

Tesis Doctoral

EL RITMO TEATRAL

**La configuración rítmica de la existencia como sistema de creación
escénica en la vanguardia de 1900 y su recepción en la Needcompany,
la Societàs Raffaello Sanzio y la Peeping Tom.**

Doctoraal Proefschrift

HET THEATRALE RITME

**De ritmische configuratie van het bestaan als baanbrekend
creatief concept van 1900 tot de operationalisering in het werk van
Needcompany, de Societàs Raffaello Sanzio en Peeping Tom.**

ANTONIO RAMÓN GÁZQUEZ MARTÍNEZ

Programa de doctorado Historia y Artes
Programma in Kunstwetenschappen

DIRECTORES

Prof. Dr. FRANCISCO LAGARES PRIETO
Prof. Dr. CHRISTEL STALPAERT

Granada, Gent, 2018

UNIVERSIDAD DE GRANADA / UNIVERSITEIT GENT
DEPARTAMENTO DE DIBUJO/ FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



**UNIVERSITEIT
GENT**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Antonio Ramón Gázquez Martínez
ISBN: 978-84-1306-165-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/55472>

EL RITMO TEATRAL

La configuración rítmica de la existencia como sistema de creación escénica en la vanguardia de 1900 y su recepción en la Needcompany, la Societàs Raffaello Sanzio y la Peeping Tom.

HET THEATRALE RITME

De ritmische configuratie van het bestaan als baanbrekend creatief concept van 1900 tot de operationalisering in het werk van Needcompany, de Societàs Raffaello Sanzio en Peeping Tom.

**Para Antonio y Ramona, mis padres.
Mi agradecimiento a Cristian Alcaraz y a Cristina Ortiz.**

*Todo no es más que ritmo; el destino del hombre es un solo ritmo celeste,
como toda obra de arte es un ritmo único.*
Hölderlin

A. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN	11
1. Introducción.....	11
2. Estado de la cuestión.....	15
3. Metodología.....	19
4. Hipótesis.....	23
5. Objetivos.....	25
B. EL RITMO TEATRAL EN LA MODERNIDAD	27
1. El ritmo: concepción temporal, social y estética.....	27
2. El ritmo cíclico: el modelo predramático.....	35
3. Tempo: el modelo dramático.....	45
4. Crisis del tempo: el Romanticismo.....	65
5. Silencio, armonía y autonomía: El simbolismo y la crisis del modelo dramático.....	81
6. Ritmos cíclicos, en busca de una praxis vital y artística: el primitivismo.....	115
7. Nuevos sistemas rítmicos: reteatralización y conversaciones entre las artes.....	127
7.4 El expresionismo: el ritmo extático.....	134
7.5 El futurismo: el ritmo de la ciudad y la guerra.....	148
7.6 El dadaísmo: el ritmo del caos y del juego.....	161
7.7 El surrealismo: el ritmo del subconsciente.....	171
7.8 El constructivismo: el ritmo del comunismo.....	182
7.9 La abstracción: el ritmo de la forma y el color.....	193
7.10 Conclusiones sobre el ritmo y la escena en la vanguardia de 1900.....	203
8. El modelo rítmico.....	207
C. EL RITMO TEATRAL EN LA POSMODERNIDAD	231
1. De la posmodernidad a la sociedad del simulacro: ritmo y cultura.....	231
2. El teatro posdramático: autoconciencia rítmica y diseño posmoderno.....	251

3. La Needcompany y la crítica a la sociedad del espectáculo: el ritmo cíclico deconstruido.....	255
4. Iconoclasia, comunidad y fracaso en la Societas Raffaello Sanzio: el ritmo del rizoma.....	303
5. Esperanza e ironía en la Peeping Tom: el ritmo espacial y ecléctico.....	353
D. CONCLUSIONES SOBRE EL RITMO: SOCIEDAD Y ARTE.....	401
1. Conclusiones a la hipótesis de partida del trabajo de investigación.....	405
E. BIBLIOGRAFÍA.....	410

A. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Introducción

El origen de este proyecto de investigación nace de nuestro interés por el ritmo como elemento primordial capaz de permitir la organización de los elementos escénicos en las nuevas propuestas y tendencias de teatro posdramático, denominado así por Hans-Thies Lehmann. Este nuevo teatro, que supera la estructura del drama como identificó Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno* (1956), se centra en la permanente actitud del actor, en su naturaleza, y en su entorno (sonoro, plástico) para dar facultades teatrales a lo representado. Este teatro trabaja para entender el drama como algo dinámico, existente en la forma, en el color, en el espacio y en su potencialidad.

El estudio de esta Tesis nace de la lectura del libro *Estética de lo performativo* (2004) de Erika Fischer-Lichte, donde se plantea y discute sobre la capacidad del ritmo como fundamento vertebrador del teatro posdramático. Este elemento, que se podría definir como una forma de suceder en el espacio a través de la acción y la pausa, es el que realiza una correspondencia entre el espacio, el sonido y el propio cuerpo del intérprete para prevalecer en la escena. Es un elemento que estructura el tiempo, que lo ordena; y todo lo que ocurre y se presencia, incluso el silencio, se relaciona e interactúa con él. Su importancia es tal que se transforma y va de la mano con los cambios sociales de cada momento a lo largo de la Historia. Así lo establece Paul Ricoeur en *Tiempo y narración I* (1983), planteando que el sistema de composición narratológica coincide con la percepción del tiempo de una sociedad. Y es que el arte siempre ha estado relacionado con su contexto, con sus necesidades; es así que debemos realizar una traducción entre los ritmos de la sociedad y los ritmos del arte para entender el proceso de variación y confluencia entre ambas: El arte se mimetiza con la vida; al igual que el ritmo es vida y también define al arte.

Nuestra investigación, que quedará dividida en dos bloques diferenciados, tomará este elemento tensional como punto de partida para realizar un recorrido a través la Historia del Arte y su relación con el teatro:

El primer gran bloque, que realiza un itinerario (desde los orígenes del teatro a la configuración del drama, y desde esta a la aparición de las vanguardias), analiza el concepto de ritmo para realizar un trasvase mimético entre ética y estética y aplicarlo así al contexto teatral. A través del estudio del ritmo evaluaremos las variaciones que ha ido experimentando la sociedad, sus cosmovisiones -y por consiguiente las tensiones que ha generado- para llegar al punto en el que nos encontramos a día de hoy. Es así que podríamos decir que los elementos que ritman la vida

ocasionan la correspondencia con los elementos que confluyen en la escena. Dependiendo de la época de estudio diferenciaremos entre el modelo pre-dramático (ritmos cíclicos y orgánicos de la naturaleza), el modelo dramático (el tempo) y el modelo rítmico-vectorial (ritmos del siglo XX).

Así, el modelo pre-dramático surgirá de la visión e imitación de los ritmos de la naturaleza por parte del hombre primitivo en nuestros orígenes. De ahí que su ritual performativo se caracterice por la misma estructura cíclica y regular de las manifestaciones naturales: planteamiento (nacer), nudo (crecer) y desenlace (morir). La profesionalización de los ritos chamánicos acabará por expulsar el sentido religioso, la fe, para dar paso al socratismo y a la medida de la razón sobre los torbellinos energéticos del devenir universal. Esta razón, que ocasionará la aparición de la ciencia, colocará al hombre como dominador de todas las esferas de la naturaleza. Y así aparecerá el modelo dramático: cuando la estructura performativa del modelo anterior se racionaliza, la acción del relato se convierte en el epicentro del acto creativo. Este interés en la acción, y su sustentación en las nociones de plenitud, verosimilitud y causalidad, perdurará hasta finales del siglo XIX. Para el tercer modelo, denominado rítmico-vectorial, la importancia recaerá sobre las vanguardias. A partir de la reateatralización vectorial que realizan estas tendencias, el teatro se reedifica en la idea de ritmo como elemento vertebrador. Cada vanguardia generará un tipo distinto de tensión, pasando del silencio del simbolismo a la síntesis simultánea de los creadores futuristas. Asimismo, este modelo que también pondrá su atención en la creación de la obra de arte total generará, a través de las correspondencias y la sinestesia una hibridación entre las artes visuales y las artes escénicas. En esta línea trabaja uno de los últimos artistas de vanguardia, Oskar Schlemmer y su Ballet Triádico. Este espectáculo, intento de crear un teatro de la abstracción a través de los elementos estáticos del teatro (vestuario, escenografía e iluminación), se encontrará con la problemática de posicionarse ante las analogías. Por tanto, cabría preguntarse: ¿qué tipo de espectáculo hubiese sucedido si en vez de traducir las formas plásticas en vectores escénicos estáticos, se hubiesen traducidos los vectores de la acción, es decir, la trama y la metodología interpretativa?

Aunque es cierto que el centro de la pesquisa es la relación directa entre las artes plásticas y las artes escénicas de vanguardia, nos interesa dar un paso más y analizar las relaciones directas que se establecen entre los procesos de creación de las artes de vanguardia y las estrategias que llevan a cabo tres grandes compañías de artes escénicas de la actualidad como son la Needcompany, la Societas Raffaello Sanzio y la Peeping Tom Dance. De esta forma, el segundo gran bloque de la Tesis irá destinado al estudio del ritmo de la posmodernidad a través de estos ejemplos concretos para realizar un análisis del elemento tensional en el nuevo “modelo rítmico”.

En nuestro estudio fijaremos primero la mirada en el trabajo de Jan Lauwers con la Needcompany, cuya dramaturgia surgirá de un intento de deconstrucción de los mecanismos de dominación que la iconosfera ejerce sobre las sociedades occidentales. Para este objetivo, Lauwers trabajará con la simultaneidad y la desacralización de la tradición teatral: discontinuidades, distanciamientos, metaficciones, etc. De esta manera, Lauwers con su Needcompany llegará a convertirse en uno de los máximos exponentes de la estética del teatro posdramático. A continuación, analizaremos la obra de la Societas Raffaello Sanzio, compañía teatral fundada en 1981 por Romeo Castellucci (director de teatro, escenógrafo y artista plástico), junto a su hermana Claudia y a Chiara Guidi. Esta compañía, que se asentará en la radicalidad y la experimentación, reúne en escena todo tipo de expresión artística y todo tipo de cuerpos y materiales plásticos. Sus textos se diluyen a favor de la imagen y de sonidos renovadores para crear una estética excesiva y provocadora deudora del “Teatro de la crueldad” de Antonin Artaud. Y es que la Societas querrá recuperar la idea de tragedia a partir de un ejercicio iconoclasta. Por otro lado, y para terminar el estudio de este nuevo modelo rítmico, estudiaremos a la compañía de danza teatro belga Peeping Tom, fundada por Gabriela Carrizo y Franck Chartier. Esta compañía, cuya estética se caracteriza por un hiperrealismo exacerbado anclado siempre en espacios muy concretos (un jardín, una sala de estar, un sótano, etc.) crea un universo inestable a través de la danza que desafía la lógica del espacio y del tiempo y crea sus propios ritmos basados en la incomunicación, el inconsciente, los miedos y los deseos. Será la Peeping Tom una de las primeras compañías teatrales que represente lo que puede llegar a ser una nueva forma de sentir en las sociedades occidentales, hablamos del metamodernismo.

Tras el estudio de estos tres ejemplos y de sus obras más importantes analizaremos sus relaciones rítmicas, así como la influencia que sobre ellas han ejercido las vanguardias de 1900. Y es que nuestra intención será la de desvelar el camino que en la actualidad están recorriendo las artes escénicas. ¿Estamos ante nuevas prácticas estéticas o quizás sólo se trata de una adecuación manierista de las estrategias de creación de las vanguardias? ¿Existe una diferencia rítmica entre ambas?

De esta manera, el ritmo se vuelve el punto de reflexión para el entendimiento de la historia del teatro occidental, poniendo el foco de atención en la praxis escénica contemporánea. Y es que nuestro estudio quiere esgrimir si el teatro actual se muestran como un espacio de contestación y resistencia, a través del cual podemos generar una extensión política en contra de los tiempos del neoliberalismo económico y la sociedad del espectáculo.

2. Estado de la cuestión

El objeto de investigación central de esta Tesis es el estudio del teatro desde la representación de los modelos rítmicos. Para nosotros el teatro funciona solamente como un ejercicio que, en su configuración más esencial, es ritmo. A través de diferentes autores y movimientos de la Historia del Arte estudiaremos este concepto para abordar las diferentes cosmovisiones de la sociedad. A través de los estudios de Ricoeur o Lefebvre, entendemos que este ritmo se establece con una doble categoría (ética y estética). Este estudio también lo realizarán las Vanguardias o R. Wagner, entre otros. En nuestro caso, analizaremos la posmodernidad, su influencia, sus matices, a través de las compañías ya citadas (Societas Raffaello Sanzio, Needcompany y Peeping Tom) para localizar e indagar en la relación que se establece entre el teatro de las vanguardias y el ritmo de estas nuevas propuestas escénicas.

Aunque toda investigación solicita una metodología y un marco teórico preciso para su análisis y observación, en nuestro caso, un elemento como el ritmo en la época en la que vivimos, todavía fluyendo y transformándose, nos plantea ciertas dudas a la hora de su análisis al no poder abarcarlo en su totalidad: ¿se pueden retener los conceptos que todavía se están designando en un marco teórico estricto como una Tesis de investigación? De momento nosotros mostraremos y nombraremos a los autores y movimientos que han tratado esta categoría estética y ética antes que nosotros.

Uno de los estudiosos más influyentes a nivel internacional sobre el que se apoya nuestra investigación será Hans-Thies Lehmann (Alemania, 1944), quien, en su libro *Teatro posdramático* (1999), pone su atención en las propuestas escénicas que dejan a un lado el texto y el drama tradicional para reflexionar sobre las nuevas construcciones escénicas. Este ensayo será el que asiente las bases y logre instaurar este nuevo tipo de hacer teatro. Erika Fischer-Lichte (Hamburgo, 1943), por su lado, dedica su estudio a la problemática que generan las creaciones escénicas dentro de la performance y de las obras más experimentales, para otorgar importancia al concepto de ritmo en el teatro. En su ensayo *Estética de lo performativo* (2004) pone de manifiesto la importancia del acto teatral en el entendimiento del arte y su relevancia en cuanto a recepción con el público.

El concepto de “ritmo”, objeto de nuestra Tesis de investigación, según la RAE, podría definirse como el orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. Lefebvre (Francia, 1901), en su libro *Ritmo-análisis* (1992), analizará los ritmos (biológicos, sociales, psicológicos) para formular una interrelación entre el espacio y el tiempo en la cotidianidad. Otros libros, como *Ritmo. El pulso del arte y de la vida* (2015), escrito por el grupo de investigación de la Universidad

complutense de Madrid Trama, también se aproxima a la idea de ritmo como un elemento imposible de separar de la creación artística. Para ellos, al igual que para Lefebvre y otros teóricos como analizaremos a continuación, el ritmo es el elemento que unifica el arte y la vida.

John Dewey (Vermont, 1859) también analizará y relacionará el ritmo con la cultura cotidiana en su libro *El arte como experiencia* (1934): “las artes que hoy tienen mayor vitalidad para el hombre de a pie son cosas que no considera como arte; por ejemplo, el cine, el jazz” (2008, p. 6). Para Nietzsche (Alemania, 1844) este concepto, que tiene su nexo con el inconsciente, se relaciona con la música y con las energías esenciales de la naturaleza. En *El nacimiento de la tragedia* (1872), el filósofo y músico alemán define la música como el germen de lo trágico y lo dionisiaco. Asimismo, P. Ricoeur (Francia, 1913) en *Tiempo y Narración* (1983) estudia la mediación que se produce entre la percepción temporal de la existencia y su traducción en las construcciones narrativas.

Por esta razón, en nuestro estudio intentaremos aplicar estas conclusiones sobre el ritmo para remitirnos a la teoría de las vanguardias. Para estudiar esta tendencia y su relación con las tensiones rítmicas, hemos seguido la pista de teóricos como Renato Poggioli (Florencia, 1907) para analizar su idea de movimiento y su perspectiva de estudio que versa sobre la capacidad de cada vanguardia de crear su propia cosmovisión; Peter Bürger (Hamburgo, 1936), que plantea en su ensayo *Teoría de la vanguardia* (1974) que las vanguardias, en definitiva, no son estilos artísticos sino actitudes que expresan el pensamiento social (arte igual a vida); o los teóricos italianos Mario de Michelli (Italia, 1914) y Giulio Carlo Argan (Turín, 1909), que realizan un recorrido sobre las vanguardias más importantes que acontecieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En cuanto a la relación del teatro y las vanguardias debemos citar a Christopher Innes (Canadá, 1941) y su obra *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia* (1992), así como los libros de J. L. Styan *Modern Drama in Theory and Practice 1-2-3* (1981), o los textos de José Antonio Sánchez (Murcia, 1963) y Roselee Goldberg (Sudáfrica, 1947) que, de forma muy concreta, recogen los manifiestos más importantes de los creadores teatrales de vanguardia. Todo el estudio estará recorrido de forma transversal por la *Dialéctica negativa* (1966) de Adorno (Alemania, 1903) para ver la capacidad crítica del arte teatral con respecto a la dominación política-económica. Todo el estudio estará recorrido de forma transversal por la *Dialéctica negativa* (1966) de Adorno (Alemania, 1903) para ver la capacidad crítica del arte teatral con respecto a la dominación política-económica.

Asimismo hemos querido analizar las semejanzas y diferencias que presenta el ritmo de las vanguardias con el ritmo de la posmodernidad y la recepción de la primera en los procesos escénicos a partir de los setenta siguiendo los pasos de pensadores que abordan el tema del tiempo,

de la ética y de la filosofía como el sociólogo Jean-François Lyotard (Francia, 1924) en su libro *La condición posmoderna* (1979) o Gianni Vattimo (Italia, 1936) en el *Pensamiento débil* (1983) realizando una introducción sobre la idea de posmodernidad y el cuestionamiento de los valores asociados a la razón occidental. Para estos teóricos, dichos valores no se vuelven sospechosos, sino obsoletos. Del mismo modo, Guy Debord (París, 1931) trabajará sobre el poder de los medios de comunicación, de la publicidad y de los mass media en la sociedad del espectáculo interesado en el poder de la imagen. Esta, que se caracterizará por la transformación de las relaciones sociales, también será analizada por el filósofo Jean Baudrillard (Francia, 1929) en su obra *Cultura y simulacro* (1978). Lipovetsky, (Francia, 1944) igualmente, analizará la transformación de la cultura posmoderna desde los parámetros de la publicidad y la seducción, elementos que crearán al nuevo ser individualista. Ya lo establece en *La era del vacío* (1983) cuando escribe que “los trastornos narcisistas se presentan (...) como trastornos de carácter caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas” (2012, p. 76). Junto con el filósofo y ensayista Z. Bauman (Polonia, 1925) ambos analizarán conceptos como modernidad líquida y ética posmoderna.

De esta forma, y siguiendo el recorrido por la Historia del arte y su relación con las artes escénicas y la sociedad, no podemos pasar por alto a uno de los autores de interés en nuestra investigación como F. Fukuyama (Chicago, 1952). Este teórico afirmará que sobre la posmodernidad cae el fin del tiempo y de la historia de manera teológica y progresiva. De la mano de esta teoría aparecerán pensadores y estetas como C. Danto (EEUU, 1924) o el crítico de arte Donald Kuspit (EEUU, 1935) para atestiguar que el arte ha acabado y ha llegado irremediabilmente a su fin. En nuestra Tesis analizaremos estas pesquisas y, para entender de forma más concisa el arte de la posmodernidad, analizaremos el trabajo teórico de figuras como Rosalind E. Krauss (EEUU, 1941), el estudio de la historiadora Anna María Guasch (España, 1953) o el análisis, más centrado en la cultura posmoderna que en el arte visual, del teórico literario F. Jameson (EEUU, 1934).

Por último, además de analizar los estudios ya planteados de estos teóricos y sus influencias en el campo de las artes escénicas y del arte en general, realizaremos una observación del fin de la historia y del fin del arte para acercarnos, a través del ritmo, a nuestro objeto de investigación: el análisis rítmico de las compañías Societàs Raffaello Sanzio, la Needcompany y las creaciones de Peeping Tom. Ya estudiadas las claves y características del denominado teatro posdramático, llegaremos a examinar la obra de Romeo Castellucci (Italia, 1960) y Claudia Castellucci (1958) y sus reflexiones teóricas recogidas en obras como *Los peregrinos de la materia* (2013), *Il teatro*

della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona (1992) o *Epopèa della polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Amleto, Mascoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi (I libri bianchi)* (2001) para demostrar hacia dónde se dirigen las propuestas más experimentales. Del mismo modo, examinaremos la obra de Jan Lauwers (Bélgica, 1957) y de su Needcompany a través del compendio de artículos editados por C. Stalpaert, F. Le Toy y S. Bousset *No beauty for me there where human life is rare on Jan Lauwers' theatre work with Needcompany* (2007) y trabajaremos con artículos, revistas y entrevistas sobre Gabriela Carrizo (Argentina, 1970) y su compañía Peeping Tom. Mediante el visionado de sus obras analizaremos de forma exhaustiva y cuidadosa todos los elementos que intervienen en los nuevos modelos rítmicos.

Esta investigación, aunque se centra en el estudio de estas tres compañías y la relación existente entre ellas, también intenta filtrar el análisis a través de las reflexiones de teóricos como G. Deleuze (Francia, 1925), F. Guattari (Francia, 1930) quienes afirman un nuevo sistema de construcción de pensamiento basado en su idea de rizoma. Asimismo, destacaremos la fuerza con la que ha irrumpido la noción de metamodernidad de Vermeulen y Van den Akker.

3. Metodología

Puesto que existen infinitud de metodologías y modalidades de investigación, resulta extraño hablar de un único fundamento que nos ayude a adquirir el conocimiento necesario para realizar una Tesis doctoral. Haciendo una elección y un control de las variables y los criterios de clasificación metodológica, de las técnicas y los tipos de estudio que existen, y entendiendo que cada vez es más amplio el espectro y los elementos de análisis, nos resulta imprescindible realizar una investigación transversal, ya que nuestro objeto de análisis se acerca a diferentes elementos y tendencias de la filosofía, el arte, el teatro y la práctica escénica.

Y es que nuestra Tesis, al abordar el concepto de ritmo a modo de recorrido por la Historia del arte y las cosmovisiones sociales, ahonda en las humanidades, en las diferentes hipótesis artísticas, en las transformaciones sociales y políticas, además de estudiar y comparar las estrategias y características teatrales desde los orígenes. Nuestra aportación será la realización de esta investigación del teatro a través de la idea de ritmo. Desde una perspectiva y una metodología documental analizaremos y reflexionaremos sistemáticamente las diferentes realidades teóricas y empíricas a través de lecturas y visionado de propuestas teatrales, para conocer hacia dónde se dirige el concepto de ritmo en el teatro y hacia dónde se dirige la sociedad y nuestra propia Historia.

De una forma más concreta, el estudio se centrará en el análisis del ritmo en la posmodernidad a través de tres compañías como la Società Raffaello Sanzio, la Needcompany y la Peeping Tom. Estas propuestas, que se analizarán desde una perspectiva semiótica y comparativa nos harán crear un espectro tangible de las tendencias y características de la escena teatral posdramática. Necesitaremos, por lo tanto, una metodología híbrida que requiera y obtenga herramientas de otros planteamientos y modalidades de investigación como el análisis comparativo, el registro, la sistematización o incluso el análisis de las artes visuales.

Para la consecución de nuestro estudio, analizaremos, del mismo modo, los estudios de grandes teóricos para trabajar sobre las tensiones rítmicas que se producen en la escena posdramática. Teóricos como los ya nombrados Lehmann, Fischer-Lichte o Patrice Pavis (1947). Así, en un ejercicio de documentación basado en la filosofía, en el arte, en la sociedad y, sobre todo, en el teatro, recopilaremos toda la información para analizar los límites, las semejanzas y las correlaciones existentes entre los ritmos del arte teatral y los ritmos de la sociedad.

