidiana de un hombre urbano en una jaula del zoológico, Vidal quizás sea el creador más original y potente del Teatro Visual de nuestro país. **6**

Su último experimento se ha podido ver a través de Internet entrando en el ámbito de la llamada presencia telemática, es decir, acción viva pero para ser observada en la intimidad de la pantalla del ordenador que en España experimenta María de Marías y que aún resulta difícil de ubicar.

Otro antecedente que inicia su andadura en esos años, surge también de una disciplina espectacular alejada del teatro de texto. Se trata de Joan Baixas, quién, con su compañía de títeres llamada Putxinel.lis Claca, se distingue desde sus inicios por su tendencia a la creación de espectáculos no argumentales sino de imágenes con fuerte carga plástica.

Baixas avanzará promoviendo un trabajo conjunto con artistas plásticos, destacando un *Ubú Rey* con diseños de Miró. **7**

Su trayectoria, curiosamente, invierte los términos habituales siendo sus últimos espectáculos cada vez más cercanos al arte en acción, creando artesanalmente ante el público un discurso bello e inquietante de puras imágenes aleatorias.

Otro de los precursores del Teatro Visual español es el valenciano Carles Santos, músico vinculado desde sus inicios al mundo del arte de acción. Bajo la inspiración de los experimentos del músico John Cage, el lenguaje de Santos despliega desde sus inicios una vena personal inconfundible. La mencionada inspiración en Cage en seguida se vio superada ya en los años sesenta bajo la influencia de sus colaboraciones con Joan Brossa y con artistas de acción provenientes de las artes plásticas como Jordi Benito y también de la danza como Cesc Gelabert.

Santos es sin duda el más prolífico de nuestros creadores de Teatro Visual, con una trayectoria constante y que en los últimos años ha trascendido incluso hasta públicos mayoritarios.

Cultivando alternativamente el pequeño formato y los grandes espectáculos, llegando incluso a producciones de magnitud que nada tienen que envidiar a los grandes formatos como la *Európera I y II* de John Cage, Santos quizás sea el



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

creador español que fusiona con mayor imaginación todas las disciplinas escénicas musicales y plásticas, concertando un discurso estrictamente imaginista, siempre fiel a su universo y sin embargo siempre sorprendente y de una fuerza presencial que lo distingue entre los grandes creadores internacionales de Teatro Visual.

La Cuadra, de Sevilla desarrolla también desde los años setenta un personal teatro cuyos temas insisten en la iconografía de los ritos andaluces, aunque, en su caso quizás se trate más de un teatro en el que lo visual es más un recurrente referencial que una dramaturgia "strictu sensu".

Otro creador español importante de este territorio es Eduardo Arroyo. Aunque en España sea más conocida su obra plástica que su trabajo teatral, realizado casi siempre en Alemania y especialmente como escenógrafo del director Claus Michael Grüber. Si bien el trabajo de Arroyo consta en las fichas técnicas como escenógrafo, su particular dramaturgia del espacio y de la imagen, confiere indefectiblemente a los espectáculos en los que ha colaborado una contundente fuerza icónica, de una simbología a la vez privada y universal, la cual, a pesar de su potente transformación de la escena no la aleja ni un ápice del presente del espectador. Arroyo ha escrito una obra teatral titulada *Bantam*, perfectamente ubicable en la poco abundante escritura teatral contemporánea pensada en imágenes. **8**

Este panorama nada desdeñable de pioneros del teatro visual en España ha ido viéndose constantemente aumentando con la aparición de nuevos grupos y nuevos creadores que han encontrado en este territorio creativo multidisciplinar el mejor vehículo para llevar al espectador a un mundo de sugerencias ilimitadas, para transmitirle ideas, emociones y sensaciones sobre el mundo y los seres humanos desde un estadio poético más allá de la identificación inmediata de la realidad. Zotal, La Tartana, La Zaranda, Sémola Teatre, La fura dels baus, compañías que ya podemos considerar veteranas en esas lides junto con las que van iniciando su camino en este terreno de las artes escénicas que permite utilizar al máximo la principal potencialidad del teatro que es su capacidad de reinventarse constantemente a sí mismo.

Hasta el punto de permitir el acceso a los escenarios más reputados del teatro visual al que podríamos llamar el dramaturgo y actor de las pompas de jabón. Pep Bou, un heredero luminoso de la imaginación escénica (opuesta a la fantasía) de Joan Brossa.

En fin, toda una efervescencia de experimentación en el teatro español, un tanto relegada en los últimos tiempos, salvo excepciones, a los ámbitos más



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org

modestos de la escena alternativa. Ojalá podamos decir pronto que la creación contemporánea española ha dejado de ser una reserva a la que se mira con condescendencia mientras se desempolva una y otra vez lo mas rancio de los lenguajes teatrales como si solo en lo viejo conocido estuviera la alta cultura.

Joan Abellán
Institut del Teatre de Barcelona



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org. artea@arte-a.org