3.1 Metodología documental

La metodología documental, definida como el objeto de investigación con la capacidad de obtener datos e informaciones a través de documentos, será la que nos permita escrutar la idea de

ritmo con mayor profundidad. Según los teóricos de la Universidad Cooperativa de Colombia (2007), esta técnica de investigación necesita de un elevado número de elementos: “Mientras más fuentes se utilicen, más fidedigno será el trabajo realizado. Los documentos son uno de los recursos que más se adoptan para acometer un problema o tema de investigación” (p. 59). Nuestra investigación, que se sustentará sobre ensayos, libros, teorías de grandes estetas y sociólogos de la Historia, también ejecutará un análisis de otros documentos. Según la clasificación que realiza Ezequiel Ander-Egg, citada en el libro *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, proceso, técnicas*, publicado en 2007, nuestro análisis se desarrolla a través de fuentes documentales primarias como libros, revistas (impresas y digitales), actas de congresos, otras tesis, o documentos visuales como fotografías, pinturas, instalaciones y vídeos; y fuentes de referencia y consulta general como enciclopedias.

En cuanto a las fases de trabajo, podríamos diferenciar tres grandes puntos en el análisis de nuestra Tesis: en primer lugar, la fase de investigación, a través de la cual hemos inspeccionado y revisado libros y ensayos de teóricos como Dewey, Nietzsche o Ricoeur para comparar las diferentes concepciones de ritmo y encontrar relaciones entre los elementos de exploración. Así, tras seleccionar el tema que nos interesa, hemos delimitado el problema y elaborado una guía de trabajo y un calendario de actividades; en segundo lugar, en la fase de sistematización, hemos indagado en la información obtenida para trabajar, desde un punto de vista crítico y reflexivo, los fundamentos y focalizar la pregunta de partida y la creación de hipótesis y objetivos, así como crear un registro de fichas bibliográficas y analizar la información; en cuanto a la tercera fase, denominada de exposición, tras validar todo el trabajo realizado y las fuentes consultadas, hemos ordenado de forma concisa las piezas del análisis para establecer nuestro discurso y apoyarlo sobre otros documentos y teorías, y redactado el trabajo. Por lo tanto, al realizar un estudio que se supedita a la información obtenida consideramos más significativa, por encima del resto de metodologías, el análisis desde un punto de vista documental.

3.2 Semiótica del teatro

Desde esta posición documental que nos acerca al estudio del concepto de ritmo y su trascendencia en las artes escénicas a través de los datos, seguiremos una metodología asentada en la semiótica y en el análisis teatral. Esta metodología que proponemos pretende incidir en los rasgos escénicos para desvelar su composición rítmica. Esta ciencia, que estipula y precisa en cuanto a los sistemas de comunicación en las sociedades, estudia cada signo como un componente específico con carga informativa (palabra, gesto, etc.). Según M. Foucault,

la semiología es el conjunto de los conocimientos y las técnicas que permiten distinguir dónde están los signos, definir aquello que los instituye en signos, conocer sus relaciones y las leyes de encadenamiento (Citado en P. Pavis, 2002, p. 410).

Y es que, aunque con anterioridad P. Pavis (1947), Erika Fischer-Lichte o Hans-Thies Lehmann ya trabajaron desde un punto de vista semiótico el concepto de ritmo en el teatro y en las puestas en escena, la novedad que proponemos en nuestra Tesis será abordar este concepto, esta tensión, desde la perspectiva individual de cada uno de los elementos que conforman la pieza de teatro. Según lo definió Fischer-Lichte:

una semiótica del teatro que quiera estudiar el funcionamiento del teatro como un sistema productor de significado, tiene que subsumirse e integrarse como parte de tres ámbitos distintos de la teoría teatral: el teórico, el histórico y el análisis de la representación (1999, p. 35).

Y es que nuestro estudio pretende asomarse a estos tres entornos teóricos para lograr nuestra propia definición de ritmo en la escena. Así, revisaremos diferentes propuestas y teorías para observar cómo se partitiza la obra teatral y cómo serán capaces de ritmar por sí solos cada uno de los elementos que la componen.

Si seguimos, por lo tanto, la idea que propone Fischer-Lichte en su libro *Semiótica del teatro* (1983) en cuanto al estudio del funcionamiento del teatro como productor de significado, estableceremos que el trabajo teórico de nuestra investigación se centrará en la lectura de los principales manifiestos de las vanguardias y ensayos sobre el trabajo de las compañías (objeto de estudio). Del mismo modo, partiremos de un análisis histórico centrado en los diferentes contextos históricos desde un punto de vista filosófico de la mano de autores como M. Horkheimer (1895), Adorno, Weber (1920), Jean-François Lyotard o Vattimo, entre otros, para, finalmente, trabajar en la observación y en el análisis de las representaciones que nos interesan, en nuestro caso una breve muestra del trabajo de las compañías que nos atraen de la posmodernidad. Al igual que Fischer-Lichte, nuestra tesis albergará y analizará la acción del relato, la interpretación, la implantación y el público como vectores escénicos o ítems, y dentro desplegaremos los signos rítmicos tales como los hechos, el texto, el cuerpo, la voz, la emoción, los aspectos visuales y sonoros, la iluminación, el tiempo y el espacio, y la ilusión y la teatralidad.

3.2 Metodología comparativa

Aunque existen tres modos de comparación en los estudios teóricos como son el análisis histórico, el análisis estadístico y los estudios cualitativos, nosotros hemos centrado nuestra investigación en un proceso lógico y sistemático que tendrá como finalidad la búsqueda de correspondencias y disparidades entre las compañías citadas con anterioridad. Este método, que

consiste en la confrontación de varios enunciados y objetivos de algún momento preciso, se centrará en la consulta y en la contextualización en tiempo y espacio para analizar de forma precisa las variables de cada uno de los objetos escogidos y analizados.

Para C. Gómez Díaz de León y E. A. de León de la Garza, en los últimos cuarenta años, este método “ha adquirido cierta firmeza en el análisis político y administrativo. Desde los setenta (...) hasta la fecha, las técnicas comparativas han venido afinándose y afianzándose en el campo de las ciencias sociales” (2014, p. 228).

En nuestro caso, esta comparación de la que hablamos intentará deducir, en un primer momento, si las estrategias de vanguardia han sido heredadas por el teatro posdramático o si los ritmos que se crean en la posmodernidad son nuevos y originales. En un segundo lugar, tras el estudio de las estrategias de cada compañía (Societas Raffaello Sanzio, Needcompany y Peeping Tom) intentará encontrar un ritmo común que las unifique y que retrate de forma global el teatro de principios del siglo XXI.

Las etapas en las que se dividirá nuestra investigación siguiendo el patrón de la metodología comparativa serán: (1) la creación de la base teórica y de la configuración de hipótesis y correspondencias con otros autores especializados en el tema, en nuestro caso, el estudio de libros, ensayos, artículos, etc. que muestren las teorías y fundamentos filosóficos sobre el ritmo a lo largo de la historia del arte, de las transformaciones de la sociedad y de las incidencias históricas en el campo de las artes escénicas; (2) la definición de los casos elegidos, es decir, de los objetivos a analizar, su ámbito, su contexto, su tiempo y su espacio, que, en nuestra Tesis, será la participación de las compañías ya nombradas en el proceso creativo y las influencias heredadas por estas; (3) el propio estudio de los casos siguiendo el criterio de comparación para atestiguar las correspondencias y las diferencias entre ellas y entre cada una en particular con las vanguardias históricas; y (4) la exposición, finalmente, de las variables y puesta en práctica de la comparación establecida entre los objetos a analizar. (C. Gómez Díaz de León y E. A. de León de la Garza, 2014, pp. 229-230).

Encontramos así, que de este modo comparativo, nuestra investigación logrará la cualidad de concentrarse en cada una de las variables y, de forma rigurosa, poder comprobar la correlación y equivalencia con el resto de coordenadas u objetivos. Es así que entendemos la validez de esta herramienta científica debido a la libertad y la flexibilidad que nos cede a la hora del estudio y la capacidad que alberga de confrontar las diferentes pesquisas para verificar las hipótesis que presentamos a continuación.

4. Hipótesis

En esta sección trataremos las hipótesis y cuestiones sobre las que hemos indagado a lo largo de nuestra investigación. Este proyecto, que desde sus inicios ha intentado trabajar sobre la relación entre las artes plásticas, la filosofía y el teatro contemporáneo, pretende analizar estas relaciones y encontrar el punto de confluencia donde aparezcan las transfusiones y correspondencias capaces de expresar la identidad de la cultura occidental en la actualidad. Del mismo modo, también expondremos los objetivos que hemos planteado para el desarrollo de nuestra Tesis.

Es así, que nuestra investigación plantea como **Hipótesis Principal (HP)**:

“El ritmo, como una categoría ética y estética, permite establecer relaciones directas entre el teatro y la configuración de la existencia desde sus orígenes hasta la actualidad.”

Para demostrar esta hipótesis intentaremos resolver diferentes cuestiones que aborden el concepto de ritmo y que trabajen sobre la cualidad del arte (teatral y plástico) y sus características asociadas a las tensiones rítmicas. Para ello nos cuestionaremos, como pesquisa principal a resolver, “¿qué es el ritmo?”, y si este se puede presentar y analizar desde una categoría ética y estética. Del mismo modo, nos preguntaremos sobre la disciplina escénica para indagar en su naturaleza: ¿Es el arte teatral esencialmente ritmo? ¿Pueden analizarse cada uno de los vectores y signos escénicos desde esta perspectiva? ¿Se pueden diferenciar modelos teatrales dependiendo de sus propiedades rítmicas? Y tras esta observación, ¿se podrán establecer relaciones entre los modelos teatrales rítmicos y las diferentes cosmovisiones de la existencia? Esto nos enlaza con nuestra nueva conjetura. Esta, que versará sobre la existencia y el ritmo como elementos capaces de confluir en la configuración del hecho teatral, se planteará como la **Hipótesis Secundaria (HS1)**:

“Los distintos movimientos de vanguardia pueden ser entendidos como cosmovisiones rítmicas de la existencia y sus obras performativas como rituales capaces de permitir la correspondencia armónica entre diferentes disciplinas artísticas.”

De esta forma, analizaremos cuestiones sobre los límites de las vanguardias y si traspasan, cada una de ellas, las fronteras artísticas para abordar todas las esferas de la vida social. Y es que, aunque la teoría modernista permanecerá de 1880 a 1930, el pensamiento moderno supondrá un nuevo juicio a base de quebrantamientos y discontinuidades para negar de forma rotunda el discurso tradicional a favor del culto del cambio. De este modo, los artistas no cesarán de destruir las formas y las síntesis convencionales, rebelándose violentamente contra la norma oficial y el academicismo, para idear esta nueva renovación. Es así que nos preguntaremos: ¿Las cosmovisiones de las vanguardias tienen una relación directa con el tiempo y con el ritmo? Y, en cuanto a las obras

creadas durante las vanguardias, ¿son concebidas desde una perspectiva rítmica? Por ejemplo, ¿podría un creador escénico realizar una obra basada en los planteamientos estéticos y teóricos de Gauguin a todos los niveles de la dramaturgia (interpretación actoral, calidad del movimiento, voz, relación intriga-trama, vestuario, iluminación, escenografía)? Y ya desde una perspectiva que aborda y se centra más en nuestro objeto de estudio, el ritmo, ¿permite este una relación armónica entre las artes visuales y las artes escénicas en las vanguardias? ¿Se relaciona el ritmo de cada obra performativa de cada una de las vanguardias con su respectiva cosmovisión de la existencia?

Y es que, como ya plantearemos, arte y vida van de la mano y confluyen en un mismo lugar. Por eso, y siguiendo las particularidades de nuestra época y las propuestas escénicas actuales, cabría plantearse una nueva **Hipótesis Secundaria (HS2)**:

“Las compañías Societas Raffaello Sanzio, Needcompany y Peeping Tom Dance no proponen ninguna nueva configuración rítmica de la existencia y se muestran deudores del trabajo realizado por las vanguardias de 1900.”

Para analizar y evidenciar esta nueva conjetura analizaremos la forma de crear de los tres directores de las compañías para analizar y cuestionar la relación que establecen con los procesos de creación de las vanguardias y hacernos las siguientes preguntas: ¿De qué manera siguen influyendo en sus producciones escénicas estas vanguardias de las que hablamos? ¿Cómo han resuelto las traducciones? ¿Qué estrategias de creación plástica de las vanguardias siguen siendo utilizadas y cómo las han adaptado a la contemporaneidad del público y sus exigencias? Y es que estos tres directores de los que hablamos, Romeo y Claudia Castellucci, Jan Lauwers y Gabriela Carrizo, tienen una relación directa, ya desde sus estudios, con las artes plásticas y las artes en movimiento. Analizaremos, por lo tanto, los vínculos y uniones que existen entre ellos para esclarecer si existe alguna relación en sus trabajos; de qué forma confluyen y en qué divergen; cómo desarrollan sus procesos creativos; o si existe un único estilo que defina el movimiento teatral en la actualidad para hacernos la gran pregunta: ¿Hacia dónde se dirige el teatro contemporáneo? ¿Cuáles son los temas y cuál su tratamiento? ¿De quiénes son y somos herederos? Así, examinaremos las distintas obras de estas compañías para resolver las cuestiones primordiales de nuestro estudio: ¿Cuál es el ritmo predominante en cada una de ellas? ¿Qué relación guarda con la idea de ritmo en la posmodernidad? ¿Existe una identidad rítmica común y armónica que defina este nuevo tiempo?

Por tanto, estamos ante un proceso rizomático que, por un lado, quiere resolver la evolución última del teatro posdramático, y por otro, pretende teorizar sobre las relaciones e interferencias entre dicho teatro y las artes de vanguardia. Para ello, hemos detallado unos objetivos a ejecutar a lo largo del desarrollo de nuestra Tesis.

5. Objetivos

El objetivo principal de esta investigación será establecer y defender la idea de que el teatro, revisado desde el concepto de ritmo, permite un análisis claro sobre la configuración de la existencia en un determinado tiempo y sociedad. Trataremos, así, de analizar las nuevas propuestas escénicas observando si existe una recepción en ellas de las vanguardias de 1900. Consideraremos para nuestro estudio la práctica teatral de la Societàs Raffaello Sanzio, la Needcompany y la Peeping Tom. Como objetivos de nuestra Tesis nos hemos marcado los siguientes:

Nuestro primer objetivo, ya mencionado, será revisar, definir y analizar la idea de ritmo a partir de un ejercicio de documentación. Trataremos de relacionar este concepto con el arte y con la vida para hacer un trabajo de campo basado en teorías filosóficas, teatrales y antropológicas.

Como segundo objetivo, plantearemos la realización de un recorrido sobre la historia del teatro para revisar el modelo rítmico como elemento principal de configuración escénica. Así, estableceremos diferentes modelos teatrales desde la concepción rítmica para realizar un análisis y observar sus características principales y su relación con la historia del arte y la filosofía.

El tercer objetivo aludirá a la revisión de un momento histórico determinado: las vanguardias de 1900. Centrándonos en la idea de ritmo y descomponiendo cada uno de los movimientos que encontramos dentro de esta expresión, intentaremos comprender las relaciones entre las diferentes disciplinas existentes (visual, literaria, musical) dentro de los rituales performativos como una obra de arte total. Asimismo, planteamos la observación y concreción de las relaciones armónicas que la idea de ritmo produce entre las distintas disciplinas artísticas.

Como cuarto objetivo intentaremos determinar si la Industria Cultural y el posmodernismo se apropian o se han apropiado de la idea de ritmo para procuran el fin de la historia y el fin del arte.

Así, nuestro quinto objetivo será el análisis rítmico de cada elemento que compone las piezas de cada compañía de nuestro estudio: la Societàs Raffaello Sanzio, la Needcompany y Peeping Tom. Del mismo modo, parte de nuestro estudio se centrará en el análisis de las relaciones rítmicas entre ellas y tratará de esclarecer las relaciones entre las obras artísticas de estas compañías y la filosofía que define a la posmodernidad.

Nuestro último objetivo, a modo de conclusión, será la comparación del estado actual del teatro para realizar, desde un punto de vista crítico y analítico, un estudio sobre la correspondencia entre sus elementos compositivos y la concepción rítmica de la existencia en la actualidad.

B. EL RITMO TEATRAL EN LA MODERNIDAD

1. El ritmo: concepción temporal, social y estética

En este primer capítulo definiremos la idea de ritmo como una categoría dual que permite aunar arte y vida en un trasvase mimético. A su vez, se afirmará que el teatro, al ser heredero del ritual (acción rítmico-performativa), ofrecerá la dialéctica entre la configuración de la existencia y el ejercicio artístico. De igual modo, se expondrá que con la dominación del ritual (profesionalización) y la aparición del socratismo se configura un nuevo modelo teatral diferenciado al que hemos llamado dramático.

1.1 El ritmo: concepto

El ritmo, o la idea de ritmo, se podría definir como la estructura perceptible e imperceptible por la que la energía universal fluye bajo la polaridad conflictiva de prolongación y parada. Esta idea de ritmo se muestra deudora del concepto nietzscheano de lo 'uno primordial': "fundamento único del mundo (...) lo eternamente sufriente y contradictorio (...) lo espantoso y lo absurdo del ser" (citado en Cortez Jiménez, 2001, p. 21), que supondrá el elemento tensional entre continuidad y pausa, entre movimiento y obstáculo, así como la paradoja que crea el binomio creación-destrucción. Nietzsche reconoce su deuda con Heráclito otorgando al griego este descubrimiento:

Esto lo consiguió Heráclito por una observación hecha sobre la procedencia efectiva de todo devenir, y de todo perecer que comprendió bajo la forma de polaridad, es decir, como desdoblamiento de una fuerza en dos actividades cualitativamente diferentes, opuestas y tendentes a su conciliación o reunión (...) De este combate de cualidades contrarias nace todo devenir (...) Todo sucede con arreglo a esta lucha y precisamente esta lucha es la manifestación de la eterna justicia (Citado en Cortez Jiménez, 2001, p. 24).

John Dewey parte de la polaridad energética (pulso y descanso) para dar su propia definición de ritmo en *Arte como experiencia* (1934) donde afirma que "todas las interacciones que afectan la estabilidad y el orden en el flujo del cambio, son ritmos" (2008, p. 174). Lefebvre, por su parte, aporta una cuestión significativa al respecto cuando trata el tema de la perceptibilidad de estos ritmos y su relación con la creación del tiempo.

El camino está abierto y es realizable, y el nuevo problema que surge es: el tiempo. Se ha presentado una gran polémica, a veces visible, a veces invisible, tanto alrededor del tiempo como alrededor del espacio social. Una polémica referida al empleo o uso que se hace de ellos y respecto a la producción eventual de un tiempo y de un espacio diferentes (Lefebvre, citado en Nelson Morales, 2001, p. 523).

Lefebvre señalará en su *Ritmoanálisis* (1992) que los ritmos perceptibles en la materialidad contextual (erosiones) del ser humano suponen la creación del tiempo. (2007, p. 10). J. J. Gibson desarrollará su tesis partiendo de esta misma idea para afirmar que las erosiones espaciales producidas por los cambios rítmicos suponen una concepción del tiempo (pasado y presente).

De esta manera, si las erosiones rítmicas crean la concepción del tiempo habría que examinar las distintas tipologías que existen. La primera gran división de erosión se produce entre los ritmos perceptibles y los ritmos imperceptibles. Los ritmos imperceptibles serán aquellos que se generan fuera de nuestra capacidad sensorial pero que, sin embargo, existen. Los ritmos perceptibles, al tener una consecuencia física y contextual para el ser humano, son los que generarán la verdadera concepción del tiempo.

La energía que se manifiesta en la naturaleza de forma perceptible por los sentidos pueden presentarse, a su vez, de dos maneras, a través de una repetición cíclica, o de forma repentina e inesperada. Esta idea es sostenida por diferentes pensadores como Friedrich Cramer o André Boucourechliev. Los primeros ritmos son los ritmos orgánicos perceptibles y cíclicos que permiten la conceptualización del tiempo, es decir, su racionalización y posterior medida. Así es "el tiempo de lo esperado y lo previsible de las expectativas que se cumplen" (Igoa, en VV.AA., 2015, p. 23). La materia energética aparecerá en pulsos reiterados tanto en el entorno natural como en la propia fisiología del ser humano. Ejemplos de ritmos cíclicos naturales serán la rotación de la Tierra alrededor del Sol, la aparición de las estaciones o los días y las noches. También el ritmo de las olas, las estrías de la arena, la hibernación del oso o la polinización de las plantas. Los ritmos biológicos cíclicos comunes a todos los seres humanos serían, por otro lado, el ritmo cardíaco, el ritmo respiratorio o el tiempo del sueño y el descanso. Este tipo de ritmo será denominado por Boucourechliev como "estriado" pues "implica una periodicidad a priori que marca su transcurso en sus pulsaciones, en sus estrías regulares" (Citado en Igoa, en VV.AA., 2015, p. 23). Dice Lefebvre (2007) que la manifestación cíclica y repetida de una serie de ritmos no supone que estos sean idénticos entre sí pues siempre contienen diferencias.

El otro tipo de manifestación rítmica de la naturaleza son los ritmos inesperados e impredecibles. Algunos ejemplos de ritmos impredecibles serán la erupción de un volcán, las rachas de viento o el vuelo de un mosquito. En el caso de las personas, los ritmos impredecibles aparecerán en el acto del habla o el surgimiento de los sentimientos. Boucourechliev denomina a este tipo de estructura como "lisa" debido a que está exenta "de todo patrón previo y se establece fuera de un compás regular, sin pulsación periódica" (citado en Igoa, en VV.AA., 2015, p. 23).

Estos ritmos perceptibles (cíclicos e inesperados) se relacionan en un sistema de retroafirmación y anulación, se interfieren de forma constante, y acaban por asegurar la espontaneidad de la energía vital. Este juego rítmico, producido por el flujo continuo y su pausa de forma incontrolable, es la propia vida y se extiende a cada uno de los subsistemas de la existencia.

1.2 Ritmo y génesis de la cultura

De esta manera, el ser humano primitivo, ante las diferentes erosiones rítmicas de la naturaleza, necesitará crear un espacio de seguridad donde encuentre el descanso suficiente para su desarrollo vital. Para ello realizará un ejercicio de mimesis de los ritmos cíclicos que le son comprensibles y contables (por su carácter repetitivo) con la intención de "reducir la opacidad, ininteligibilidad y complejidad del entorno, sometiéndolo a categorizaciones teóricas y/o prácticas que lo conviertan en estructura inteligible y manejable desde la propia organización cognitiva, o sea, desde la estructura en la que consistimos como sistemas orgánicos" (Agud, en VV.AA., 2015, p. 29). El ser humano por tanto, asimilará los ritmos orgánicos perceptibles y cíclicos a través de una racionalización objetiva¹ para organizar su desarrollo vital, es decir, crea una organización socio-cultural. El gran antropólogo Malinowski nos indica que sólo

un momento de reflexión basta para mostrarnos que no hay arte ni oficio, por primitivo que sea, ni forma organizada de caza, pesca, cultivo o depredación que haya podido inventarse o mantenerse sin la cuidadosa observación de los procesos naturales y sin una firme creencia en su regularidad, sin el poder de razonar y sin la confianza en el poder de la razón (1993, p. 3).

John Dewey, por su parte, explicará el inicio de la agricultura en la observación objetiva del ser humano primitivo sobre los cambios estacionales, es decir, asumió el carácter cíclico de la naturaleza (muerte y resurrección). (Dewey, 2008, p. 166). La asimilación del ritmo cíclico supone "la integración con el ambiente y la recuperación de la unión, (y) no solamente persiste en el hombre sino que se hace consciente, (...) sus condiciones son el material con el que forma propósito" (Dewey, 2008, p. 16). Así, se alcanzará un periodo de equilibrio entre la naturaleza orgánica y cíclica y la razón objetiva. El ser humano establece una relación con la naturaleza pero no en términos de dominio sino en términos de conocimiento y comprensión armónica. El mismo Lévi-Strauss en *Mito y Significado* (1978) lo aclara de la siguiente forma:

En *El tomemismo en la actualidad* o en *El pensamiento salvaje*, por ejemplo, intenté demostrar que esos pueblos que consideramos totalmente dominados por la necesidad de no morir de hambre (...) son perfectamente capaces de poseer un pensamiento desinteresado; es decir, son movidos por una necesidad o

¹ La diferenciaremos posteriormente de la subjetiva a través de la teoría adorniana.

un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven. Por otro lado, responden a este objetivo por medios intelectuales (...) Pero desde ya quiero aclarar (que) no significa asimilarlo al pensamiento científico (2012, pp. 39-40).

Tanto el filósofo francés H. Lefebvre como el pensador P. Ricoeur afirmarán que la observación de las erosiones de los ritmos cíclicos percibidos darán lugar no sólo a una organización socio-económica sino a una concepción existencial que acabarán por extenderse a todos los subsistemas del conjunto social, es decir, generarán una cosmovisión cultural.

Dewey declara que la génesis de la cultura y del propio arte ocurre en “la criatura viviente”. La cultura sucede en el acontecer diario en el que el ser humano responde al devenir energético con la incorporación física de estos ritmos. En palabras de Dewey:

La expresión de una criatura viviente es capaz de tener cualidad estética, porque el mundo (...) es una combinación de movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones. El ser viviente pierde y restablece alternativamente el equilibrio con su entorno y el momento de tránsito de la perturbación a la armonía es el de la vida más intensa (2008, pp. 18-19).

El pensador estadounidense asegura que la génesis del arte se encuentra en las acciones biológicas que dan respuesta a las necesidades del ser humano primitivo. Señala los orígenes del cultura en tareas como la corta de madera, la cocción del barro, la recolección de alimentos o el golpe recurrente de las piedras. (Dewey, 2008, p. 167).

El naturalismo en arte significa algo más que la necesidad común a todas las artes de emplear medios naturales y sensuales, significa que todo lo que puede expresarse es algún aspecto de la relación del hombre y su ambiente, y que este tema alcanza su más perfecto maridaje con la forma, cuando dependemos de los ritmos básicos que caracterizan la interacción de ambos y nos abandonamos con confianza (Dewey, 2008, p. 171).

Por su parte, Boas genera una teoría sobre el origen del arte a través de esta imitación a los ritmos cíclicos por parte del ser humano, es decir, asume la idea de la corporalidad de la cultura. En su estudio, Boas recoge los trabajos de antropólogos como Büchner y Wundt, quienes llegarán a conclusiones similares: Büchner asegura que la creación cultural se deriva de la imitación rítmica que se produce en los movimientos que el ser primitivo realiza durante el trabajo; Wundt, por su parte, argumenta esta idea de una manera más específica pues cree ver el inicio de la cultura en las danzas de los rituales y es capaz de apreciar la relación que existe entre los movimientos del trabajo y los realizados en los bailes ceremoniales. (Boas, 1947, p. 308).

Sin embargo, encalar una cueva, tallar una piedra, cortar madera o imitar el sonido de los pájaros para atraer a más presas, no tiene porqué presentar un revestimiento de valor estético, es decir, los trabajos cotidianos no producen manifestaciones artísticas. Es lógico afirmar la diferenciación existente entre los conceptos “cultura” y “arte”.

1.3 La corporalidad rítmica como génesis del arte

Un creador es el que funda y da forma a su pensamiento en relación a la naturaleza, a su mundo, a su entorno. Y es que los creadores de todos los tiempos han declarado sentirse inspirados por un ser ajeno a sus propias energías. El ser humano muestra su incapacidad para la creación a partir de su interioridad y necesitará la ayuda inspiradora de la grandiosidad del otro, el cual se convertirá en una de las partes más importantes del proceso creador. (Otto, 2001, p. 26). En la creación cultural primitiva, el ser humano ha colocado en el centro del Otro a la Naturaleza. Como demuestra Walter F. Otto en *Dioniso: mito y cultura* (1933), este ser primitivo ha pretendido igualarse a los fenómenos que acontecían en el espacio natural y se sentirá, por lo tanto, fascinado por los sucesos que en ella ocurren y sentirá la necesidad de comprenderla. (Otto, 2001, pp. 32-33). Almagro Basch, apoyándose en la teoría de los “numen”² de Rudolf Otto, explica el origen del arte cuando "ante las cosas grandiosas -el panorama del cielo y de la tierra, los fenómenos atmosféricos- (el ser humano primitivo) adopta una actitud intuitivo-fisionómica (...) Se puede decir que crea a (este) cuando es sincero con su interior y expresa físicamente el mundo numinoso" (Almagro Basch, 1965, p. 3). De esta manera, el ejercicio artístico surgirá en una profunda intuición que llevará al ser primitivo a la expresión corpórea de la naturaleza a través de la identificación mimética con los ritmos perceptibles y cíclicos.

Hemos de entender la noción de mimesis desde la comprensión nietzscheana, la cual exige no la imitación de la apariencia de la naturaleza sino la propia naturaleza como ente creador. El ser humano primitivo, en un acto corporal de mimesis intuitiva, asimilará la energía universal organizada a través a través de un patrón rítmico (en este caso ritmos cíclicos percibidos) que generará toda una cultura y, en concreto, un objeto artístico. De este modo, el ser humano se volverá un médium-creador: Médium porque deja pasar por su cuerpo los ritmos en los que cree; creador porque es capaz de darles forma. Así, "la creación es la revelación de la verdad a través del ritmo de las formas. Encierra un dualismo que implica tanto a la expresión como al material" (Tagore, citado en Román Aliste, en VV.AA. 2015, p. 196).

2 "Poder espiritual que surge en el hombre de forma no deductiva ni racional, sino totalmente intuitiva e iluminada" definido por M. Almagro Basch en *El arte actual ante el arte primitivo* en *Atlántida* (1965, p.3).

Apoyaremos esta idea de fisiología artística y cultura en el ensayo *Nacimiento de la Tragedia* (1872) de F. Nietzsche, donde asegura que la música (“elemento generador de todas las artes”) se creará en la corporalidad de una mimesis rítmica de las energías vitales presentes en la naturaleza. Cortez Jiménez se percata de esta idea en la teoría del arte de Nietzsche cuando asegura que para el filósofo alemán "el ritmo representa el substrato de las profundidades del inconsciente, el cual se basa en el esquema de las relaciones ordenadas del ser vivo consigo mismo y con su medio. De esta manera el ritmo es la forma originaria de toda organización" (2001, p. 126).

Por su parte, para Franz Boas, encuentra que la diferencia entre cultura rítmica y arte se produce con una autoconciencia de un ideal formal que se alcanzaría con la industria técnica, la cual permitiría ese perfeccionamiento de las formas rítmicas que se expresan en la cosmogonía social. En palabras de Boas el objeto artístico surge

cuando el tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas (que) pueden juzgarse desde el punto de vista de la perfección formal (1947, p. 16).

Por tanto, el ideal de la forma se convertiría en la diferencia entre las acciones cotidianas y las experiencias artísticas. Se tratará de una re-organización del material rítmico corporal que busca alcanzar la forma rítmica exacta con la intención de desvelar la verdad universal, de hacer más entendible la cosmovisión sobre el universo. El arte aparecerá por congruencia cuando la mimesis rítmica corporal del ser humano primitivo alcance un grado formal que se acerque con exactitud a ese ideal. El propio Nietzsche también afirma esta idea de la corporalidad rítmica como forma de compresión del universo cuando expone que

el hombre es una criatura (creadora de ritmos). Introduce todo suceso en esos ritmos, es un modo de apropiarse de las 'impresiones'. El hombre es una fuerza que se opone: con relación a las demás fuerzas. Su medio de nutrirse y de apropiarse las cosas es meterlas en 'formas' y ritmos: comprender sólo es primer lugar creación de las 'cosas'. El conocimiento es un medio de nutrición (citado en Fernández Gómez, en VV.AA., 2015, p. 81).

De esta manera el artista es quien, en el intento de compresión de la naturaleza, imita sus ritmos de forma corporal para generar un equilibrio con su entorno pues dichas formas están llenas de vida y sentido. El arte, por tanto, será la manifestación material ideal de dichos ritmos, no sólo como expresión sino porque el propio arte también surge de una experiencia corporal del ritmo de la naturaleza. Dewey indica que el ser humano

usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular. El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente (2008, p. 29).

1.4 El ritmo como una categoría dual

Llegados a este punto podemos observar como el concepto o la idea de ritmo se presenta como una categoría dual: vital y estética. Vital cuando el ritmo se entiende, bajo un sentido filosófico, como el proceso de la existencia en el que la vida se ve obstaculizada hasta la pausa; y estética cuando ritman todos los subsistemas de la existencia bajo los ritmos que elige comprensibles en el discurrir vital. (Fernández Gómez, en VV.AA., 2015, p. 79).

De esta manera, el arte, al ser una actividad que conscientemente quiere revelar los ritmos de la existencia que se desarrollan en todos los subsistemas de la vida del ser humano, sería la herramienta perfecta para mostrar la relación entre el universo y la sociedad, entre la existencia y su manera de organizarse.

El arte (...) es vida, porque el artista imprime en la obra un ritmo, una estructura interior que le da coherencia y sentido, crea una vida independiente que le sobrevive. Ese ritmo interior, mezcla del propio ritmo del artista con todos los ritmos de las vitalidades que han influido en su creación, es lo que convierte un objeto en obra de arte, en un 'espacio' vital, que nos transmite un cierto conocimiento y un diálogo, que a la vez nos ensimisma y nos arrastra al objeto (Aizpún, en VV.AA., 2015, p. 8).

Bajo toda creación artística encontramos que aparece la vida, o mejor aún, la vida ritmada desde una comprensión de la existencia. El ritmo artístico, por tanto, se convierte en la mejor prueba para revelar la relación que el ser humano ha establecido entre lo ideal y lo material, entre la ética y la estética, entre la cosmovisión trascendental y la corporalidad.

En resumidas cuentas, el concepto de ritmo se presenta como una doble categoría. Por un lado una categoría vital, respondiendo a la pregunta: ¿Qué es lo que imita el ser primitivo? Las estructuras de la naturaleza. Pero por otro lado, también responde al ¿cómo imita? El ser humano primitivo imita estas estructuras desde la comprensión de las mismas, por tanto, el concepto de ritmo genera en sí un propio modo de hacer. Para nosotros el concepto de ritmo aúna arte y vida en una forma insoluble. El ritmo es una forma orgánica y armónica.

2. El ritmo cíclico: el modelo predramático

Dice Walter Otto en *Dionisos: mito y cultura* (1933) que el culto teatral primitivo es una creación monumental del espíritu humano pues en él intervienen las artes plásticas, la música, la palabra e incluso la arquitectura. Según M. Berthold en *Historia social del teatro Vol.1* (1972) hoy en día es posible reconocer este teatro siguiendo la pista de tres vías:

en los pueblos relativamente aislados que viven en un estado primitivo y que en sus representaciones mímico-mágicas se aproximan a una hipotética condición originaria de la humanidad; en las pinturas prehistóricas de las cavernas y en los grabados sobre madera y hueso; y, por último, en la innumerable multitud de costumbres populares y de danzas mímicas conservadas en todas las regiones de la tierra (1974, p. 8).

Debemos entender entonces la génesis del teatro a través de los intentos de comprensión de la naturaleza por parte del ser humano primitivo a través del rito y de la magia. De tal modo podríamos establecer que el hechicero o chamán será el primer performer quien revelará los dictámenes de la providencia a través de sus danzas enmascaradas y sus cantos poéticos. Según Berthold, la conversión del ritual en teatro presupone "la transmutación del actor en un ser que está por encima de las leyes de lo cotidiano, que se convierte en médium para un conocimiento de orden superior (y que) el espectador está preparado para recibir el mensaje de este conocimiento superior" (1974, p. 7). Por tanto, el teatro comenzaría

con el primer hombre que piensa que imitando a los animales en torno del fuego del campamento puede aumentar el número de animales y asegurarse buena caza. (...) Se desarrolla y perfecciona a medida que el hombre trasciende la magia imitativa. Descubre el uso de la danza, la música y las máscaras en ritos (...) inventa ceremonias de iniciación que exigen un diálogo. Convierte a sus antepasados en dioses y adora con la danza y el canto. El culto engendra los mitos y los mitos son representados para que la raza sobreviva (Macgowan y Melnitz, 1966, p. 9).

2.1 Ritmo cíclico: rito y mito para la creación del la acción performativa

Los elementos que intervienen en la configuración del teatro del modelo predramático son: el ritmo cíclico percibido por el ser humano que conformará tanto el rito como el mito y sus relaciones. S. F. Nade (1999, p. 24) se refiere al ritual para designar aquella acción performativa que se repite regularmente y que relaciona medios y fines, cuyo significado no está enteramente codificado. De esta manera, podríamos indicar que los rituales están conformados por actividades rítmicas, y que los significados atribuidos a ellas pueden ir variando. (Robertson Smith, 1889, p.16). Por su parte, López Eire define el mito como "una realización a la máxima potencial del lenguaje,

que es fundamental pragmático y político-social, y no es exclusivamente poético, sino, sencillamente, una aplicación intensa del lenguaje en sus dimensiones esenciales y básicas que son la pragmática y la político-social" (2004, p. 329).

Llegados a este punto será necesario detenernos y analizar la relación que se establece entre mito y rito. J. Harrison en *Themis. A study in the social origins of Greek religion* (1912) aclara esta interrelación asumiendo que ambos sirven para estrechar los lazos comunitarios de una sociedad y "reforzar la cohesión de un grupo político-social" (López Eire, 2004, p. 339). Por su parte F. R. Adrados expone su teoría al problema en *Fiesta, comedia y tragedia* (1972) donde indica que al principio se creó un rito que actúa de una manera mágica sobre la naturaleza, una vez el rito se asimila y racionaliza aparece una interpretación concreta, es decir, aparece el mito poetizado. Sin embargo, Adrados advierte que no es suya la intención de crear una secuencia rito-mito-rito mitologizado pues asegura la existencia de ritos sin mitos y viceversa. Por lo tanto, concluye la necesidad de entenderlos como caminos paralelos que expresan una misma realidad social. (Adrados, 1972, pp. 392-393).

Sea como fuere si rito y mito son estructuras sociales, y la sociedad, como ya hemos visto, se organiza en torno a la relación cíclica que crea la naturaleza, no cabe duda de que rito y mito también participarán de la estructura cíclica, es decir, serán imitaciones de los ritmos orgánicos y cíclicos de la naturaleza y mantendrán la idea de la corporalidad rítmica de la cultura.

2.1.1 La acción performativa fabulada del ritual

Detengámonos entonces a analizar los aspectos formales del ritual primitivo. El elemento primordial del ritual es la actuación de un enfrentamiento o agón estructurado. En esta acción generalmente un coro se enfrentaba a un enemigo con o sin palabras. Los rituales tienen un planteamiento ordenado para poder ser repetidos a lo largo del tiempo en un mismo grupo social. Por tanto, se han de señalar con un principio, un desarrollo en el que hay espacio para la espontaneidad si fuera necesario, y un fin. Las acciones que son realizadas en cada uno de los puntos estarán casi siempre fijadas por el colectivo y deben ser respetadas por el ejecutante. Generalmente, el ejecutante deviene en un comportamiento estilizado, así como las acciones realizadas tienen un carácter extra-ordinario o fuera de su expresión usual. Este estilo evocativo y su puesta en escena, aunque dirigidos hacia los espíritus de la naturaleza, producen estímulos y fuertes impresiones en el colectivo, adquiriendo un significado social. Así, a la configuración de la acción ritual basada en el carácter cíclico del enfrentamiento se le añadiría el mito.

El mito también presenta una estructura fija en la que se relaciona un actante con elementos que son recurrentes en todos los mitos analizados. Y es que el esquema conocido por Lévi-Strauss como monomito (separación, iniciación y retorno) estará representado en todos los ritos de iniciación y se convertirá en el modelo estructural de las grandes historias de la literatura dramática explicadas por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949). A esta estructura fija se presenta también como cíclica: se verá la muerte y se volverá a la vida en un estado de gracia y verdad.

De esta manera, observamos como rito y mito se estructuran bajo una concepción rítmica del ciclo vida-muerte-vida que da lugar al planteamiento, nudo y desenlace. La necesidad de identificación de la cultura social tiende a la integración de rito y mito y, el uso de palabras permite por un lado, la significación concreta y por otro una forma de extensión entre la comunidad.

De la suma de rito (acción-enfrentamiento) y mito (presentación, nudo y desenlace), se creará, según supone Gilbert Murray, el primer ritual agrario de carácter mágico pero ya imitativo. El ritual occidental más estudiado es el de Dionisos compuesto por seis elementos:

- 1) Un 'ágon' o combate, en que el 'dáimon' lucha con su adversario.
- 2) Un 'pázos' o desastre, que comúnmente asume la forma de 'spáragmos' o descuartizamiento.
- 3) Un mensajero que trae la noticia de lo acontecido.
- 4) Una lamentación.
- 5) El descubrimiento o reconocimiento del dios oculto o desmembrado;
- 6) Su epifanía o manifestación en la gloria (Citado en Barba, 2004, p. 22).

Surge entonces la primera estructura performativa del teatro, síntesis de los ritmos cíclicos a la que llamaremos modelo pre-dramático, en el que se hará coincidir la estructuración rítmica de la acción performativa con la de la acción del relato.

2.1.2 El ritmo extático corporal: el chamán como performer

Los profesores Macgowan y Melnitz en *La escena viviente* (1955) exponen que el inicio del ritual ocurre cuando el ser primitivo se mimetiza con el entorno e imita a los animales para atraerlos.

El hombre es, primero, cazador. Como no puede saltar sobre su presa desde detrás de los árboles y debe cazar al descubierto, se disfraza de lo que tiene que atrapar e imita sus movimientos. (...) El paso siguiente en la imitación se producía al retornar el cazador a su campamento. Para celebrar su hazaña se ponía la piel del animal y, haciendo a la vez de cazador y de cazado, reproducía la muerte. Aquí tenemos los comienzos del teatro, pero sin sobre tonos de magia, ocultismo o religión (1966, p. 5).

De esta manera volvemos a colocar a la danza y al ritmo como epicentro de la cultura ritualista del ser primitivo. El origen del actor lo encontraremos en el ejercicio de la transfiguración del chamán donde el ritmo biológico del individuo se ve alterado por las energías sustanciales no cíclicas. E. Goffman relaciona los rituales con el movimiento corporal, tanto en la kinésica como en la proxémica. Se refiere a los rituales como si el proceso performativo actuara sobre el cuerpo ejecutante produciendo la obligatoriedad de asumir posturas específicas. (Rizo García, 2011, p. 84). El chamán sufrirá un proceso de transfiguración que altera sus ritmos biológicos alcanzando un nivel de histrionismo extático, es decir, entrará en trance. Por tanto, hemos de pensar en el chamán como un actor que se desborda por la energía vital del universo. El chamán, que se entrena para poder entrar y salir del trance, se ayudará de drogas psicotrópicas para perder el control.

Cuando la magia y la fe en las fuerzas cosmogónicas vaya disminuyendo el chamán dominará todo el proceso del ritual y de este modo, abandonará la transfiguración extática para dar paso a una simulación consciente que se reflejará en sus propios ritmos interpretativos. (Cardeña, E. y J. Beard, 1999). Este hechicero imitará o fingirá el trance para complacer lo que de él se espera y generará una mentira consciente y controlada. Asimismo ocurrirá con los instrumentos utilizados durante la performance. Y es que el uso de máscaras totémicas se presenta con frecuencia en los rituales ya que supone la representación arquetípica del dios en cuestión, y su utilización conseguirá la posesión por el tótem y lo llevará a alcanzar un contacto con una esfera sobrenatural. Así, cuando el performer domine el ritual tampoco importará que una máscara o tótem se rompa o quiebre pues ya no iban a producir un efecto fatalista. F. Adrados expone que, en rituales ya griegos cercanos al surgimiento de la tragedia griega, el uso de las máscaras por parte del exacronte en numerosas ocasiones no connota ningún síntoma de transcendencia espiritual ni extática para quien la porta, sino que son referidas dentro del propio aparato espectacular, es decir, se convierten en atrezzo o utillería. (Adrados, 1972).

En nuestra opinión, esta dominación de la técnica de la actuación chamánica supondrá el inicio del modelo dramático. El actor controla todo el proceso de mimesis y lo justifica para un fin fuera de su razón orgánica. Ya no corporeizará los ritmos incontrolables de la naturaleza sino que, tras conocerlos, los simulará.

2.1.3 Espacio y espectadores en el modelo predramático

Los rituales ágrafos se generarán en torno al agrupamiento de todos los individuos que componen la sociedad (Malinowski, 1993, p. 18). Generalmente se construía un espacio escogido y codificado para el desarrollo del ritual. La desritualización del espacio sagrado será un claro indicador de esa pérdida de fe del colectivo, pérdida que permitirá que cualquier lugar sea apto para desarrollar esta mimesis teatral. Así lo explica Mircea Eliade poniendo el caso de Thespis:

Pero Thespis era un atrevido innovador. Metió a su 'compañía' en carros y se dedicó a recorrer Grecia dando espectáculos allá donde encontraba un 'público', y no con fines religiosos, sino, como él mismo reconoció, como 'diversión y ganancia'. Por eso reaccionó Solón con tanta fuerza contra esas innovaciones que consideraba un sacrilegio. El ceremonial dramático, pensaba Solón, debía tener lugar solamente en los alrededores de la sepultura de un héroe y no en cualquier espacio profano como había empezado a hacer Thespis (2001, pp. 182-183).

De esta manera, el espacio de la representación performativa pasará del ritual-templo al espacio teatral para cobrar una entrada al espectador. El profesional teatral controla la información del rito y construye un espacio de reunión social donde se produce una metacomunicación a través del arquetipo universal (dios) proyectado en el intérprete. Es decir, ya no estamos ante una acción transcendental sino ante una representación que reproduce y evoca la fe necesaria del receptor. Lo que ocurre en la skené es una ficción pactada que demanda por un lado: la perfecta construcción rítmica del edificio teatral, es decir, la arquitectura como ejemplo armónico de la concepción de la visión estética del griego y, por otro lado, responde a la necesidad comercial de ser visto y oído por los asistentes.

2.2 Profesionalización y dominación: hacia el modelo dramático

Sin darnos cuenta hemos entrado en el origen del teatro en la cultura euro-occidental. Aunque como observamos, el origen del modelo dramático tuvo lugar en los rituales ágrafos, el impulso definitivo para su concreción tendrá lugar en las fiestas dedicadas a Dionisos (el dios de la religión agraria debido a que muere y resucita). En él se ven encarnadas las estructuras rítmicas de la naturaleza, pero no solamente las cíclicas, sino también las incontrolables. Será el dios dispensador de bienes, pero al mismo tiempo el dios que sufre, muere y resucita para someter a sus enemigos y celebrar la victoria. Ya en la antigua Grecia, las fiestas más importantes estaban destinadas a su culto, fiestas agrarias celebradas al principio y al final de la siega con la intención de obtener un campo fecundo. En ellas se sacrificará a un carnero (trasgos) y, en torno al sacrificio, otras celebraciones como las procesiones de danzantes (representados por sátiros, los compañeros de

Dionisos), venerarán de igual forma al dios. (Adrados, 1972, p. 437). En las fiestas dionisiacas se mezcla lo cómico y lo trágico, como así ocurría en su mito y en su ritual. (Adrados, 1972, p. 459). De esta manera, en estas fiestas aparecerán elementos humanos y no humanos, miméticos y no miméticos, ya que se iniciaba un proceso de identificación debido a que la ciudadanía podía formar parte de un colectivo en el ritual. (Adrados, 1972, p. 469).

El ritual perfectamente estructurado y asimilado se empezará a profesionalizar de la mano de los “tragodoi” o “tragoi”, quienes se especializan en canto y danza y en el recitativo ditirámico. (Vara, 1995, p. 17). Así, se hará necesario que para la participación en el ritual dionisiaco se tuviera que pensar en una acción capaz de ser desarrollada por un número de intérpretes determinado y las cualidades de estos. Se elegía entonces un tema mítico y se creaba el ditirambo. A continuación, se buscaban momentos en los que se hiciera irrumpir expresiones lírico-musicales y sus posteriores danzas. Todo el trabajo estará liderado por el exacronte (posterior corifeo) quien generalmente encarnaba a seres diversos. De este modo, se afirma que del ritual agropecuario dedicado a Dionisos se ha obtenido un nuevo género que ya estructurado formará parte de las Grandes Dionisiacas en forma de concurso, hablamos de la tragedia. (Adrados, 1972, p. 468).

J. Vara observará que tanto Aristóteles como Patzer y Lesky otorgarán una especial importancia a Arion en la conformación de la tragedia, pues éste convirtió el carácter orgiástico y agitado del ditirambo en severo y formal al hacer estacionario y comedido el coro de sátiros. (Vara, 1995, pp. 21-26). De esta manera, vemos como el cambio en la estructura de la tragedia se produjo con la profesionalización del concurso de ditirambos, lo que hizo que este nuevo género ocupara el lugar de la lírica. Es decir, la estructura de la tragedia aunque heredada de rituales ágrafos (modelo pre-dramático) acabará por ordenarse y ser dominada al servicio de los concursos de las Grandes Dionisiacas. Thespis, según las fuentes antiguas, será el primer autor profesional del siglo VI a. C. (Vara, 1995, p. 27) quien introdujera la figura innovadora del primer actor (corifeo) encargado de introducir de forma individual la réplica del coro. Este será el embrión de lo que posteriormente denominaremos “diálogo dramático” Después llegarán otros poetas como Coerilos de Atenas (540-480 a. C.) o De Frínico (fin del s. VI a. C.), de los que conservamos escasos fragmentos de sus obras basadas en diferentes memorias y leyendas de la mitología griega.

De esta manera, observamos que, cuando el carácter mágico va desapareciendo del rito de acción para vincularse a un argumento mítico se produce una mimesis en la actuación: "cuando el mito es representado directamente por el rito en forma de antropomórfica y mimética, está a punto de hacerse teatro" (Adrados, 1972, p. 511). Señalamos así que el proceso de mitificación sirve de

contenido al rito, que cargado de palabras y de movimientos corpóreos, realizará un ejercicio teatral. El momento exacto de la transformación se desconoce:

Como de costumbre, el misterio de la transformación de un ritual en una obra de arte permanece impenetrable. Innumerables culturas populares, de la Europa central y oriental hasta el Japón, han conocido el motivo mítico ritual de los 'visitantes' y a veces han elaborado escenificaciones dramáticas en torno a ese ceremonial (Mircea Eliade, 2001, p. 183).

Nosotros localizamos el inicio del modelo dramático en esa progresiva disminución de la fe; disminución que provocará cambios en las estructuras del chamán, en el espacio y en su acción. Es decir, el modelo dramático aparece cuando el chamán controle a los dioses que no se manifestarán en su cuerpo ni en el espacio del ritual. Así, el proceso de mimesis se ve alterado y el sujeto deja de identificarse con el objeto donde éste se subyuga al pensamiento del “yo colectivo”. Sin embargo, la estructura corpórea a recorrer, la acción espectacular, no se ve alterada pues el rito-mito servía para el desarrollo y la cohesión social y pondrá el acento en las relaciones humanas y no en su relación con la naturaleza.

En *El Nacimiento de la Tragedia* (1872) Nietzsche analiza la convivencia entre la dominación racional, proveniente de la profesionalización artística, con la fe en las fuerzas inconmensurables de la sociedad griega. Para Nietzsche, la tragedia se terminará con el socratismo de los dramas de Eurípides, quien finalmente racionalizará los ritmos dionisiacos para dar lugar a un nuevo modelo teatral, el dramático.

2.3 El inicio del tempo y el modelo dramático

2.3.1 Apolo y Dionisos: el origen de la Tragedia Griega

Según Nietzsche: "los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dionisos, como doble fuente de su arte" (2004, p. 244). Estas divinidades, que realmente funcionan como fuerzas antagónicas, en realidad dependen unas de otras y ambas se aleccionan. Entendiendo que el arte en Grecia surge de las vibraciones dionisiacas, de la muerte, del placer, de lo salvaje implícito en la naturaleza, y que su expresión se asocia a cantos y manifestaciones orgiásticas, se hará necesaria la participación de la medida y la rectitud de una estructura técnica, la de Apolo en este caso, para hacerlas visibles e inteligibles y originar así el arte de la tragedia griega. Para Nietzsche el origen del teatro está en la relación entre Dionisos (ritmo o “uno primordial”) y Apolo (tempo).

Así, la unión entre lo sublime y lo ridículo y la contradicción que llevan implícita, se acerca a la imitación de la estructura rítmica de la naturaleza pero se aleja de la verdad. Es decir, el surgimiento de Apolo (tempo) aleja, como ya hemos visto, de la esencia de la naturaleza y solo se quedará en una mera apariencia mimética. Sin embargo, se justifica como forma de soportar el terrible devenir que supone las verdaderas fuerzas dionisiacas. Nietzsche, para ejemplificar esta cuestión, toma como ejemplo al actor teatral: este, que intenta a través de sus medios y experiencia adquirida llegar a lo sublime o a la carcajada, oscilará entre la belleza y lo verídico. "No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia; no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud" (2004, p. 260). Es decir, parece ser que en opinión de Nietzsche, con la aparición de la tragedia el griego de alguna manera se apartará o alejará de la verdad vital que ve en Dionisos. Sin embargo, acepta la tragedia por su carácter dual: por un lado la medida racional de Apolo y por otro su vinculación con las fuerzas universales. Y es que podríamos establecer que el arte se funde con el artista en cuanto a que ambos reproducen partes de la vida. Para Nietzsche, el artista quedará redimido de su voluntad individual y se convertirá en un médium a través del cual el sujeto que existe realmente festejará su redención de la apariencia. (Nietzsche, 2004, p. 68). Para Cortes Jiménez "con Nietzsche el arte no designa simplemente una esfera de la vida de realización humana, sino que es el ámbito de la consumación de la vida en general" (2001, p. 20), es decir, generará una metafísica del arte. En palabras de Nietzsche: "El arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla" (2004, p. 197). La tragedia dionisiaca, por lo tanto, ejecuta una alianza entre los individuos y funde al hombre con la naturaleza y lo salvaje. Según Nietzsche, la tragedia dionisiaca hará que aquello que distancia a los individuos (Estado, sociedad, conflictos...), los acerque y los unifique en un estado rítmico y vital.

De todo este entramado teórico se observará que, aunque se había construido las características del modelo dramático basado en primer lugar por la coincidencia e identificación de la acción performativa del ritual (presentación, nudo y desenlace) con la idea de desarrollo de la fábula del mito y, en segundo lugar por su materialización en forma de diálogo que concretará los hechos; aún faltaría la dominación total de los ritmos cíclicos de la naturaleza. Es decir, era necesario reducir al sistema racional todas las manifestaciones de la naturaleza para que quedasen administradas por el ser humano. Este hecho provocaría que los artistas no imitasen las fuerzas inconmensurables de la naturaleza sino a los propios individuos sociales capaces de controlarlas a través de la razón. Si se imitaba al ser humano se imitaban, por lo tanto, sus sucesos, acontecimientos y logros, es decir, su historia: mitos. Así, mediante el dominio de la naturaleza y la creación de una identidad surge el modelo dramático que hará coincidir la estructura rítmica de la

acción del relato con la acción performativa, convirtiendo a la primera en el centro de la actividad artística desarrollándose a través del diálogo y llegando incluso a obviar el propio ritual cuando Aristóteles afirme que la tragedia no necesita ser representada pues todo su poder reside en la palabra.

2.3.2 Eurípides y el socratismo

Para Nietzsche, Sócrates será el detonante central para la desaparición de la tragedia antigua y toda la cultura clásica (eliminada debido a la destitución del elemento dionisiaco y la institución del tempo racional). Sócrates, para el pensador alemán, será una clase de heraldo de la ciencia, una especie de precursor sobre el que se construirá el concepto de cultura moderna. Así habla Nietzsche sobre el filósofo griego: “Él es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador de todo el arte antiguo” (2004, p. 238). Y es que este “lógico despótico”, como lo llamaba Nietzsche, será el encargado de destruir los instintos, lo dionisiaco, lo vital, y se convertirá en la imagen y paradigma de lo científico y de la razón, así como el iniciador de lo que denominamos “optimismo” o confianza en la ciencia por el hombre, donde se procurará el dominio de la naturaleza a través del uso de la medida y la matemática, reduciendo así los ritmos no perceptibles e incontables (dioses caprichosos) que producen el desorden constante que acontece en su entorno a concepciones racionales. De esta forma, el ritmo se vuelve manipulable para el ser humano modificando su raíz mimética corporal por una imitación de los ritmos bajo términos contables a través de la racionalidad. Por tanto, el ritmo se convierte en tempo, cuyo fin es la consecución de la independencia del ser humano con respecto a la naturaleza en todas las categorías de la existencia.

Será Sócrates, conocedor de la obra de Eurípides y compañero del poeta, quien, al no comprender el teatro de su época comience una lucha contra él. Nietzsche establece que Sócrates y Eurípides compartían un mismo camino denominado “buenos tiempos viejos” por parte de sus partidarios y de esta contaminación entre los autores, se comenzará a eliminar los elementos dionisiacos de la tragedia griega (lo sobrenatural, lo mágico-ritual, etc.) en favor del ser humano y las aspiraciones del individuo en particular a través de la razón.

Nietzsche en *El origen de la Tragedia* (1972) define a Eurípides como el primer dramaturgo que, conscientemente, sigue una estética y busca intencionalmente retratar a sus héroes tal y como son y como se expresan. En contraposición a los dramas de Esquilo y Sófocles en los que aún se manifiesta la divinidad, éstos de Eurípides serán totalmente racionales ya que su objetivo será mostrar las motivaciones internas de sus personajes. Así vemos cómo Eurípides "antepuso el

prólogo a la exposición y lo colocó en boca de un personaje al que era lícito otorgar confianza: frecuentemente una divinidad tenía que garantizar al público, en cierto modo, el decurso de la tragedia y eliminar toda duda acerca de la realidad del mito" (Nietzsche, 2004, p. 117). Y es que es esta humanidad la que hace especial a la tragedia: el espectador ya no observa lo elevado de los dioses grandilocuentes y soberbios, sino que ahora encuentra su propio reflejo, sus formas comunes y su vulgaridad. Los héroes serán esclavos de sus comportamientos y esto permitirá a los espectadores reconocerse incluso en los protagonistas, lo que servirá, según Nietzsche, para que el pueblo aprenda a hablar, a observar, a sacar conclusiones.

Mediante este cambio repentino del lenguaje público Eurípides hizo posible la comedia nueva. Pues a partir de ahora no fue ya un secreto de qué modo y con qué sentencias podía la vida cotidiana representarse a sí misma en la escena. La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido, en la tragedia el semidiós, y en la comedia el sátiro borracho o semihombre (2004, p. 116).

Será así como se produzca el cambio gradual del grito del Rito Dionisiaco a la palabra racional y humana de las bacantes de Eurípides. De esta manera, expulsados los dioses (ritmos dionisiacos) se generará un nuevo paradigma cultural en la sociedad griega (socratismo) que provocará, a su vez, un nuevo patrón rítmico para la creación artística, la lógica: la mimesis de la naturaleza desde parámetros racionales (arte por encima de la naturaleza) y el ser humano como centro de la historia universal, desarrollando sus propias teorías artísticas que tienden a la autonomía y la libertad de cada una de las esferas sociales. Así, el tempo (ritmo racionalizado) se convierte en el centro de la gran teoría del arte de la historia de occidente, y el modelo dramático en el patrón de la escena teatral.

3. Tempo: el modelo dramático

Paul Ricoeur, en *Tiempo y Narración* (1983), analiza la mediación que se produce entre la percepción del tiempo y la configuración narrativa a través del concepto de mimesis y su relación con la identidad de un sujeto o sociedad demostrando que: entre el hecho de composición de un relato (construcción rítmica) y la comprensión temporal de la existencia humana existe una relación que se presenta como una necesidad transcultural que señala las relaciones entre ética y estética. (Ricoeur, 2004, p. 113). En este capítulo, partiremos de este mismo estudio para recorrer de manera sucinta el gran sistema del teatro en occidente: el modelo dramático. Este se fundamentará, como demostrará Ricoeur a través del estudio de *Poética* (S. IV a. C.) de Aristóteles, en una percepción racional del tiempo que modificará la concepción del sistema narratológico a favor de la estructuración del logos unitario de la acción que la convierte en el centro hegemónico y de desarrollo del hecho teatral.

3.1 Poética de Aristóteles

Aristóteles en su *Poética* (S. IV a. C.) sintetiza y racionaliza la herencia teatral de su tiempo. El filósofo pone su atención en la configuración del teatro a partir de la creación de una actividad mimética de la vida humana. Esta mimesis en Aristóteles es entendida en términos de creatividad y se opone a los términos de Tyche (acontecimiento sin causalidad) y Tekne (ciencia tecnológica).

La actividad mimética en el hecho teatral aristotélico se relaciona con la acción de una vida humana, la cual hace dilucidar los caracteres de los ejecutantes. Así, la “acción de una vida” se vuelve el centro neurálgico del hecho teatral, por lo que Aristóteles expone una serie de leyes y preceptos para conseguir una acción armónica y de gran belleza. El mecanismo de composición de esta se centrará en el orden correspondiente al devenir de los sucesos. Se hace imprescindible hablar entonces del concepto de trama que funciona según las leyes de plenitud, causalidad y verosimilitud y que ha recibido el nombre, por parte de los preceptistas italianos del renacimiento, de 'unidad de acción'. Aristóteles exige que la acción de una vida se sintetice en aquellos hechos que permiten, por razones de causalidad, el discurrir de los sucesos desde su principio hasta su fin. Su extensión será la necesaria para que los mismos hechos sean verosímiles. Esta idea de unidad de acción del relato que coincidirá y subyugará a la acción espectacular es la que caracteriza al hecho teatral dentro del modelo dramático.

Es la misma imitación de una acción lo que diferenciaría tragedia y comedia. La tragedia, para el estagirita, sería la imitación de aquellas acciones serias y honorables, mientras que la imitación

de la comedia correspondería a las acciones vulgares y viles. Así, la tragedia para Aristóteles es "la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente; de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de las pasiones" (2011, p. 45). Para comprender mejor la estética trágica, se hará necesario desarrollar los seis puntos en los que se fundamentará *Poética* (S. IV a. C.).

El primero y más importante, como ya hemos dicho, será la acción del relato: el material argumental (mito, historia, "acción de una vida") adherido y coincidente al ritmo configurado de la acción del ritual agrario (vida-muerte, igual a presentación, nudo y desenlace). Esta deberá tener peripecia (cambio en la dirección de la acción), "anagnórisis" (reconocimiento del error por parte del personaje), y "pathos" (sufrimiento del personaje): El héroe, de forma consciente o inconsciente, realizará una acción que volteará su devenir pasando de la dicha a la desdicha provocando su "pathos" o gran sufrimiento.

Este "pathos" es la idea fundamental de lo trágico: el cambio de fortuna del héroe que supone la existencia de una autoridad superior y sobrenatural establecida dentro de una cosmovisión. Así, el héroe ha de realizar una acción ("hibrys") que le hará incumplir otras normas religiosas porque así lo quieren las fuerzas transcendentales. De este modo la culpa es necesaria e ineludible, el héroe se enfrentará al destino y luchará contra él mismo sin poder retroceder. Por tanto, establecemos que sin fe en la existencia de la divinidad o en el orden de la polis, una decisión -con su debido sacrificio o consecuencias- no tendría sentido ni resultaría trágica y apropiada para Aristóteles.

Este cambio en la dicha del héroe se enlaza de forma directa con la idea de "expurgación de las pasiones" contenida en el término "katharsis". Es esta "katharsis" la que acaba por conectar la sociedad con el arte trágico a través de la empatía y de la identificación con el héroe, el espectador experimenta los sentimientos de compasión y de terror por los que éste ha pasado y asume que si las vidas de los más grandes mandatarios están regidas por el devenir caprichoso de los dioses, igual les podría ocurrir a ellos en su cotidianidad. Es la "katharsis" condición "sine qua non" en la que las fuerzas rítmicas de la naturaleza y el arte total griego se vinculan con el espectador y su praxis social.

El segundo de los elementos que componen la tragedia son los caracteres o personajes. Éstos, según Aristóteles, no podrán ser ni perfectos ni villanos. El protagonista trágico será un rebelde, un transgresor y su acción es extrema. Será su orgullo desmedido o empeñamiento por conseguir su

objetivo (“hybris”) lo que le llevará a cometer un error (“hamartía”), no se trata de malicia o crueldad. De esta forma, el héroe trágico se verá sumido en su desacierto y su culpa (trágica, no moral) lo que le acarreará a la ruina, a la caída, y por consiguiente a la muerte, ya sea física o social.

A estos dos elementos le siguen la elocución o el lenguaje, que, creado a través del verso, universaliza el conflicto y las acciones de los personajes; el pensamiento (referido a la actualización de un lenguaje para designar aquello que hace que avance la acción); la música, que acompaña al coro y a ciertos momentos de la fábula; y por último, la escenografía, que alude directamente a la puesta en escena y a los elementos meramente escénicos (decorado, vestuario, máscaras...). A pesar de este último punto, Aristóteles advierte que no es un elemento esencial para la tragedia. "La tragedia, incluso sin gesticulación, produces el efecto que le es propio, al igual que la epopeya, pues a través de la lectura, aparece a las claras cuál es su claridad. (2011, p. 109).

De esta manera, queda el problema de la tragedia relegado al problema de la acción del relato y su relación con las palabras, es decir, con los diálogos. Los diálogos se presentarán de forma armónica siguiendo los ritmos yámbicos provenientes de los cantos ditirámicos, fálicos y a los ritmos trocaicos de las danzas satíricas. La propia formalidad del texto dramático también deberá respetar unas reglas constituyentes advertidas por Aristóteles: una presentación de la acción (prólogo) que precede al primer canto coral (párido); episodios donde se desarrolla la acción; partes corales (estásimos) entre los episodios que resumen lo acontecido a través de cantos y danzas; y un éxodo o exposición final de la acción como último punto constituyente.

3.2 Tempo: tiempo racionalizado y narración

En *Tiempo y Narración I* (1983) Ricoeur explica cómo la percepción del tiempo biológico afecta de manera directa al sistema de composición narrativo, sea este histórico o ficcionado. En este primer gran volumen, Ricoeur pone su empeño en la relación entre el tiempo y el concepto aristotélico de mimesis explicado en *Poética* (S. IV a. C.) a pesar de que en ella no exista ninguna referencia explícita al tiempo. Para Aristóteles la imitación es connatural al ser humano y la primera forma de adquirir conocimiento. Además señala la satisfacción y el agrado que en su realización se produce. Como explica Tatarkiewicz, la idea de mimesis en Aristóteles enlaza con el pensamiento ritualista y el socrático. (1988, p. 303). Concibe Aristóteles la mimesis como imitación no de la realidad, sino de imitación libre a las fuerzas compositivas de la naturaleza.

En esta idea de mimesis como libre composición de las estructuras creadoras del universo ve Ricoeur la premisa fundamental para desarrollar su tesis. Y es que Ricoeur observa una clara

relación entre el concepto de mimesis y el de trama o “mythos”, entendida como la disposición de los sucesos en su conjunto. Así, la trama sería la forma de configurar (ritmar) el material mimético. De este modo, en la configuración de una acción dramática-mimética existe un correlato que expone una forma de comprender y explicar la existencia. (Ricoeur, 2004, p. 85). Por lo tanto, habría que entender la idea de mimesis como “mimesis praxeos”, la idea principales del trabajo ricoeuriano. Con la identificación de mimesis y trama y su vinculación a la praxis entendida no solo como un hecho artístico o poético, sino de la propia dominación de lo real, es decir, se hace necesario "mantener en la propia significación del término mimesis una referencia al "antes" de la composición poética (...) mimesis I, (que se distingue) de mimesis II -la mimesis-creación-, que sigue siendo la función base" (Ricoeur, 2004, p. 103). Aún quedaría por explicar una última fase mimética que correspondería a la recepción y configuración del discurso por parte del receptor. Con este triple ejercicio mimético acabará Ricoeur demostrando la relación entre tiempo y narración y sus derivaciones en identidad ética y estética. A continuación pasamos a explicar cada una de las fases que componen el entramado mimético.

3.2.1 Mimesis I: cosmovisión temporal y prefiguración

Con la idea de prefiguración o mimesis I Ricoeur nos emplaza en una "precomprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal" (2004, p. 129). Y es que imitar o representar una acción vital supone haber comprendido una forma de concebir la permanencia de una vida, es decir, cómo organizamos temporal, simbólica y semánticamente la duración de una existencia. Para articular la acción será necesario identificar las mediaciones simbólicas de la existencia, sus agentes, sus motivos, y sus formas de operar que contienen caracteres temporales. (Ricoeur, 2004, pp. 116-117). Ricoeur, se apoya en San Agustín y en Heidegger para explicar dichos caracteres. El alemán desarrolló una teoría sobre la temporalidad a partir de *El ser en el tiempo* (1927) consistente en una percepción del tiempo basada en la dialéctica entre “ser por venir”, “habiendo sido” y “hacer presente” (futuro, pasado y presente), es decir, la concepción de la existencia de una vida para la muerte y su obstáculo con el cuidado. (Ricoeur, 2004, p. 126). Esta preocupación por el cuidado de una vida surge del propio medio natural y la percepción de la dialéctica orgánica de las estaciones (muerte-vida), así como también con la percepción de la luz (día-noche): Se trataría de los ritmos cíclicos percibidos y constantes. Estos también son reconocidos por Ricoeur como agentes determinantes para la concepción del tiempo para que éste, a su vez, organizase el desarrollo de una sociedad y de sus individuos.

Pero como ya hemos explicado, en el caso de la cosmovisión griega, no sólo se deducen estos ritmos cíclicos, sino que se llega incluso a su racionalización, es decir, se les da un fundamento científico e intelectual. Es entonces cuando hace su aparición Pitágoras, reduciendo todos los fenómenos de la naturaleza a concepciones numéricas que estructuran la realidad. Así el propio Aristóteles llegará a indicar que "las cosas son imitación de los números, porque todo lo que es armónico en el universo, como el movimiento de las esferas celestes y la música que producen los hombres, se representa del mejor modo posible en relaciones de número pares" (Aristóteles, citado en Zuluaga Gómez, 2013, p. 89). Es así como la razón se convierte en medida de cuidado, es decir, ante la preocupación de la duración de una existencia, se desarrollan estrategias racionales que permiten controlar los fenómenos naturales. De esta concepción del tiempo basada en la razón, Ricoeur, nos indica que

la intratemporalidad, o el ser en-el-tiempo, manifiesta rasgos irreductibles a la representación del tiempo lineal. El ser en-el-tiempo es, ante todo, contar con el tiempo y, en consecuencia, calcular. Pero debemos recurrir a la medida, precisamente, porque contamos con el tiempo y hacemos cálculos; no a la inversa (2004, p. 127).

La identificación e idealización de unos ritmos en la naturaleza estructurarían una forma de concebir el tiempo de una vida, es decir, la existencia. Esta cosmovisión afectaría al desarrollo social del grupo en cuestión, que acabaría por llevar a cabo creaciones miméticas que responderían de forma armónica a dicha cosmovisión. De esta manera, cualquier manifestación socio-cultural tendría su relación con la concepción rítmica del tiempo. Por lo tanto, se le permite a Ricoeur establecer, a partir de la mimesis I, una relación entre ética y estética. Y éstas a su vez serían creaciones de dicha cosmovisión. Ricoeur indica lo siguiente para justificar esta idea:

para que pueda hablarse de desplazamiento mimético, de transposición cuasi metafórica de la ética a la poética es necesario concebir la actividad mimética como vínculo y no sólo como ruptura. Ella es el movimiento mismo de mimesis I a mimesis II. Si no hay duda de que el término *mythos* sería la discontinuidad, la propia palabra *praxis*, por su doble vasallaje, asegura la continuidad entre los dos regímenes, ético y poético, de la acción (2004, p. 129).

Ricoeur, examinando *Poética* (S. IV a. C.), encuentra la primera señal de mimesis I en la expresión "pantes" (todos) que expresa de alguna manera el resumen de la cosmovisión racional. En el capítulo que dedica a los personajes, señala Ricoeur cómo Aristóteles, al diferenciar imitaciones de acciones de personajes para crear los dos "géneros dramáticos" (tragedia y comedia), preconice un modo de existir binario y racional, así como una ética social. (2004, pp. 104-105).

Es así como Ricoeur desarrolla una teoría de la mimesis I (creación de una cosmovisión que prefigura el hecho artístico) consistente en la imitación de las estructuras rítmicas perceptivas que entramadas bajo una concepción intrínseca al propio ejercicio mimético (en este caso los ritmos cíclicos) acabarán por configurar un sistema simbólico de la existencia de una vida (en este caso el dominio racional) que se desarrollan en la concepción del tiempo y de la ética y de la estética y por tanto afectando a todos los ámbitos de la praxis vital.

3.2.2 Mimesis II: configuración de la obra dramática

La mimesis rítmica II hace referencia directa al hecho configurante de la creación artística. Este concepto deduce de la mimesis I (ritmos racionales) los procesos de creación de una obra artística (composición rítmica o trama). En su proceso de construcción, la trama integra una heterogeneidad de agentes, fines, medios, etc. para mediar entre el hecho individual y la historia tomada como un todo. Para Ricoeur, la idea de trama englobaría las tres partes que Aristóteles reunió bajo el motivo de “qué” (de la imitación) refiriéndose a trama, caracteres y pensamiento. Así, Ricoeur concretaba la idea que Aristóteles otorgó al concepto de trama, resumiendo esta como una organización concordante-discordante de los hechos de la acción del relato. (2004, p. 132). Además, señala Ricoeur, que su idea de trama contiene caracteres temporales propios, por lo que finalmente la define como "síntesis de lo heterogéneo" (2004, p. 132). Estas dos dimensiones temporales a las que se refiere serán la dimensión episódica de la narración (la acción hecha de sucesos) y la dimensión configurante (la que transforma los sucesos en historia). Así, la trama se extrae de la configuración de los sucesos. En palabras de Prieto:

En tanto la trama toma una mera sucesión de eventos y los configura en una sola totalidad unificada, se puede proporcionar -por medio del poder vinculante de la sintaxis narrativa- un modo de entender el tiempo que sólo puede eludir el modo descriptivo y declarativo de la filosofía. En otras palabras, más que tratar de descubrir o nombrar el tiempo, la narrativa lo ejemplifica; la narrativa hace que el tiempo sea cognoscible al proporcionarnos una senda racionalizada a través del tiempo (Citado en Guerra, 2008, p. 48).

De esta manera, se hacía necesario, que si la naturaleza se caracterizaba por su dialéctica vida-muerte y su estructuración en pasado, presente y futuro, la mimesis consistiría en la creación de una acción que imitará sus estructuras temporales perceptivas. Así, la estructuración de la acción debería aparecer al menos como un todo que se desarrollaría desde su principio hasta su finalización otorgándole 'plenitud'. Pero no solo es exigencia de la trama racional respetar el orden principio, nudo y desenlace, sino que debe responder a la totalidad y a la extensión, es decir, a la causa

racional y su verosimilitud. (Ricoeur, 2004, p. 92). Por tanto, el desarrollo de la acción no es una sucesión episódica, un hecho tras otro, sino que atiende a su principio de causalidad, uno causa otro. De este modo, Ricoeur, establecerá la conexión entre mimesis I y mimesis II para afirmar que:

Ya no cabe duda: la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. (...) La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización. Sería un rasgo de la mimesis buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia. (...) Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico (2004, p. 96).

De esta manera, queda claro cómo la concepción temporal de la cosmovisión racional se acaba de afirmar no solamente en la conformación de la acción por la praxis mimética a los ciclos rítmicos (vida-muerte como principio, nudo y desenlace), sino que los sucesos de la acción responden a causas racionales (plenitud y totalidad). Pero además, quedaría un rasgo más para cerrar a la perfección la teoría de la trama racional: la extensión. Esta surge de un límite marcado por la verosimilitud con el que la lógica desarrolla los acontecimientos, es decir, el tiempo de la acción estará marcado por la transición necesaria que lleva a un hecho a desarrollarse y concluir de manera lógica y racional. (Ricoeur, 2004, p. 95).

3.2.3 Tiempo e identidad ética en *Poética* de Aristóteles

Carlos de Castro en *La construcción narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo* (2011) expone a partir del trabajo de Ricoeur cómo la identidad se crea en una experiencia temporal doble por parte de los individuos. Por un lado, se refiere a las formas temporales que relacionan el pasado, el presente y el futuro; por otro, se refiere a la organización temporal de la vida cotidiana. Ricoeur propone una identidad que se elabora en el proceso dinámico, a caballo entre estas dos dimensiones temporales. En palabras de C. de Castro:

La discordancia temporal del mundo se puede solucionar (...) a través de la creación de una concordancia narrativa. La discordancia temporal de la experiencia tiene lugar a dos niveles. Primero, el tiempo de exterior (el mundo en cambio) no siempre transcurre al ritmo del tiempo de la conciencia ni siempre es controlable por esta. Y segundo, el pasar del tiempo no siempre se percibe de la misma manera. (...) La discordancia temporal es tan inestimable como los esfuerzos colectivos e individuales por establecer un ordenamiento temporal de la experiencia por medio de la configuración de una narración. Así pues, la concordancia (...) es un atributo (...) de las narraciones. Si esto es así, las narraciones no informan sobre la realidad sino sobre el sujeto que narra, (...) que se constituye al narrar. (...) a medida que el sujeto elabora una narración sobre su relación con la realidad social, está constituyendo su identidad, una identidad narrativa (2011, S/p).

Así, Ricoeur, parte de un sistema narratológico basado en la mimesis para afirmar que somos narratividad, es decir, que nuestra identidad es una narración en proceso, o mejor, un conjunto de acciones pasadas y presentes que se están entramando de manera continua a partir de las cosmovisiones temporales. Ricoeur escribe su artículo *La identidad narrativa* para explicarnos esta idea.

El relato construye el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje. Esta coordinación entre la historia contada y el personaje fue sostenida, por primera vez, por Aristóteles en su *Poética*. (...) En efecto, en la historia contada, debido al carácter de unidad que le confiere la operación de elaborar la trama, el personaje conserva, a lo largo de la historia, la identidad correlativa a la de la propia historia (1989, traducido por González Valerio y Rivara, p. 334).

De esta manera, Ricoeur, asocia la identidad del personaje con la propia elaboración de la trama. Así, si una historia es una evolución racional de acciones que conducen a un final, la identidad narrativa de un personaje es "el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de completud, de totalidad y de unidad de la trama" (1989, traducido por González Valerio y Rivara, p. 347). Entonces, los cambios y discordancias, los giros y peripecias que se producen en la acción dramática, definen la identidad del personaje.

Como ya hemos dicho, uno de los objetivos de Ricoeur en *Tiempo y Narración I* (1983) es dejar patente la relación entre ética y estética a través de la concepción temporal y su configuración a través de la trama. En *Poética* (S. IV a. C.) este principio queda resuelto en dos momentos: El primero en la división de los géneros, pues observa Ricoeur que, en la precomprensión del mundo que se manifiesta en la acción dramática existe una división entre las acciones serias y nobles (tragedia) y las vulgares y viles (comedia). (Ricoeur, 2004, p. 122). La segunda confirmación la encontramos en la "katharsis": El receptor (lector o espectador) recibe el cambio de infortunio del héroe e identifica en su error la ética que el colectivo social propone y se ha de seguir. Como indica Ricoeur, el espectador de Aristóteles es un espectador implicado, que recibe la acción para purgarse y ante el temor de lo comprendido re-elaboraría el discurso, o mejor dicho, lo re-configuraría. (Ricoeur, 2004, pp. 110-111).

3.2.4 El tempo como paradigma del modelo dramático

De esta manera quedaría demostrado cómo una cosmovisión del tiempo afectaría a la organización de la duración de una vida que generaría un tipo de estructura e identidad social

(normas, comportamientos, etc.) y formas culturales concretas. Ética y estética quedarían relacionadas por ser ambas derivadas de dicha cosmovisión. Así, deducimos que los ritmos que se crean en la cosmovisión se manifestarían en los ritmos compositivos de las obras de arte que serían coincidentes con los ritmos dinámicos de una sociedad.

En el caso del pensamiento occidental, desde la aparición del socratismo, los ritmos universales serán racionalizados respondiendo a un hecho lógico para entender y cuidar de la existencia humana. Es la medida racional la idea que recoge y engloba el ritmo ético y estético. A este ritmo cíclico del medio natural que será percibido y racionalizado ajustándose a la medida le daremos el nombre de Tempo.

Para terminar de entender la idea de configuración rítmica como hecho artístico quisiera apoyarme en la música, el arte del tiempo por excelencia. Christian Accaoui habla de ritmo musical (racional) como "distribución ordenada de la energía (...) resultante sintética de las fuerzas de los distintos parámetros del sonido y figuras del discurso en el tiempo" (Citado en Guerra, 2008, p. 55). Por su parte, Jonathan Kramer realiza un parangón al concepto de trama de Ricoeur en el ejercicio musical a partir de las nociones de linealidad y no linealidad. La linealidad sería producto de consecuencias anteriores y posteriores de sucesos. La no linealidad, por su parte, se refiere a productos que se rigen por principios intemporales. (Guerra, 2008, p. 59). Kramer denominará a esta trama musical o configuración rítmica del modelo tempo-racional como tiempo lineal teleológico. Este modelo se caracterizaría por una acción que progresa hacia un objetivo concreto correspondiendo al sistema musical basado en la noción rítmico-tonal de la ciclicidad ársico-tética que fundamenta la mayor parte de las obras musicales en occidente (Mozart, Vivaldo, Bach, etc.). (Guerra, 2008, p. 59).

Volviendo al hecho teatral, concluimos cómo con el análisis de *Poética* (S. IV a. C.) de Aristóteles se inicia el camino del tempo donde la creación de una acción lógica y verosímil se convierte en el epicentro del hecho escénico. Como hemos visto es lógico que la acción dramática (acción del relato = acción performativa) sea el punto central de la génesis de este primer modelo teatral en occidente, pues por un lado, es síntesis del ejercicio mimético de la configuración cosmogónica (vida-muerte igual a principio, nudo y desenlace) y por otro, explícita de una manera concisa y rápida (por su carácter oral) los signos y normas éticas (ritmos sociales) que identifican a la comunidad. Asimismo, la visión europeísta de la razón como libertad autónoma del ser humano y su afirmación de progreso hizo coincidir la acción del relato con la historia del hombre pues era el ser racional proyecto de dominador del universo a través de la razón.

Así, queda configurado el hecho teatral del modelo tempo-racional que se extenderá en la historia hasta su crisis a finales del siglo XIX. Esta configuración rítmica llegará a convertirse en una categoría teatral propia a la que denominaremos “drama”, es decir, el modelo tempo-racional será renombrado desde la esfera teatral como modelo dramático. A continuación, realizaremos un breve recorrido por la evolución del modelo dramático.

3.3 Historia del modelo dramático

3.3.1 La Edad Moderna: de los preceptistas al *Nuevo arte de hacer comedias*

Cuando Constantino, a principios del siglo IV, acepta el cristianismo como religión dentro de su imperio, el teatro se vuelve equivalente de pecado por su carácter mágico vinculado al paganismo, así como por sus irreverentes danzas y sátiras. Todo esto conduce a la expulsión del teatro fuera del templo (como ocurriera con Platón) ya que lo que ocurre en el interior no es ilusión sino "mímesis de verdad revelada" (Oliva, 2002, p. 34). De esta forma, ya no hay intérpretes ni público sino sacerdotes y fieles. No obstante, las formas teatrales profanas persisten en un modo popular conectados con imágenes divinas que con la depuración de la técnica y las reflexiones de pensadores como Tertuliano acabarían por conformar una imagen del teatro medieval cristiano más o menos homogénea. Esta consistirá en la reproducción taxativa de historias provenientes de la Sagrada Escritura en el templo el cual se "transmuta en un ambiente dinámico en el que desarrollar una acción colectiva. Un especial concepto de puesta en escena hace posible simultanear episodios lejanos en el tiempo y en el espacio. Organizados como un ciclo narrativo, este teatro requiere la participación activa y emotiva de los feligreses" (Oliva, 2002, p. 35).

Paralelo a este ejercicio teatral, aparecen los “jacualtori” (posteriores juglares) que se presentan con un carácter marginal para el divertimento popular. Su carácter nómada caracterizó sus formas de distribución y representación escogiendo plazas populares o cercanas a templos para procurarse un buen número de espectadores. (Oliva, 2002, p. 39).

Esta será la herencia teatral que el Renacimiento reciba y que intentará, por todos los medios, homogeneizar a través de la recuperación del texto clásico de la producción teatral por excelencia: *Poética* (S. IV a. C.) de Aristóteles. El texto verá la luz en lengua italiana en 1508 a cargo de Aldo Manuzio, aunque ya, en 1498, Giorgio Valla había presentado una traducción en latín. (Oliva, 2002, p. 39). A partir de su estudio, los humanistas generarán un conjunto de preceptos sobre la forma de componer y representar tragedias. Por el contrario, para la composición de comedias se analizaban los escritos de Plauto y Terencio.

A continuación, de la mano del historiador del teatro César Oliva, presentaremos a los preceptistas teatrales del renacimiento europeo: El primero de ellos, Robortello, quien publicará en 1548 *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, interesándose por insertar en su tiempo la teoría aristotélica defendiendo con ahínco la centralización de la acción del relato para la configuración de obras teatrales (Oliva, 2002, p. 40); continuamos con Miturno, que en *L'arte poetica* (1594) pone su atención en desarrollar espectáculos teatrales teniendo como premisa principal la representación de una única fábula (Oliva, 2002, p. 41); otro preceptista será Segni, aunando la teoría aristotélica junto con el pensamiento platónico y horaciano con la intención de examinar los elementos que deben entrar en el conjunto de la acción y el fin de la misma; Trissino, autor de *Sofonisba* (1515) dará su propia visión del texto griego cuando establece que "el modo con el cual debemos imitar esas acciones y costumbres es que el poeta nunca debe hablar en su persona, sino inducir a personas a que hablen, como sucede en comedias, tragedias, églogas y semejantes" (citado en Oliva, 2002, p. 41). Para C. Oliva ésta idea llevó a los dramaturgos a trabajar lo episódico en contra de lo esencial de la acción dramática produciendo un desequilibrio entre las teorías que serán mediadas por preceptistas como Scaligero, el último que tomo como ejemplo, que analizará las relaciones entre vida real y literaria. (2002, p. 41).

Con la traducción de los textos de los preceptistas italianos al español, la teoría aristotélica será desarrollada por diferentes pensadores como Francisco Cascales o Sánchez de las Brozas, entre otros. El dramaturgo que refiere las características de este primer teatro de la Edad Moderna en España es Miguel de Cervantes quien encuentra su éxito en una práctica experimental entre el respeto por el paradigma epistemológico de la poética aristotélica y las demandas del gusto del público de su sociedad. Así, sirve de plataforma giratoria entre el teatro del renacimiento y el barroco español liderado por Lope de Vega, el gran revolucionador de la escena teatral del Siglo de Oro. La relación del "Fénix de los ingenios" con el vulgo le llevará a un absoluto desdén por la mayoría de los preceptos aristotélicos exceptuando la importancia que otorgó a la idea de mimesis, acción y verosimilitud (el núcleo del modelo dramático). Lope asume que el teatro debe surgir de la imitación a una acción única cuyos hechos se deben estructurar a partir del principio de causalidad que configura verosimilitud y totalidad.

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género,
de poeta o poesis, y ésta ha sido
imitar las acciones de los hombres

y pintar de aquel siglo las costumbres (Lope de Vega, 1607, vv. 49-53).

Asimismo, la acción se ha de configurar siguiendo los principios racionales y causales que se desarrollarán desde el inicio hasta su desenlace.

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero dezir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
no que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo (Lope de Vega, 1607, vv. 181-187).

De esta manera se produce la “inventio” de una acción del relato (no episódica) que forma el esqueleto de la obra, y a partir de ella se disponen los demás elementos que caracterizan su dramaturgia: la división en jornadas; la lógica del decoro que aparece por la posición social del personaje, hecho que configura la manera de expresarse del mismo; la renuncia a las unidades de tiempo y espacio; o la mezcla de lo cómico y lo trágico. Y es que, Lope distingue lo razonable de lo discutible, lo esencial de lo secundario, y esto le permite una libertad creativa y un ingenio lleno de creatividad y exaltación que nace del conocimiento del propio mecanismo espectacular. (Rodríguez Cuadrados, 2011).

Es así como confecciona su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1607) una dramaturgia que servirá para contentar el gusto exigente de la sociedad del momento que demandaba la mezcla de géneros y la identificación con los personajes. Así, como indica E. Rodríguez Cuadrados, Lope de Vega realizará un ensayo teatral a partir de la síntesis práctica de lo acontecido hasta el momento:

Lope de Vega pondrá en valor la imaginación compositiva del italianizante Torres Naharro o la intromisión de elementos rústicos en las elevadas comedias de Encina o la agilidad y capacidad de comunicación del teatro fraguado en la comedia del arte de Rueda (...) Recupera (además) el enredo amoroso y recompone un *dramatis personae* en el que no se prescinde de la astucia del *servus fallax* (criado o gracioso) del *filius erilis* (galán enamorado), del *durus pater* (o no tan duro para el caso del viejo) o del *miles gloriosus* para el soldado bravucón o el impertinente y puntillo galán suelto. También Lope sabrá captar las sutilezas neoplatónicas y petrarquistas (2011, p. 32).

La representación teatral se concebía como una fiesta para el vulgo quien participaba de forma activa durante la representación a través de diversos comentarios que giraban en torno a la fábula. La praxis teatral surgía de la experiencia concreta del corral de comedias donde la sociedad se reunía para ser entretenida. Las obras desarrolladas en el corral generalmente procedían de compañías de teatro con escasos recursos económicos, por lo que se hacía necesario que los personajes recreasen los espacios a través del lenguaje diegético. La sobriedad era la tónica general, y el espectador aceptaba la convención para introducirse en el espacio imaginado, espacios que, escenificados o no, giraban en torno a la acción dramática.

En cuanto a los actuantes del Siglo de Oro, Lope refiere 160 versos de los 389 a explicar la importancia de la oralidad performativa en el teatro de su tiempo. El tipo de actor del *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1607) se debate entre la improvisación oral procedente de la comedia del arte, y el valor literario del texto renacentista. Evangelina Rodríguez Cuadros reconoce una falta de conocimientos en la práctica actoral del siglo XVII español, pero supone la existencia de un método o patrón de interpretación aceptado y extendido. Así, esta retórica implica la sobre-actuación de los intérpretes. Lope usa el término “mimo” (v. 116) para referirse a la tosquedad de las actividades. Esta idea del histrionismo interpretativo la une Rodríguez Cuadros a la idea de espacio escénico sumamente reducido. Por su parte, Juan María Marín define la interpretación del Siglo de Oro como exagerada, en su gesto y en su declamación debido a las condiciones acústicas del espacio. De los documentos que manejan los historiadores del teatro del Siglo de Oro se infiere que el buen intérprete es reconocido por cuatro habilidades: desenvoltura, dicción, físico y memoria. Sea de la forma que fuera, lo que sí era cierto, es que el actor tenía una relación directa con el personaje en un proceso de identificación a través de las emociones que el texto le produce.

Observamos, por lo tanto, que la acción del relato se establece como centro hegemónico del hecho teatral de la Edad Moderna en España, pero también en el teatro isabelino cuyo mayor representante es W. Shakespeare. El dramaturgo inglés basó toda su atención en la relación de la acción y su desarrollo en la palabra dialógica. No obstante, Sir Philip Sidney lo acusa de: obviar las unidades de tiempo y lugar; ofrecer la violencia en escena en vez de su presentación a través de la narración como se hacía en la antigüedad clásica; de combinar prosa y verso; y de combinar diferentes géneros (tragedia, comedia y sátira). Sir Philip Sidney dirá: "Shakespeare no hace ni auténtica tragedia ni comedia verdadera, pues mezcla reyes y clowns" (Citado en Oliva, 2002, p. 57). De esta manera, concluimos que en la segunda parte de la Edad Moderna europea se produce un relajamiento con respecto a las normas de los preceptistas de la antigüedad clásica en términos

de verosimilitud escénica pero que la acción del relato permanece inalterable y se mantiene como epicentro de la génesis teatral.

3.3.2 Del Neoclasicismo a la “pictoralización” diderotiana

Los siglos XVII y XVIII, a pesar de lo que se pudiera pensar, gozaban de un constante flujo de puestas en escenas llenas de lirismo y esplendor que hizo que aumentara el número de espectadores. El teatro de la Ilustración, sobre todo en el territorio francés, revisitó los postulados de *Poética* (S. IV a. C.) de Aristóteles desde la mirada de los preceptistas italianos más ortodoxos. De esta manera, la tríada de las unidades de acción, lugar y tiempo asienta las bases de la construcción del teatro del neoclasicismo de la mano de otros rasgos estilísticos como las “bienséances” (conveniencias), el decoro o la verosimilitud, entre otros. El más severo de los teóricos neoclasicistas será el francés Nicolás Boileau que, en su *L'Art Poétique* (1674), recoge una dramaturgia aferrada a las tres unidades. (Martínez Dengra, 2004, pp. 247-248).

Sin embargo, a comienzos del siglo XVIII se erigen las primeras voces de teóricos que cuestionarán el valor y la relación entre las unidades. Uno de los pensadores más importantes será J. F. Marmontel que realizará un estudio de las mismas en *Éléments de Littérature* (1787). Uno de los principales objetivos del trabajo de Marmontel será la explicación de cómo puede crearse una acción unificada y no simple, es decir, cómo una acción puede estar compuesta de varios episodios que se encadenan para la resolución de un fin. Esta unificación no permitirá que se elimine ningún suceso de la acción pues perdería su inteligibilidad. De este modo, todos los hechos expositivos serán útiles y se encadenarán desde el comienzo hasta el desenlace según la verosimilitud de lo necesario, por el efecto racional de la causalidad. Será a partir de la unidad de acción de la que se desglosarán las unidades de tiempo y espacio; la primera habrá de coincidir con el tiempo real de la acción y por tanto de la representación; mientras que para Marmontel la unidad de lugar se muestra más flexible al no haber una definición clara en *Poética* (S. IV a. C.).

Ante el afrancesamiento de la escena alemana aparecerá la figura de G. E. Lessing. Este autor, debido a su actitud liberal, supone y plantea en su *Dramaturgia de Hamburgo* (1769) una de las primeras rupturas con la concepción estilística del neoclasicismo. No obstante, Lessing no se alejará de los planteamientos aristotélicos de mimesis, trama y acción como elementos fundamentales del hecho teatral. Su dramaturgia será un intento de flexibilizar y adaptar los preceptos aristotélicos a las necesidades de la escena de su tiempo. Así surgirá su ideal de drama burgués (“bürgerliches”). Para ello, Lessing pondrá toda su atención en el estudio de la naturaleza y

la tomará como modelo tras analizar que dentro de ella se dan cita todos los elementos que configuran el drama (el conflicto, la forma de ritmar la acción, el lenguaje, la metodología interpretativa y escenográfica...). (Oliva, 2002, p. 66).

Esta concepción dinámica del arte le lleva a procesar una teoría propia de la "katharsis" aristotélica. Lessing la reinterpreta y define como la "transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas" (citado en Canoa Galiana, 2006, p. 104) que intenta despertar, en su justa medida, la capacidad emocional del espectador. Y es que para Lessing la tragedia es "un poema que mueve la piedad" (Citado en Oliva, 2002, p. 66). De esta manera, queda demostrado que este autor siente la necesidad de mostrarnos el inicio del camino de la irracionalidad, y parte de la defensa de la figura de Shakespeare sobre la de Voltaire. (Oliva, 2002, p. 66).

Por su parte, Diderot, a partir de su consideración y estudio de la acción del relato, lleva a cabo una reforma de su herencia teatral fundamentada, según nuestra opinión, en la máxima racionalización de la estética de la verosimilitud teatral. Sin embargo, este autor no realiza esta reforma desde la praxis teórico-literaria, sino que, desde lo puramente escénico, racionaliza mediante la idea de verosimilitud los dos vectores subyugados por la acción del relato: el intérprete y la escenografía, que seguirán siendo dependientes de la acción. De esta manera, el modelo dramático alcanza su cenit en el trabajo diderotiano, donde el teórico francés, como si se tratara de un ejercicio de metadefinición, denomina a su dramaturgia "drama burgués".

En *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757), *Discurso sobre la poesía dramática* (1758) y *La paradoja del comediante* (1773) se recoge su teoría dramaturgica que, como decimos, se centrará en una revalorización de los valores visuales del teatro, lo que Nicolás Olszevicki ha denominado "pictorialización" de la escena burguesa. Así comenzará con una exigencia a los dramaturgos como es el abandono de la búsqueda de acciones complejas (enredadas y sorprendidas) para superar el "énfasis, el *esprit* y el excesivo *papillotage*" (Diderot, citado en Olszevicki, 2014, p. 1221) imperante en el teatro francés, a favor de la creación de cuadros pictóricos ("tableaux dans la scène") con la intención de producir una emoción identificante y moral en el espectador. En palabras de Diderot: "nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar: empleamos mucho tiempo en reproducirlo con fidelidad pero existe entero y a la vez: el espíritu no avanza a pasos contados como la expresión" (Citado en Olszevicki, 2014, p. 1222).

De esta manera, comienza este pictorialismo verosímil por el análisis de los actantes. *La Paradoja del Comediante*, publicada en 1773, será donde Diderot exponga, a través de un discurso

dialogado, su desazón por los excesos interpretativos de los actores de su época con voces histriónicas, exageradas gesticulaciones y ciertas disonancias entre sus movimientos y el espacio escénico y, por tanto, con respecto a su representación. Su ideal de interpretación escénica consistirá en la dominación racional y absoluta de los sentimientos a partir de una observación científica y analítica del comportamiento humano. El autor propone como modelo de imitación el burgués de la vida doméstica y diaria (“*senre serieux*”) por lo que se debía actuar según los criterios de verosimilitud de éste. En palabras de Diderot:

Si el comediante fuera sensible, ¿le estaría permitido de buena fe representar dos veces un mismo papel con el mismo calor y el mismo éxito? Muy cálido en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol a la tercera. (...) El comediante que represente según la reflexión, el estudio de la naturaleza humana, la imitación constante según un modelo ideal, la imaginación, la memoria, será uno y el mismo en todas las representaciones, siempre con la misma perfección: todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado en su cabeza; en su declamación no hay monotonías o disonancias. El ardor tiene su progreso, sus impulsos, sus remisiones, su comienzo, su medio, su extremo (2006, p. 23).

En cuanto al escenario, éste también debía seguir las directrices de una imitación a lo natural y cotidiano de la sociedad burguesa. La propuesta de Diderot radicaba en crear un espacio ficcionado totalmente verosímil que permitiera al espectador adentrarse en una identificación con los personajes y sus atmósferas. De esta manera, propuso el diseño de una sala donde los espectadores se colocaban en un nivel distinto al escenario. Asimismo intentó reforzar, mediante la iluminación, el distanciamiento entre el espacio de representación y el de la recepción, haciendo mucho más evidente el efecto de cuarta pared. Encontraremos de nuevo cierta paradoja en este distanciamiento, pues con él intentaba Diderot crear una mayor identificación entre el espectador y el mundo burgués.

Y es que, este será el gran objetivo de la obra de Diderot, la de moralizar y enseñar al público, a través de la imitación a la burguesía desde un paradigma racional y ordenado, la posibilidad de una sociedad mejor y en progreso. El profesor Juan Carlos Rodríguez encuentra en esta idea la paradoja diderotiana, y lo explica así:

Digamos pues: la teoría escénica (artística) básica en Diderot se resuelve a partir de las siguientes categorías: 1º) el arte (el teatro) no 'es' la vida; pero 2º) el arte (el teatro) debe ser un modelo de (y para) la vida cotidiana. Y en consecuencia 3º) ese modelo (ese "molde") tiene que ser extraído desde la realidad cotidiana (la verdad natural) a la que la escena va dirigida, y no debe, por tanto, ser sólo producto de los 'espectros' o de los 'fantasmas' de un poeta más o menos 'imaginativo' (1994, p. 171).

El propio Diderot resume así su concepción teatral: "El espectáculo es como una sociedad bien ordenada, donde cada uno sacrifica algo de sus derechos primitivos por el bien del conjunto y del todo" (2006, p. 35).

3.4 Conclusiones: el tempo como sistema configurativo en las artes y en la sociedad

Como hemos visto, este modelo dramático, gestado en *Poética* (S. IV a. C.), permanecerá en su núcleo esencial (acción, plenitud y verosimilitud) invariable en occidente llegando a su clímax en el siglo XVIII con Diderot. Debemos advertir y poner de manifiesto la franja que supone la Edad Media en cuanto a su cosmovisión cristiana de la existencia generando otros tipos de composiciones rítmicas. Centrados en la evolución del modelo dramático, observamos que la diferencia estriba en el grado de racionalización del drama, es decir, en el grado de verosimilitud de los hechos. Advertimos pues, que es el sistema de concatenación de acciones y su lógica lo que varía el estilo de la categoría dramática; cuanto más racional se vuelva la concepción artística, más verosímil será la escena. Por tanto, para nosotros no existirían diferencias de género entre Tragedia, Comedia, Tragicomedia o Drama, sino que más bien se diferenciarían unos de otros por el grado de verosimilitud u otros requisitos dependientes de la acción del relato como la imitación de sucesos nobles o vulgares. De este modo, las diferencias serán meramente estilísticas y no alterarán sus estructuras inmanentes.

Asimismo, dependientes del hecho teatral también son los otros dos grandes vectores: los actores (emoción y corporalidad: voz y movimiento) y la implantación (escenografía, vestuario, iluminación y música). De esta manera, debido a que el mecanismo de exposición y desarrollo de la acción dramática es el diálogo, resulta lógico afirmar que el teatro acabó por convertirse en literatura dramática. Es por esto que a lo largo de la historia del teatro occidental, exceptuando a contados y brillantes creadores como Lope o Shakespeare, han aparecido muchos más tratadistas y preceptistas preocupados del texto literario y del lenguaje que de la praxis teatral. Sólo los grandes y escasos creadores supieron encontrar en el teatro un arte inminentemente práctico-temporal.

Pero sin duda, fue la dramaturgia diderotiana la que llevó a su cenit al modelo dramático. Diderot entendió el hecho artístico como medio ejemplarizante y de adoctrinamiento moral de la sociedad burguesa con la promesa de libertad y progreso. Diderot consciente de los otros vectores escénicos, decidirá revisarlos a partir de la idea de verosimilitud con respecto a la acción del relato.

Por esta razón, era lógico que Diderot llevara a cabo en *La paradoja del comediante* (1769) el primer intento de verosimilitud de interpretación actoral a través del texto y de la acción de la fábula. La clave de la interpretación diderotiana será, de este modo, la imitación racional que excluye la identificación absoluta con el personaje, por lo que podemos concluir que existe un dominio de los actuantes con respecto al texto y sus caracteres. De esta manera, se reafirmaría nuestra hipótesis sobre la transformación del modelo pre-dramático al dramático basado en la dominación racional del intérprete (chamán) sobre su entorno.

En cuanto al vector de la implantación, éste venía desarrollándose en paralelo a las artes visuales. De este modo podemos establecer un parangón entre ambas. Así si el sistema de representación pictórica del Renacimiento se basaba en el uso de la perspectiva euclidiana, el mismo sistema visual se utilizaría para la composición escenográfica.

De esta manera, podemos establecer una relación, un sistema de correspondencias entre artes visuales y artes escénicas basado en un mismo patrón de composición rítmica. En el caso del modelo temporal, las disciplinas artísticas se basarían en el principio de imitación de la realidad entendida bajo el tiempo de una existencia fundamentada en el dominio de la creación a través de la ciencia científica. La concepción del tiempo de una escena plástica clásica (perspectiva euclidiana) y la de una obra teatral bajo la categoría dramática (planteamiento, nudo y desenlace, causal y verosímil) será la misma y estará compuesta bajo la idea configurativa de tempo: dominación racional de los ritmos universales. Por tanto, se advertirá que, si la acción del relato es génesis del hecho teatral por su capacidad para imitar la naturaleza a través del tiempo, el elemento racional y matemático que se hace perfecto para imitar la naturaleza a través del espacio será la perspectiva euclidiana. La perspectiva servirá como herramienta compositiva que estructura la duración de una vida de forma verosímil siguiendo la configuración del ritmo-tempo en el espacio. Así, no podemos pensar frente al análisis de un cuadro, que en éste, el hecho fabular será el aspecto principal contenedor del tiempo. Y este es un punto importante: a pesar de que en el modelo dramático se hace coincidir la acción performativa con el desarrollo de la fábula (acción del relato) no son equivalentes, ya que la fábula no tiene la capacidad de mostrar la configuración rítmica de la existencia en su relato.

Y es que la acción del relato hará referencia a los hechos que componen la fábula, mientras que el tiempo dentro de la fábula será el tiempo en el que creen los personajes, una ficción. Para nosotros, será la forma de presentar (ritmar, combinar, etc.) dichas acciones las que contenga el

verdadero aspecto temporal de la obra. Asimismo, la estructuración de la acción performativa también contiene signos rítmicos y, por tanto, temporales.

El caso del modelo dramático es un caso particular, ya que se hace coincidir el patrón rítmico de la acción del relato (planteamiento, nudo y desenlace, causal y verosímil) con la percepción del tiempo de los personajes, y todo esto, a su vez, con la acción performativa, generando un sistema inquebrantable.

Con todo esto, hemos querido demostrar que la cosmovisión temporal de la existencia radica en la configuración rítmica y no en el contenido fabular. De este modo, y tomando de ejemplo *La escuela de Atenas* (1510-1512) de Rafael pasamos a describir el sistema rítmico racional (tempo) en una obra visual, rechazando la fábula, y poniendo la atención en la perspectiva y sus elementos configurativos.



Fig. 1. *Escuela de Atenas* (1510-1512) de Rafael.

La obra *La escuela de Atenas* (1510-1512) de Rafael, una obra casi simétrica con un gran eje axial que divide la pintura en dos y que separa y delimita a Platón de Aristóteles en el centro, se caracteriza por la aparición de formas rectangulares y semicirculares que sugiere cierta tridimensionalidad. Es la perspectiva euclidiana con su punto de fuga central la que organiza y plantea un ritmo figurativo racional y lógico que permite la perfecta relación de las partes con el todo concluyendo en una síntesis armónica necesaria. De esta manera, queda un espacio pictórico construido a través de las matemáticas, del pensamiento racional del ser humano, medida de todas

las cosas. Este será el dominio de la naturaleza, de la existencia y del tiempo por parte del ser humano a través del arte visual. De ahí el sentido de durabilidad de la obra de arte, su universalidad, su pretendida eternidad rítmico-visual. Y es que, la racionalización rítmica del arte universaliza y eterniza la obra posicionando al ser humano por encima de la naturaleza para colocarle a la altura de un dios.

Retomando nuestro asunto, el teatro, vemos como es Diderot el máximo representante de esta teoría de la dominación racional de la vida. Diderot, en definitiva, propone la ilusión escénica total, es decir, la recreación más verosímil de un mundo burgués a su gusto, por encima moralmente de la sociedad de su tiempo, es decir, una recreación que la vida debería imitar.

4. Crisis del tiempo: el Romanticismo

Antes las primeras revueltas románticas el sistema de configuración rítmica del modelo temporal entra en crisis y con él, el modelo dramático. Así, en este tercer capítulo nos proponemos a analizar las causas de la crisis de la configuración tempo-racional de la existencia y como afecta al sistema narratológico en la configuración rítmico-artística. Concretamente, analizaremos el trabajo de Richard Wagner quien con su teoría de la obra de arte total propone la hibridación de los vectores escénicos como metáfora del comunismo redentor de la sociedad. Así, será el compositor alemán el primer artista en adentrarse en el mundo del teatro predramático -el ritmo orgánico como eje configurador del teatro- prefigurando la gran crisis que afectará al modelo dramático.

4.1 El fracaso de la razón ilustrada

Francia se había convertido en el buque insignia de la Europa del siglo XVII. Su forma estatal consistía en una monarquía absoluta articulada en torno a la figura del rey cuya autoridad emanaba del derecho divino. Sin embargo, la filosofía ilustrada del siglo XVIII auguraba profundas reformas políticas y sociales, que acabará por producir, el 14 de julio de 1789, la toma de la Bastilla. Miles de ciudadanos de París iniciarán una revolución social convirtiendo aquel hecho en el símbolo del camino hacia la modernidad. La Revolución Francesa supone, por tanto, la ruptura con la estructura estamental y feudalista y revela una nueva forma social en la que todos los individuos disponen de la misma igualdad judicial y política. En su *Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789) se puede leer: “Art. 1. Los hombres nacen y permanecen libres Iguales en derechos. Las distinciones sociales no pueden estar fundadas más que en la utilidad común.”

Sin embargo, los surgimientos nacionalistas y la llegada de Napoleón con su desarrollo imperialista, hacen que en muy poco tiempo se experimente con diferentes sistemas políticos. Javier Arnaldo pone como ejemplo la novela de *Stello* (1832) de Alfred de Vigny quien nos presenta a tres poetas que habían vivido en los diferentes funcionamientos sociales: Gilbert (Monarquía absoluta), Chatterton (Monarquía constitucional), Chenier (República) y él mismo con el Imperialismo. Todos los poetas compartirán un denominador común: la inadaptación al medio y la pérdida de fe en el racionalismo. (Arnaldo, en VV.AA., 2010, p. 201). Estos primeros artistas románticos comenzarán a sentir una apatía de vivir en esta sociedad. Dice Hauser que

cuando la revolución había apenas terminado, una inmensa desilusión se apoderó de los ánimos, no quedó ninguna huella del optimismo ilustrado. El liberalismo del siglo XVIII partió de la identificación de

libertad e igualdad, y de esta fe surgió su optimismo; el pesimismo de la época postrevolucionaria surgió cuando esta fe disminuyó (1953, p. 166).

La otra gran revolución que pone en crisis el sistema racional será la Revolución Industrial del siglo XVIII que tendrá lugar en Inglaterra. Esta revolución supuso la transformación de los modos de producción y el desarrollo de la burguesía quien se había hecho con la propiedad de la industria. Se produjo entonces la entrada de los campesinos a la ciudad, forjándose la idea de proletariado debido a los escasos derechos sociales y los bajos sueldos percibidos en las fábricas.

Estas dos tendencias vendrán a concluir en lo que se denominó las Revoluciones de 1848. Estas revoluciones, transformadoras del modelo social, nacerán tras el descontento político de la sociedad y debido a las deficiencias que otorgaba la crisis económica. La crisis agrícola que comenzará en el año 1845 y que dejará las cosechas inutilizadas y perdidas, unida a la necesidad de productos y el coste de las importaciones, además del florecimiento de los mecanismos industriales que perjudicará a los comerciantes, a la clase obrera y a los artesanos, harán que esta revolución coja peso no solo en Francia, sino también en el resto de Europa.

Nietzsche fue uno de los primeros filósofos en realizar una crítica al estado de la sociedad moderna europea en *Humano, demasiado humano* (1878), obra que gira en torno a la capacidad demoleadora del ser humano y el derrumbamiento de la modernidad ilustrada que produce el nihilismo cultural. Como ya explicamos, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) asegura ver en la figura de Sócrates el inicio de un rumbo equivocado en la historia del pensamiento social al emplazar la razón como centro estructurador. Para el alemán, el desarrollo de una sociedad basada en esta falsa aporía acabará por convertir la razón como razón de dominio que provocará las revueltas y las crisis sociales explicadas.

Horkheimer y Adorno, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1969), exponen que el origen de la excesiva racionalización se encuentra en la relación entre el ser humano primitivo y la naturaleza. Para la escuela de Frankfurt, la razón nace para explicar los ritmos y fenómenos irresolubles que la naturaleza genera en el ser humano primitivo. De esta manera, la razón aparece en términos no de comprensión de la naturaleza, ni con el objetivo de querer establecer una relación armoniosa con ella, sino que surge en términos de dominio en pro de la libertad e independencia del colectivo social. La historia del modelo tempo-racional será la historia del intento del hombre por controlar todas las esferas de la realidad, desde la naturaleza hasta los propios comportamientos morales del ser humano. La razón busca el desarrollo más eficiente para su fin e instrumentaliza el conocimiento que generará todas las estructuras de la vida social.

Recogen los filósofos la sentencia de Bacon quien establece que "la superioridad del hombre reside en el poder saber" (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 60). Así se establece la relación entre la razón como principio hegemónico del poder y organizador de la vida social, donde el saber aparece para el desarrollo científico, técnico, funcional, y a la vez perverso. En palabras de Horkheimer:

En el proceso de su emancipación el hombre comparte el destino de todo el resto de su mundo. El dominio de la naturaleza incluye el dominio sobre los hombres. Todo sujeto tiene que participar en el sojuzgamiento de la naturaleza, tanto humana como extrahumana (y) para conseguirlo tiene que sojuzgar la naturaleza que hay en él mismo. Por mor el dominio se ve así internalizado. Lo que usualmente es caracterizado como un fin de la felicidad del individuo, la salud y la riqueza obtiene su significación exclusivamente de su posibilidad de convertirse en funcional. Estos conceptos funcionan como indicadores de condiciones favorables para la producción espiritual y material (Citado en Vergara Henríquez, 2011, p. 108).

El punto culminante del sistema racional aparecerá en la Ilustración Moderna donde se reconoce que el sistema de razón-saber-dominio producirá una "jaula de hierro" según Max Weber donde todas las esferas de la vida surgirán a partir de esta instrumentalización de la razón. La categoría dominio implicaba un gesto basado en el mandato, el control, el orden, la cuantificación, la administración y la gestión de los recursos (personales y bienes) de acuerdo a los criterios racionales que se derivaban de los grandes centros en los que se erigía el sistema capitalista. Y si todo lo existente se subyuga al dominio y al sistema racional, también lo hará la propia intimidad cotidiana del individuo como así lo intentara Diderot. En palabras de Horkheimer:

El individuo ya no tiene espacio para escaparse del sistema. (...) Se podría describir un factor de civilización como la paulatina sustitución de la selección natural por la acción racional. La supervivencia o, digamos, el éxito depende de la capacidad del individuo de adaptarse a las coerciones que le impone la sociedad. Para sobrevivir el hombre se transforma en una máquina que responde a cada instante con la reacción exacta a las confusas y difíciles situaciones que definen su vida (2002, pp. 117-119).

Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) parte de la idea de "ascetismo religioso" para justificar el desarrollo de una falsa razón liberadora. El filósofo alemán examina las limitaciones de la razón como estructura dominante en la sociedad. Marcelo Altomare (2005), distingue al menos tres críticas fundamentales en la sociología weberiana: La primera crítica se realizará a la idea que identifica al individuo con la fe en la verdad de los procesos de conocimiento adquiridos; la segunda expondrá su crítica de la historia como una categoría irracional, sin un fin objetivo; y por último, la crítica al individuo que actúa con la pretensión de obtener un beneficio que promueve la supremacía del empirismo. Asimismo, Weber observa que el

fundamento racional en el sistema capitalista supone diferencias exasperantes entre economía empresarial y economía familiar, un sistema legislativo previsible y un abuso en el desarrollo de la burocratización. El filósofo Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) expone la clave del pensamiento weberiano con respecto al proyecto moderno. Según Habermas, Weber,

como racional describió aquel proceso del desencantamiento que condujo en Europa a que del desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana. Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron aquí esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y prácticos-morales (1993, p. 11).

De esta manera, como observamos la razón subjetivista promueve la consecución de los fines sin cuestionar si los objetivos que se quieren alcanzar son beneficiosos o necesarios para el conjunto de la humanidad. Horkheimer indica que

precisamente por eso la autonegación del individuo en la sociedad industrial no tiene objetivo alguno que pudiera ir más allá de la propia sociedad industrial. Tal renuncia genera y conlleva racionalidad en lo que hace a los medios e irracionalidad en lo que hace a la existencia humana. La sociedad y sus instituciones llevan, no menos que el individuo mismo, el sello de esta discrepancia (Citado en Vergara Henríquez, 2011, p. 108).

Los filósofos de Frankfurt propondrán, entonces, una revisión de la idea de razón que vaya más allá del egoísmo individual del sujeto y que edifique un sistema que aclare la relación entre el ser humano y sus fines. El dispositivo crítico que Adorno y Horkheimer diseñaron para analizar este sistema racionalista se denominará “dialéctica negativa”. Esta consiste en confrontar dos ideas contrarias (concepto-objeto), es decir, negar el pensamiento idealista (Hegel) e identificador que asume la idea del objeto como objeto real. Por tanto, el dispositivo crítico realiza un ejercicio comparativo entre el objeto y el concepto, y resalta aquellas cualidades que tiene el primero y que el segundo no recoge. Asegura Adorno que los objetos son más de lo que dicen ser sus conceptos, pues las ideas definitorias reducen las cualidades de este a lo concreto de lo identificable. Este trabajo del pensamiento conceptual se originará en la razón y excluirá toda heterogeneidad que no considera de un interés para la obtención de un fin. En palabras de Adorno:

(...) Pero incluso haciendo un esfuerzo extremo por expresar lingüísticamente tal historia coagulada en las cosas, las palabras empleadas siguen siendo conceptos. Su precisión sustituye a la mismidad de la cosa, sin que ésta se haga totalmente presente; entre ellas y lo que conjuran se abre un hueco. De ahí el poso de

arbitrariedad y relativismo tanto en la elección de las palabras como en toda la exposición. Incluso en Benjamin los conceptos tienen propensión a disimular (...) Sólo los conceptos pueden realizar lo que el concepto impide. (...) La deficiencia determinable en todos los conceptos obliga a citar otros; surgen ahí aquellas constelaciones que son las únicas a las que ha pasado algo de la esperanza de nombre. A éste el lenguaje de la filosofía se aproxima mediante su negación. Lo que critica en las palabras, su pretensión de verdad inmediata, es casi siempre la ideología de una identidad positiva, existencia, entre la palabra y la cosa (2005, p. 429).

De esta manera, el arte se vuelve un elemento primordial para realizar el ejercicio dialéctico pues permite confrontar la idea que se tiene sobre el arte y el propio objeto artístico, es decir, examinando la materialidad rítmica del objeto se nos permitirá realizar una crítica de la sociedad.

4.2 El romanticismo de Richard Wagner: la obra de arte total

Esta crisis en el modelo tempo-racional de la existencia acabará por afectar a la esfera del arte. Así, en el periodo artístico conocido como romanticismo se deposita la crisis del modelo tempo-racional (artístico y vital), que acabará por concluir en la escisión del “yo sujeto” con el objeto social. La soledad del “yo” implicará colocarse ante el aislamiento inmenso de la naturaleza. Será esta angustia vital la que empujará al “yo romántico” a resolver su aflicción a través de dos procedimientos: la nostalgia (el historicismo, la religión y el revival), o la naturaleza. A partir de ellas, se intentará llevar a cabo ejercicios de configuración rítmico-artística que no sólo repercuten en el arte sino en la sociedad, es decir, conciben el arte como herramienta de restitución social.

Richard Wagner se presenta como el gran sintetizador artístico de toda la corriente romántica a través de la composición musical. Durante su exilio en Zurich, Wagner se dedicará a la creación ensayística sobre la teoría de las artes bajo una concepción comunista para la revitalización socio-cultural de su nación. Sus tres ensayos más importantes son: *La obra de arte del futuro* (1849), *Ópera y Drama* (1851) y *Arte y Revolución* (1849). En ellos expone su teoría de la Obra de Arte Total, en la que se pretende la comunión del pueblo con los ritmos orgánicos del universo a partir del trabajo vectorial del teatro en relación a los mitos germánicos. Algunas de sus obras más representativas son *Tristán e Isolda* (1857-9), *El anillo de los Nibelungos* (1848-194) y *Parsifal* (1857-1872).

4.2.1 El romanticismo

La voluntad de regenerar y transgredir llevarán al hombre de 1800 a dejar a un lado la razón como elemento estructurador de la sociedad, la ética, la moral y, en definitiva, de las relaciones

sociales. Será, como ya hemos visto, durante la Revolución Francesa y el Imperio Napoleónico cuando aparezca este desencanto generacional donde el vacío hará que los jóvenes vieran desvanecerse sus sueños y esperanzas, afectando también a las grandes ideologías de la Revolución.

Esta ruptura supuso que la sensibilidad, la emoción y las actitudes pasionales surgieran y se desarrollaran frente al fracaso. Así, lo emotivo se aleja y destruye a lo racional, pero, del mismo modo, redirecciona al individuo a estar consigo mismo y, por consiguiente, a estar solo. Se rompieron por lo tanto las redes que conectaban a esos 'individuos sociales' y apareció el 'yo romántico'. Ante la inmensidad del entorno, de la ciudad, de la naturaleza, el individuo sufrirá el hastío, la insatisfacción y la angustia de su época, enfrentándose a la existencia desde la más profunda soledad. La pintura romántica irá de la mano de este ideal. Según Friedrich:

El artista no debe pintar solo lo que ve delante de él, sino también lo que ve dentro de él. Si, no obstante, nada ve dentro de él, entonces también debe dejar de pintar lo que ve delante de él. Si no, sus cuadros se parecerán a esos biombos detrás de los cuales no se espera encontrar más que enfermos o incluso muertos. La creación se entiende como arrebatado, sume el artista. La inspiración es una revelación (Citado en Oubiña, 2000, p. 166).

De esta manera, el artista romántico desarrolló al menos dos vías que posibilitarán el objeto artístico como elemento de reconstitución comunitaria. En la primera vía, el “yo romántico” intentará conectarse con la sociedad a través de la tradición nacional o la fe cristiana dando lugar al “historicismo” y al revival. Estas tendencias se manifestarán por un debate en torno al clasicismo estético -tensión entre dibujo (Ingres) o color (Delacroix)-, y por tanto, no abandonan los sistemas rítmicos tempo-rationales. La intención del historicismo es la creación de un ejercicio identitario que permita la unidad colectiva para rehacer la revolución contra los fracasos sociales acontecidos.

La segunda vía se encontrará en la relación directa del “yo romántico” con la naturaleza y lo instintivo. El artista esperará encontrar en la inmensidad de la naturaleza la esencia misma de la vida, el misticismo de la organicidad. De este modo gestará un camino a través del arte que buscará reconstruir los ritmos vitales de la naturaleza. Este camino se iniciará con el clasicismo artístico de Blake y Füssil, testigos directos de la crisis de la razón y la búsqueda incipiente en la naturaleza (pintoresco y sublime), y será continuado por Turner y Costable, realizando el primer ejercicio de armonía rítmica (vital y artística) en la modernidad fuera del sistema tempo-razional que heredará el simbolista O. Redon. Estos reconocerán la fuerza dionisiaca de lo natural para asimilar sus estructuras rítmicas universales a través de estrategias visuales. Sin embargo, como plantea Argan a

través de Ruskin, la burguesía del XIX no será capaz de asimilar estas propuestas y todas acabarán en el olvido. (1991, p. 170).

Siguiendo la línea del romanticismo que busca conectarse con las energías rítmicas de la naturaleza, llegamos al estudio de la música alemana, donde encontramos a diversos autores y teóricos que buscan la respuesta de la vida a través de la sincronía de todas las artes. Esta se generará a través de diferentes teóricos como Ludwig Tieck, quien encontrará un diálogo entre los sentidos (perfume, canto y color); Hoffmann, que dejará escrito la correspondencia que existe entre música y naturaleza, o a través de los grandes pensadores Stendhal y Wagner.

Stendhal definirá el romanticismo como una autoconciencia de la vida contemporánea y no como un lapsus de tiempo o dimensión temporal. Para el teórico, el artista se podrá definir como un luchador que emprende su fuerza contra lo cotidiano y busca en lo nuevo, en lo original, la belleza para sus futuras creaciones. En el arte, el sentimiento no se puede plantear en su totalidad, sino que se establece a través del tiempo. Así, teatro y artes visuales se podrán mezclar, pero esta transfusión carecerá de autenticidad y será una mera interpretación del sentimiento. (Solana, citado en VV.AA. 2004, pp. 318-332).

Será la ópera donde se produzca el intento de unión de todas las artes. En palabras de Heder, "la expresión más auténtica, genuina del hombre en su totalidad, en la que poesía, música, acción y decoración no forman sino un todo único" (Fubini, 2005, p. 270).

4.2.2 El pensador Richard Wagner: naturaleza, pueblo y arte

El compositor y director de ópera Richard Wagner se convertirá en el gran sintetizador del romanticismo. Inicia su trabajo en la necesaria relación entre el ser humano y la naturaleza, así, nos dice que "el ser humano no será lo que puede y debe ser hasta que su vida no sea el fiel espejo de la naturaleza" (Wagner, 2000, p. 31). Y es que este ser humano del que habla Wagner, ante las fuerzas inconmensurables de la naturaleza, crea una serie de respuestas colectivas -configuraciones rítmicas en la mimesis I o mitos para Wagner³- que serán definidas por el teórico como errores. El gran error se ocasionará en la búsqueda de respuestas que no provienen de la naturaleza misma sino de los procesos del pensamiento. Así lo explica Wagner:

³Debemos entender esta idea de creación mítica como configuración de las energías que estructuran la naturaleza (mimesis I según Ricoeur), es decir, el mito es la fábula lírica que el poeta otorga a la cosmovisión del pueblo.

La ciencia (tempo) va del error al conocimiento, de la representación a la realidad, de la religión a la naturaleza. En el inicio de la ciencia el ser humano se enfrenta a la vida. La ciencia, por lo tanto asume los pecados de la vida y los expían en sí misma mediante su autoaniquilación: acaba en su pura antítesis en el conocimiento de la naturaleza, en el reconocimiento de lo inconsciente, de lo no arbitrario, esto es, de lo necesario de lo real, de lo sensual. La esencia de la ciencia es, por tanto, finita mientras que la de la vida es infinita (2000, p. 32).

El conocimiento, por lo tanto, aparecerá cuando se eliminen esos errores. Y como consecuencia, también el arte. Este no será válido ni existirá si no se subordina a la naturaleza y nace de la vida de seres genuinos y libres en esta conexión. Se pone entonces en relación Wagner con la teoría de la corporalidad rítmica mediante la mimesis a la naturaleza. En palabras de Wagner: “El hombre es a la naturaleza lo que la obra de arte al hombre” (2013, p. 73).

El arte existirá cuando, sensorialmente, se manifieste la conciencia total del ser humano, es decir, será creado a partir del descubrimiento y la comprensión que el pueblo hace de la libertad implícita en la naturaleza para recibir forma y belleza a través de la figura del poeta. El pueblo, para Wagner, será la suma de todos los individuos que necesita de la creación de una respuesta comunitaria ante los acontecimientos de su entorno, un colectivo social que responde conjuntamente a las fuerzas ininteligibles de la naturaleza, es decir, la comunidad que crea una cosmogonía rítmica. Así lo explica Wagner:

No vosotros, sino el pueblo, lo inconsciente -por eso actúa por impulso natural-, alumbrará lo nuevo; pero la fuerza del pueblo está paralizada en tanto se deja guiar y frenar por una inteligencia anticuada, por una conciencia inhibidora: sólo cuando hayan sido aniquiladas completamente por él y en él, sólo cuando todos nosotros sepamos y comprendamos que tenemos que entregarnos, no a nuestra inteligencia, sino a la inexorabilidad de la naturaleza, sólo cuando, así pues, llegemos a ser tan osados como para negar nuestra inteligencia, obtendremos toda la fuerza de la inconsciencia natural, de la necesidad de producir lo nuevo (2013, pp. 65-66).

De esta manera, en la creación artística de Wagner encontramos una analogía cercana a la metafísica de Nietzsche que relaciona naturaleza, obra artística y ser humano. Por tanto, no es de extrañar que también Wagner se dirigiera a la cultura helénica (2000, p. 49) como modelo de comunidad cultural ideal, ya que en la cultura clásica, el pueblo es quien crea el mito de la existencia para expresarlo en la realidad material de la sociedad y por tanto del arte. Y es que para Wagner "esta fe, el culto a los dioses (y) la segura aceptación de la verdad de las antiguas tradiciones familiares, eran los elementos que habían constituido el vínculo de la comunidad" (2000, p. 125). Así, se dedica al estudio de la tragedia donde también se percata de la posibilidad

de producir aquel ideal romántico de la hibridación de las artes a través de la música: la obra de arte total, donde, cada elemento se desarrolla exponencialmente a partir de los otros: canto, danza, representación escénica o arquitectura.

De este modo, Wagner, imbuido en el estudio de la tragedia musical griega, se propondrá una revolución artística y social, una revolución a partir del arte como elemento redentor. Sus dramas operísticos tendrán como objetivo la liberación de la humanidad: "La regeneración de la humanidad no será en primera instancia de carácter político o social, sino estético" (Fubini, 2005, p. 312).

4.2.3 La obra de arte total

A partir del modelo predramático helénico Wagner generará su teoría estética de la obra de arte total ("Gesamtkunstwerk") que tendrá como finalidad enmarcar todos los elementos del arte, fundiéndose o dándose paso en aras de su objetivo: la reconciliación del ser humano con su entorno social en la naturaleza. Los componentes de la obra de arte total serán el Wort-Ton-Drama (Poesía, Música y Drama, escena o entorno dramático). Y a partir de estas consideraciones realizará un análisis de cada uno de los vectores para la consecución del drama del futuro. A continuación desarrollaremos los elementos que componen el Wort-Ton-Drama.

La poesía y la música serán componentes ligados al tiempo debido a su exposición sonora. La poesía será el elemento que exponga el motivo del drama y trabajará para el espectador mediante la sonoridad del texto y la evocación o transmisión de emociones. La música, por otro lado, será el elemento que exprese la esencia íntima del sentimiento, su alma, y sus características serán las que fabriquen las diferentes atmósferas personales.

La escultura junto con la pintura y la arquitectura serán los componentes del espacio. Arquitectura y pintura dan forma a los objetos y elementos necesarios para la acción, pero también restringen el espacio y la movilidad y educan la visión del público creando un determinado entorno espacial reconocible. Estos componentes serán importantes pero no esenciales para el drama.

El actor y la luz activa serán los componentes activos del drama. El actor deberá transmitir a través de unos recursos como son la música o la poesía, actitudes de canto, ritmo, movilidad o expresión. Sin este elemento el drama carecería de sentido porque dejaría de ser humano. Será él quien exponga los sentimientos y motivaciones y, a través de la música, refuerce el sentimiento. El otro elemento viviente será la luz activa, entendida como aquella iluminación que apoya el sentimiento y lo eleva a otro estado. No hablamos de iluminación que deja ver, sino que envuelve

un estado o espacio para reflejar su emoción o sus cualidades más sensibles. A continuación realizaremos un análisis rítmico de cada uno de los vectores distinguidos por Wagner.

4.2.3.1 La música y la poesía

A partir de la estética negativa de Adorno, en la que se contraponen el contenido formal con el contenido definido en la obra de arte, es decir, la forma objetiva como contenido social frente a la reducción conceptual e idealista, vamos a realizar un análisis rítmico de la construcción musical en la obra del compositor alemán. Y es que como dirá Adorno: “Wagner pretendía atacar a la burguesía mediante dos modelos de vida contrapuestos, uno proveniente del ello, la sensualidad, otro proveniente del superyó, el ascetismo” (Citado en Salmerón Infante, 2013, p. 51), pero sin embargo, “el contenido real es el de sometimiento a lo burgués del *outsider* (Wagner), mediante la inducción a compasión para su persona por parte de los representantes del orden” (2013, p. 51).

Y es que, a pesar de la determinación política del compositor (la reunión social bajo el comunismo), Adorno establece que se contraponen en su resultado formal y escénico, ya que plantea lo burgués (el drama según la tradición nacionalista) desde una nueva perspectiva (la hibridación artística). Del mismo modo, Adorno se vuelve feroz con el elemento de mayor relevancia en la obra de Wagner, el leitmotiv, que analizándolo como un elemento estático se podría asemejar a lo banal de la música que acompaña a los planos cinematográficos. (Adorno, 2008, p. 94). Solo repara Adorno en una posible innovación estética con el surgimiento de la unidad “aria-recitativo”, pero, sin embargo, esta unidad de la que hablamos, en realidad, carece de novedad alguna debido a que surgió con el “recitativo *acompagnatto*” en la ópera “*buffa*”. En definitiva, Adorno vuelca su crítica en la autenticidad y pone de manifiesto que, al no existir una identidad propia en su creación, solo inauguró un teatro de gestualidad carente de avances y atrevimiento. (Adorno, 2008, pp. 100-104). Salmerón Infante recoge el pensamiento de Adorno sobre Wagner en la siguiente sentencia:

En lo wagneriano hay identificación egoica, no identidad artística. Y esa identidad egoica se manifiesta en la sobredeterminación, en la tautología: en una referencia al plan poemático, al programa. A las palabra-escena-música no se las deja en su diferencia para que de ellas se fundan, sino que siempre se remiten al programa como si son algo que convergiera o tuviera que converger (Salmerón Infante, 2013, p. 51).

Por todo, demuestra Adorno que Wagner formalmente no contraviene aquello que dice renunciar, el arte burgués, sino que más bien lo continúa y avisa de una nueva burguesía de corte nacional. Wagner, y su error mimético son sintetizadores de una tradición romántica de un “yo” que ante el abismo se debate por buscar la colectividad en la tradición o la liberación estética a través

del arte. Sin embargo, debemos otorgarle a Wagner el intento de revitalización del arte teatral fundamentado en los tres vectores y el inicio de la ruptura con el sometimiento a la literatura dramática.

4.2.3.2 La escenificación

Wagner encuentra en el romanticismo historicista de las artes visuales la propuesta para el desarrollo de sus escenografías. Así, alejándose de la sincronía de las artes desde la armonía rítmica del modelo predramático, decide la creación de una puesta en escena que entra en relación con las artes visuales del modelo temporal. De este modo, la relación entre partitura poético-musical, implantación e interpretación actoral acabará siendo incongruente.

Será Adolphe Appia quien atraído por el nuevo estilo operístico creado por Richard Wagner y su teoría de la obra de arte total (Wort-Ton-Drama) se percatará de la desarmonía entre los vectores escénicos. Y es que, Appia se dedicará al estudio y análisis de las diferentes puesta en escena del trabajo del compositor.

Su investigación comenzará con la cuestión de resolver la escenificación de las óperas wagnerianas dentro de la estética de la conjunción del Wort-Ton-Drama. En 1892 Appia presentará sus primeros bocetos para *El anillo del nibelungo* (1876), y tres años más tarde, expondrá sus conclusiones sobre este trabajo en *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895) que vino acompañada de dieciocho diseños para las grandes óperas del autor alemán. Así, el teórico suizo se formó la opinión de que la estética visual escenográfica padecía un desarrollo inferior al que se había conseguido con respecto a la música. Las puestas en escena de Wagner entroncaban con la estética naturalista bajo la perspectiva romántica. Predominaban, por lo tanto, los paneles y telones bidimensionales en los que se pintaban aquellos paisajes que la acción dramática exigía. Además, la iluminación por candilejas, no permitirá la creación de atmósferas. Por todo, se confirmaba la incongruencia armónica en la estética de Wagner.

De este modo, podemos observar como el problema armónico entre la partitura poético musical del drama wagneriano y su posterior puesta en escena parece avistarse en una mala asimilación de la teoría rítmica del modelo predramático griego. Es cierto que Wagner utilizará para la realización de sus obras la idea de sincronía de las artes importada de la tragedia griega, sin embargo, este ejercicio mimético se alejará de una verdadera comprensión de la misma. Wagner acertará en la revitalización de la sincronía de las artes a través de la música, pero olvida que la génesis rítmica, en el modelo pre-dramático, se originaba en la imitación corporal de los ritmos

cíclicos, que se extenderán de forma armónica e igualitaria por todos los elementos de la creación teatral. Este olvido incongruente de la estructura rítmica wagneriana acabará por producir una brecha que sólo podrá resolver Appia con su jerarquía de las artes ya que colocará al ritmo musical en el epicentro generador de los tres vectores escénicos (acción dramática, interpretación e implantación).

4.2.3.3 La interpretación

De forma simultánea a estas nuevas maquinarias y elementos que ocasionaban el interés teatral y el conocimiento científico, se comenzaron a gestar diferentes teorías para la creación de una puesta en escena más imaginativa y se desarrolló una actitud más revolucionaria frente al trabajo actoral. Charles Kean, por ejemplo, pensaba en la preparación del actor y en los continuos ensayos como la base de una buena propuesta escénica. Además, este actor y director pondrá mucho énfasis en la adecuación de vestuarios y escenografías a la época original del texto representado. (Macgowan y Melnitz, 1966, p. 338).

Por su parte Wagner centrará la interpretación del actuante en la relación entre la partitura musical y la verosimilitud que el drama textual demandaba, y pondrá su atención en el ritmo como mediador entre los elementos. Dice el compositor que “el ritmo (...) es el alma de los movimientos necesarios mismos, de la que ese artista humano ha logrado tomar consciencia, movimientos mediante los que trata de comunicar sus sensaciones sin arbitrariedad. Si el movimiento acompañado por el gesto mismo es el sonido, lleno de sentimiento, de la sensación, el ritmo es su lenguaje, susceptible de ser comprendido” (2000, p. 61). Parece ser que, en este momento, el director alemán se hará consciente de la corporalidad de la cultura a través de una mimesis rítmica, sin embargo, esta idea, que más tarde desarrollará el suizo Adolphe Appia, no encontrará una conclusión teatral en Wagner. Y es que a pesar de la problemática que Wagner encuentra en la relación entre el virtuosismo musical del cantante de ópera y las exigencias de la acción del relato del personaje, no será capaz de localizar un sistema de interpretación que lo resuelva. No obstante, afirma Syer, que Wagner era consciente de que su trabajo exigía un funcionamiento directamente opuesto al que actualmente se estaba desarrollando, oponiéndose a los gestos que bloqueaban la verdad significada en el texto, la música y la escenografía. "Ein Geradesweges umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung" (Wagner, citado en Syer, Grey, 2009, p. 10).

Creemos ver, a través del testimonio de Angelo Neumann⁴, algunas características interpretativas de este gran maestro como son la calidad técnica de las acciones que respondían a la

⁴ Cantante de ópera nacido en Eslovaquia en 1838.

verosimilitud del texto, el histrionismo o las interpretaciones teatralistas que buscan la demostración virtuosa del protagonista. “En *Lohengrin* interpretaba su papel a los diferentes actores, indicándoles cada paso y hasta los movimientos que debían hacer” (Neumann, 1907, p. 12). Del mismo modo, encontramos, además de ese exacerbado control de los movimientos, el interés del compositor por la resistencia, el esfuerzo y el compromiso con la representación. Así, se observa la preocupación del compositor por todos los pequeños detalles interpretativos con la intención de acercarlos a esa concepción rítmica de la interpretación actuaral.

Asimismo, Wagner desarrollará un libro de director de escena repleto de anotaciones. Esta partitura recogerá no sólo la composición poética y musical del creador, sino también las indicaciones actorales, detalles escenográficos e incluso cambios de vestuario. El director se convierte así en una especie de demiurgo de la escena. En la actualidad se conserva uno de estos libros, el de la producción de *Le Prophète* de 1849, lleno de registros semi-coreográficos que incluyen detalles que motivan gestos y poses, así como referencias a la iluminación y al vestuario. (Wagner, citado en Syer, en Grey, 2009, p. 10).

4.3 Redención: tradición germánica y comunismo

Como hemos visto, el supuesto abandono del tempo racional implicaba, en la figura de Wagner, un intento de recuperar lo esencial de la vida a través del colectivo artístico. Este reconocerá la vida y el arte en la naturaleza, y más concretamente en la música y en el ritmo. Así, Wagner propondrá el resurgimiento del modelo predramático helénico como solución al dilema planteado. Sin embargo, como hemos visto sucintamente, Wagner solo alumbró la idea de ritmo artístico como elemento estructurador y, en vez de crear los vectores escénicos desde un sentir orgánico, desarrolla cada vector desde una concepción rítmica diferente para luego amalgamarlos en forma de pastiche.

Además, Wagner se tendría que enfrentar a un nuevo problema ya que, aunque podía asimilar la idea de hibridación del modelo predramático griego, le era imposible asimilar la prefiguración vital de Dionisos, es decir, Wagner encontraba el problema de la creación de una estética dramática basada en la composición rítmica griega que no respondía a la identidad alemana. Se hacía necesario, por lo tanto, la creación o recuperación de los mitos germánicos y nacionalistas. De este modo, Wagner revisará los mitos de la tradición germánica con la intención de revitalizar aquellos que podían devolver la fe en una nación que se encontraba en este momento debilitada por una construcción política débil y agotada. (Portales, 2012, pp. 117-125)

Una vez que otorga a este modelo híbrido el mito germánico, Wagner creará ver en sus dramas operísticos, una forma de reconciliar al “yo individual” con el colectivo social a través de la participación en la génesis mítica. (Wagner, 2013). De igual modo, el drama musical, creado por la conjunción de los vectores, se transformaba en metáfora de la lucha contra el egoísmo social.

Por todo ello, la estética wagneriana se convertirá en la estética del comunismo: la renuncia total al egoísmo a favor del bien comunitario. Wagner tenía la intención de que el ser humano social renunciase a la razón subjetivista a favor de redimirse en el amor al otro.

4.3.1 Nietzsche contra la redención wagneriana

Es común, en la mayoría de los estudios que se realizan sobre la obra de Nietzsche, establecer a través de sus incidentes personales cómo comienza a trabajar el filósofo en su pensamiento y cómo influyen estos acontecimientos a las direcciones que toma su obra. Encontramos, por lo tanto, una primera etapa asociada a la admiración que sentía hacia A. Schopenhauer y R. Wagner, y, aunque parezca jocoso, una segunda etapa donde se alejará concienzudamente de estos mismos artistas.

Tras la representación de *Parsifal* (1882) en Bayereuth, donde la mitología pagana se une al cristianismo alemán a través de la figura del protagonista, un Nietzsche maduro afirmará estar ante una obra enferma y putrefacta. Habermas ve clara la sentencia con la que Nietzsche decide alejarse de Wagner "súbitamente... ha caído de rodillas ante la cruz cristiana" (1993, p. 120) debido a que se mantiene en la correspondencia Dionisos-Cristo afirmada durante el periodo romántico por Hölderlin, Novalis, Schelling y Creuzer. Según Habermas esta identificación entre los dioses es posible

porque lo que el mesianismo romántico busca es el rejuvenecimiento, pero no el licenciamiento de Occidente. La nueva mitología tenía por objeto restituir la solidaridad perdida, pero no negar la emancipación que la liberación respecto de los grandes poderes míticos del origen había aportado a los sujetos individuados en presencia de un Dios único. En el romanticismo, el recurso a Dionisos sólo tenía por objeto alumbrar aquella dimensión de libertad pública en que las promesas del cristianismo había de cumplirse en el más acá, para que el principio de subjetividad, hondado por la Reforma y la Ilustración, a la vez que convertido por éstas en principio de dominación autoritaria, pudiera perder su limitado carácter (1993, pp. 119-120).

Así, para Nietzsche, si el arte wagneriano aceptaba la redención cristiana significaba seguir en la línea que predicaba una cultura alemana decadente: si bien este encuentra en el mito de su drama operístico la compasión y el nacionalismo -un ideal puramente alemán- y con ello la

salvación del colectivo social a través del arte, Nietzsche establecerá que el arte no es un medio para salvar ni redimir la vida de ningún pueblo y, que a través de esta conversión entre Dionisos y Apolo en la figura de Cristo sólo se realiza un ejercicio de mimesis hipócrita y desleal. Como dice Quijano Restrepo, "no es lo mismo sufrir por exceso de vida (lo trágico) que por empobrecimiento de vida (ideal cristiano)" (2010, p. 76). Igualmente, no aceptará Nietzsche que el compositor alemán no apoyara algunas características del dios griego como la liberación de la libertad, la individualización del ser humano o el estado de desorganización social, para la afirmación del orden y la trascendencia.

Ya Wagner y Nietzsche comenzaban a tener sus desigualdades, pero será en el terreno de la música donde comience su verdadera separación: al asumir Wagner la música como el medio para lograr lo metafísico y, al pertenecer esta a la tradición romántica (cristiana-germánica), introduciendo por lo tanto actitudes compasivas y moralistas para alcanzar la salvación del ser humano, puso a la composición musical en función de lo decadente, alejándose de la música generada en la corporalidad del ritmo dionisiaco. (Quijano Restrepo, 2010, p. 77). De esta manera volverá a caer en una mentira y no podrá conectar las artes entre sí ni generar una verdad colectiva en relación a la naturaleza. Traicionará y negará así el arte, pero también negará la propia vida: "el arte es la única fuerza superior contraria a toda voluntad de negar la vida, es la fuerza anticristiana, antibudística, antinihilista por excelencia" (Nietzsche, citado en Quijano Restrepo, 2010, p. 76). Es decir, que a pesar de llegar a entender que el modelo predramático se origina en la música en conexión con la naturaleza (con el devenir dionisiaco), Wagner, al suplantarse el mito de la naturaleza por un nacionalismo cristiano de corte comunista, estará originando música desde un tempo vital cristiano y racional, es decir, como indicó Adorno, seguirá dentro de una estela del romanticismo histórico y nacionalista. Este será el gran fracaso de Wagner al crear el mito de su creación operística bajo un tempo de corte racional, lo que imposibilitará un ritmo (ético y estético) renovado. Suya será la rehabilitación de la sincronía de las artes del modelo predramático pero no su conexión con una nueva identidad social fuera de la razón ilustrada.

4.4 Conclusiones

El romanticismo es el primer movimiento artístico que con su búsqueda de nuevas composiciones rítmico-artísticas profetiza la crisis del modelo tempo-racional como configurante de la duración de una vida. Así, ante los desastres que ha causado la fe en la razón, el artista romántico se lanza al abismo que supone la inconmensurabilidad de la existencia donde busca la posibilidad de que el arte genere la vía de comunicación social entre los seres humanos.

El romántico encuentra en las conversaciones de las artes de la tragedia griega el modelo de unidad entre arte y sociedad. Pero, sin embargo, será en la comprensión de dicha relación donde aparezca el equívoco romántico: si las conversaciones entre arte y sociedad en la Grecia clásica surgían del ritual que corporeiza los ritmos cíclicos de la naturaleza, por su parte, el arte romántico crea sus obras desde el proceso racional. De esta manera, la no asimilación del carácter dionisiaco de la vida a favor de una tradición nacional basada en una ideología racional (el comunismo) supone no trabajar desde el paradigma del ritmo cíclico sino del tempo. Por lo tanto, como ya hemos visto, la obra wagneriana no propone ningún cambio en la concepción rítmico-artística de la ópera tradicional y no consigue crear una sociedad libre del error racional.

A pesar de esto, debemos reconocer al romanticismo y, sobre todo a Richard Wagner, la presentación del arte teatral, en este caso la ópera, como un género de hibridación artística armónica que inicia un proceso de autonomía con respecto al modelo dramático. Y es que fue el compositor alemán quien con su idea de colaboración entre las artes pone en tela de juicio la acción dramática como elemento central y armonizante del hecho escénico, para anunciar la idea de tiempo musical o ritmo, que afecta a cada uno de los vectores escénicos -a saber: acción del relato (hechos y texto), interpretación (cuerpo, voz y emoción) e implantación (escenografía, iluminación y vestuario)- como fuente de un nuevo teatro. Es decir, propone un teatro basado en una concepción rítmica de todos los vectores para la creación de una obra armónica. De esta manera, con Wagner se inicia la posibilidad de un teatro fuera de la categoría dramática y por su puesto, pone fin a la teoría aristotélica que reduce la experiencia teatral a la lectura del drama, es decir, se inicia la idea de autonomía del teatro con respecto a la literatura dramática.

Esta idea de sincronía rítmico-armónica entre las artes será recogida por los simbolistas generando su teoría de las “correspondencias artísticas” procurando la autonomía definitiva con el modelo tempo-racional y una revitalización de la verdad universal de la existencia en el choque interdisciplinar. Con el movimiento simbolista no sólo se confirma la crisis sino que se inicia el camino para una autonomía rítmica de la existencia social y estética.

5. Silencio, armonía y autonomía: el simbolismo y la crisis del modelo dramático

En este capítulo analizaremos la renuncia de los artistas simbolistas al tempo-racional que acabará provocando un silencio vital como material rítmico generando un nuevo sistema de composición. Los creadores ante el silencio existencial proponen el arte como el elemento que permitirá la evocación de la verdad vibrante de la existencia. Para ello trabajarán con un sistema rítmico-artístico basado en la combinación de formas que producen analogías y sugerencias supramateriales. Configurar el arte fuera de los cánones tempo-rationales supondrá el primer ejercicio de autocrítica a la institución arte de la modernidad.

5.1 Simbolismo: armonía y autocrítica

Tras el fracaso de la sociedad de la Ilustración el universo del individuo cambia. Para el simbolismo, esta transformación incesante de la realidad se traducirá, en palabras de Baudelaire, como “el tedio de vivir”. Frente a la ciudad con sus millones de identidades, este tedio se manifiesta como la angustia que ejerce el constante devenir del mundo frente al “yo”. Las posibilidades se ramifican, pero también la tristeza y la desazón frente al universo.

El hombre, ahora millones de hombres debido a la fragmentación de la sociedad, deambulará por esta ciudad de la modernidad donde mendigos, prostitutas o alcohólicos le rodean y envuelven de soledad en una ciudad ya de por sí solitaria. Esta figura, denominada como “Flâneur” (paseante) para Baudelaire y como “deambulante” para nosotros, no solo se encargará de detallar o representar la ciudad, sino que tras sus caminos experimentará las sensaciones que ésta le sacude. Según Baudelaire:

El flâneur, el ocioso, el espectador que se pasea, se contenta con abrir los ojos, con poner atención y coleccionar en el recuerdo. Frente al hombre de flâneire, Baudelaire opone el hombre de modernidad: (...) él va, corre, busca. ¿Qué busca? Con toda seguridad, este hombre, (...) este solitario dotado con una activa imaginación, siempre viajero a través del gran desierto de hombres, este hombre tiene un fin más elevado que el de un puro flâneur (Citado en Saralosa Santamaría, 2014, p. 15).

Baudelaire, ante su propio tedio de vivir, ante su paseante-deambulante, propone el héroe de la modernidad, que se encargará de la recuperación de la conexión ser humano-verdad universal mediante el arte. De esta manera, frente a las vicisitudes y transformaciones sociales que solo producen un silencio vital, Baudelaire indagará en un recorrido artístico personal a medias entre el romanticismo y el esteticismo, sintetizando diferentes corrientes teóricas: Por un lado, el misticismo

de la mano de Madame de Staël (autora francesa del romanticismo); y por otro, la idea de correspondencia entre las artes. A través de esta primera tendencia, Madame de Staël, propondrá que la realidad, espiritual y sensible, se relacione a través de parámetros de afinidad. (Astobiza Picaza, 1999, p. 132). Esta actitud se acercaba a la idea que tenían los románticos alemanes de la unión entre las artes. Concretamente, Baudelaire siente admiración por la obra de R. Wagner debido a que encuentra en las composiciones del alemán la unión rítmica de música y poesía y sus correspondencias a través de la idea de *leitmotiv*.

A partir de estos supuestos, el poeta creará un propio método de creación, las correspondencias, basado en una analogía mística de los aspectos formales de las artes para evocar las atmósferas inverosímiles y sobrenaturales que produzcan la revitalización del ser humano. (Del Águila Gómez, 2005, p. 1). En palabras de Baudelaire: "El arte es una mnemotécnica de lo bello: de donde la imitación exacta esconde el recuerdo" (Citado en Del Águila Gómez, 2005, p. 3). Presenta entonces la teoría estética de Baudelaire una cercanía a nuestra idea de ritmo como categoría dual. En su libro *El pintor de la vida moderna* (1863) expresa el arte en un doble aspecto: aspira a ser bello por su característica formal (material, temporal e histórica), pero también por su aspecto místico (supramaterial y eterno). Para Baudelaire "lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión" (citado en Vilar, 2010, p. 106).

De esta manera, el poeta se servirá de su sensibilidad hacia el mundo para mostrar lo sublime de la existencia a través de las palabras y, estas dejarán de tener su sentido puramente sintáctico para lograr un símbolo, una comparación, y con ello un ritmo y una intuición vital que se advierte a través de la sinestesia. Baudelaire se ayudará del símbolo como herramienta que desvela las energías universales ocultas en la realidad cotidiana. Sartre, en su ensayo *Baudelaire* (1947), nos explica el objetivo del poeta:

Tal es el término de los esfuerzos de Baudelaire: apoderarse de sí mismo, en su eterna diferencia, realizar su Alteridad identificándose con el Mundo entero. Aligerado, vaciado, lleno de símbolos y de signos, ese mundo que lo envuelve en su inmensa totalidad no es sino él mismo (...) Y la misma belleza poética no es una perfección sensual contenida en los estrechos límites de un (...) género poético (...) Ante todo es sugestión, es decir, ese tipo extraño y forjado de realidad, donde el ser y la existencia se confunde, donde la existencia está objetivada y solidificada por el ser, donde el ser está aligerado por la existencia (1968, p. 149).

La obra será por lo tanto una fuente evocadora de estados emocionales debido al poder que tiene de retener en nuestra memoria las impresiones vividas, revelando una visión personal a través de la sugestión del individuo hacia su propio universo. Así, entendemos que la teoría de las correspondencias establece que ante esta falta de material para la creación artística (el silencio del no reconocimiento vital en la sociedad moderna) las artes solo pueden unirse entre sí a través de ritmos artísticos visuales, sonoros, etc. El objetivo de esta reunión es una colisión que evocará la energía del universo y se reencontrará con ella como un acto artístico que se enfrenta y se diluye en la nostalgia.

Para Mallarmé será indispensable superar la realidad predecible que le rodea para mostrar todo aquello (lo puro) que está encriptado bajo los sentidos. Así, Mallarmé se muestra interesado por el rechazo a la estructura tempo-racional y la eliminación del significado de las palabras de un poema a favor de provocar una sugerencia al lector que procure una revitalización de su estado interior. La primera poesía simbolista de este autor se encontrará entre la individualidad absoluta del creador o lector y lo inefable de la universalidad.

Sin embargo, a medida que se vaya acercando al conocimiento del estudio de la obra de Wagner, irá rechazando esta noción de sugerencia simbólica y buscará desprenderse de forma total de la realidad. Su poética localizará en la música aquel elemento de generación de arte que posibilitará las correspondencias entre los géneros, así como un vínculo directo entre estos y la verdad de la vida. La influencia de la obra wagneriana en la poética de Mallarmé acabará por generar sus grandes obras como *Un coup de dés* (1897) y *Le Livre*, donde música y poesía coexistirán en el mismo medio y ninguno será superior al otro. Para este objetivo, el poeta se propondrá la transposición de los elementos musicales a los elementos literarios. Así, las palabras para Mallarmé, al adquirir un valor musical, se emplazan por encima de la consonancia semántica. Debido a la importancia que adquiere la música en su teoría poética es menester señalar la definición de Mallarmé para aquella: "Uso música en el sentido griego de la palabra, esto es, básicamente, (...) el ritmo entre las conexiones; en este caso más divina que en el sentido público o sinfónico de la expresión" (citado en Manrique y Quintana, 2016, p. 118). Por tanto, advertimos que será la idea de ritmo el elemento que produzca la analogía entre las artes convirtiéndose en el elemento que permita la evocación de la plenitud vital. (Hernández Barbosa, 2010). En palabras de Mallarmé

Yo creo música y le doy este nombre no a la música que uno puede extraer de la yuxtaposición eufónica de las palabras, esta condición primaria es autoevidente; pero al más allá, que es producido mágicamente

por ciertas disposiciones de la palabra; donde la palabra es, además, solamente un medio de comunicación material con el lector, como las notas del piano. Entre las líneas y por encima de la mirada es donde verdaderamente se alcanza la comunicación en toda su pureza, sin la intervención de las cuerdas de tripa y de los pistones de una orquesta, que ya es industrial. Y sin embargo es lo mismo que una orquesta, pero como en la literatura, queriendo decir silenciosamente (Manrique y Quintana, 2016, p. 117).

Si las notas musicales y las palabras del poema son utilizados para crear ritmos debemos observar que Mallarmé reduce la creación a la relación que se produce entre silencio y sonido, entre continuación y pausa, entre espacio y forma. Así lo explica el poeta: "Todo llega a quedar en suspenso, disposición fragmentaria con alternancias y contraposición, concurriendo al ritmo total, que sería el poema callado, en los espacios en blanco; tan sólo traducido, de una manera, por cada uno de los pendientes" (Manrique y Quintana, 2016, p. 118). De este modo, el poema ya no será un simple texto, sino que se trasmutará en un poema pautado a modo de partitura: los espacios en blanco serán silencios musicales; la escritura aparecerá como forma-espacio; el lugar de la página (donde quedará marcado el término) mostrará su tonalidad; y la palabra funcionará como sonido-tiempo, cadencias entre silencios, ritmos que desvelan nuevas esferas y transforman el sentido que el pensamiento identificador diseña para ellas. Asimismo, el poeta trabajará sobre el lenguaje cambiando la sintaxis, la puntuación o el significado de las acepciones para encontrar y alumbrar nuevos estados donde quizás por azar o libertad, cada individuo realice su propia traducción del texto. (Hernández Barbosa, 2010).

Por su interés en el ritmo y la música, no es de extrañar su acercamiento al estudio de la danza en sus *Prosas* llegando a crear un texto específico para este género titulado *Ballet* (1886), donde intenta reproducir una partitura de movimiento al lenguaje escrito manteniendo los ritmos concretos de la coreografía. Y es que siguiendo este ejemplo, Mallarmé cree ver en la danza el elemento corporal de su teoría rítmica y establece analogías también entre sus poemas y la danza con la intención de deshacer y transformar el lenguaje en búsqueda de esa conexión mística. El cuerpo, a través de la danza, será un elemento que se descomponga para disgregarse frente al espectador y renacer de nuevo como una metáfora. Sus movimientos, creados a partir de "la escritura de su cuerpo, sugieren ese número infinito de párrafos necesarios, tanto en prosa dialogada como en prosa descriptiva, para poder expresarse, en el texto: poema liberado de todas las herramientas del escriba" (1984, p. 145). Y es que para el poeta no servirá descomponer las partes que configuran cada apartado de la danza para encontrar la poesía, sino que ésta debe apelar al ritmo que se adhiere al movimiento y, con él, a las imágenes que se rememoran.

Por todo ello, concluimos que si por un lado, la poética de Mallarmé, consiste en la creación artística a partir de la combinación rítmica de silencio y sonido y, por otro lado, niega la existencia vital –por tanto, no encuentra material con el que producir sonidos–, podemos concluir que el elemento que ritma Mallarmé es el silencio: un silencio ritmificado por el uso de formas que no buscan una significación literal, narrativa o racional, sino que pretende que éstas en un encuentro místico recuperen la vibración rutilante de la existencia como ya ocurriera en la obra de Baudelaire.

Mallarmé tuvo ocasión de poner a prueba toda su teoría rítmica en la ópera que escribió para Debussy *L'Après-midi d'un faune* (1894). Esta composición musical provocará un sentimiento de exaltación en el poeta, exclamando: "Salgo del concierto muy emocionado: ¡qué maravilla su ilustración de *L'Après-midi d'un faune*" (Hernández Barbosa, 2010, p. 83). A partir de aquí forjaron una amistad que tras sucesivos encuentros producirá interferencias artísticas en las obras del otro. Debussy, tras estudiar concienzudamente la poética de Mallarmé, investigó musicalmente su estética y sus principios semánticos y sintácticos hasta llegar a una composición que se uniera a la perfección con las ideas generadas entre ambos. (Hernández Barbosa, 2010, p. 82).

La metodología de Debussy consiste en una transposición sentimental en el encuentro con la naturaleza. Esta afinidad por la naturaleza es denominada por Anne Roubet como cosmogonía sonora: "la música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan del Infinito (...) Es responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes, ¡nada es más musical que una puesta de sol!" (Citado en Hernández Barbosa, 2010, p. 58). Esta transposición se materializará en el figura del arabesco y, al igual que su significado (motivo ornamental geométrico) funcionará como un elemento decorativo que rechazará enlazarse con lo puramente emocional. Para Debussy, según Hernández Barbosa, el término arabesco se define como estructura fundamental de toda su estética; como el elemento que huye de las formas y estructuras tradicionales a favor de una evocación que crea otros universos a través de la libertad de la música. (Hernández Barbosa, 2010, p. 57).

Reconoce este compositor que se necesita volver a reformular la pregunta que relaciona al ser humano con la naturaleza para la realización de un nuevo arte. Realiza, por lo tanto, un ejercicio de acercamiento a ésta pero no lo hace ni a través de la simple mimesis de lo perceptible ni tampoco a través del concepto rítmico vital (dionisiaco), sino que lo realiza a través de las correspondencias en tanto que el espectador a través de las sugerencias musicales evoca estados vibrantes del interior del alma que están en la memoria colectiva. (Hernández Barbosa, 2010, pp. 60-61). De esta manera, encontramos de forma más clara, a este Debussy deudor de la teoría de las correspondencias de

Baudelaire, pues el compositor trasladará la música a un espacio entre el mundo sensible y un mundo interior: el arte ya no reproduce (razón), sino que imagina (ficción). En palabras de Debussy: "Quería, para la música, una libertad que la música atesora más que cualquier otro arte, al no limitarse a reproducir la naturaleza más o menos exactamente, sino las correspondencias misteriosas que existen entre Naturaleza e Imaginación" (Citado en Hernández Barbosa, 2010, p. 61). Entran aquí también en juego las relaciones sinestésicas que se establecen a través de estas evocaciones que se alejan a lo sentimental para enaltecer a los recuerdos.

Debussy mantendrá una relación de amistad con el pintor simbolista Odilon Redon del que recibe una fuerte influencia que es visible en, al menos, la portada que diseñará para su suite *Children's Corner* (1908) y, los diseños de sus propias escenografías de gran parecido con carboncillos y litografías de Redon. (Hernández Barbosa, 2010, p. 51).

Redon presentaba un desprecio absoluto por todo el arte referido a la realidad, así como por el arte naturalista, el romanticismo histórico o por el ejercicio fotográfico de sus coetáneos, los impresionistas. Sus *Reflexions sur une exposition des impressionnistes* (1880), exponen su crítica hacia la confianza que los impresionistas otorgaban a la capacidad sensitiva del ojo para captar la realidad de la existencia. Su obra parece más bien dar un giro hacia la interioridad del "yo" que ha rechazado la razón como estructura catalizadora. Y es que para Redon la realidad no se muestra accesible para los sentidos sino que se hace necesaria la desconfiguración de las estructuras vitales a través de mecanismos artísticos en relación al misticismo y el sueño. Así, acercándonos a la práctica artística de Redon, nos encontramos la autodenominación de poética de lo indeterminado o arte sugestivo. Según Redon, él cree "haber hecho un arte expresivo, sugestivo, indeterminado. El arte sugestivo es la irradiación de elementos plásticos divinos, asimilados, combinados en función de provocar ensoñaciones que ilumina, que exalta, incitando al pensamiento" (Citado en Hernández Barbosa, 2010, p. 34). Por tanto, el artista deja claro su desinterés por el arte mimético acercándose a la experiencia estética que podía estimular el poder plástico de sus ensoñaciones. En palabras de Argan, Redon,

admiraba el diseño (...) que no se quedaba en la apariencia de las cosas, sino que penetraba más allá, indagaba su escritura secreta, el eterno misterio de la vida. Tras la práctica del ejercicio entraba como en un raptó de éxtasis, se le abrían las visiones de ensueño; y la fantasía no era arbitraria, sino revelación de una realidad infinitamente más amplia que la que llega a los sentidos y sobre la cual la razón construye su sistema (1991, p. 131).

Así se interesa Redon por las grandes manchas de color extendidas por el plano que producen efectos expresivos que recuerdan a ensoñaciones o torbellinos de energía contenida. Los fondos traslúcidos sustentarán distintas pinceladas cromáticas que generarán, en opinión del autor, efectos sinestésicos y acercarán el color a sonidos o perfumes. Argan asegura que Redon llega a acercarse a la significación simbólica de la materialidad pictórica cuando dota de contenido a los propios elementos (línea curva, línea recta, color) compositivos de la obra de arte, y genera entonces ritmos visuales que revelarán las estructuras cosmogónicas debido a una analogía intuitiva. (Argan, 1991, p. 131).

Terminará de configurar la poética de Redon su estudio y admiración por la música. El carácter abstracto de la música le conduce a realidades fuera de lo aparente, le acercan a ese estado místico anhelado: "la música da forma a nuestra alma en la juventud, y después seguimos siendo fieles a las primeras emociones; la música las renueva como una especie de resurrección" (Citado en Hernández Barbosa, 2010, p. 42). De esta manera, se inspira y realiza analogías entre su pintura y el arte de la música: "Mis dibujos inspiran, no definen. No determinan nada. Nos sitúan, al igual que la música, en el mundo ambiguo de lo indeterminado. Son una especie de metáfora" (Citado en Hernández Barbosa, 2010, p. 43).

Por todo, ya vemos en Redon, un interés por el trabajo sobre la superficie pictórica, la no narratividad y el abandono de la perspectiva a favor de juegos rítmicos y visuales creados por formas y colores. Y es aquí donde se acerca la teoría redoniana de su pintura indeterminada y su pintura musical basada en las correspondencias artísticas. La profesora Rosalind Krauss, observa en la obra de Redon el camino hacia la retícula, mito de la modernidad de la vanguardia. Para Krauss "la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso" (2015, p. 27). Se pone en relación esta idea de silencio de nuevo en la obra simbolista de Redon. El silencio hará referencia a la renuncia a la representación literal de la realidad para crear formas en un estado de pura visibilidad, es decir, de correspondencias rítmicas. Krauss afina más en el vínculo entre la retícula y Redon cuando establece que son sus ventanas las que recogen la anunciación "expresada por la intervención geométrica de sus listones (que) (...) se experimenta como una entidad simultáneamente transparente y opaca" (Krauss, 2015, p. 35).

De esta manera, observamos como el silencio rítmico será el gran eje configurador del simbolismo que acabará expandiéndose a cada uno de los géneros artísticos creando una relación de correspondencia armónica entre los mismos: los huecos en blanco en los poemas de Mallarmé se

corresponden con la planitud de Redon y los colores de este son los que producen las sinestesias de la naturaleza de Baudelaire y la música de Debussy.

Sin embargo, a pesar de estas conversaciones entre distintas disciplinas y, pasando por alto las reuniones que se celebraban los martes en casa de Mallarmé, no observamos ningún agrupamiento social que configure una identidad sobre la duración de una vida alternativa al modelo tempo-racional. Y es que, volviendo a Baudelaire, el yo simbolista paseante o deambulante manifiesta un tedio existencial rechazando a su entorno social. Esto provocará, por un lado la renuncia al material vital y, por otro lado, la imposibilidad de una colectividad necesaria para acercar el arte a la vida. Por tanto, ante él solo había silencio. Y es que pareciera como si la vida, en ese estado de hastío y tedio, quedara suspendida en un espacio temporal supramaterial y místico. De este modo, el arte solo podía ser un ejercicio silencioso de mezclas de formas, sonidos y movimientos autorreferentes que esperaran que en su choque se genere una nueva vida a la manera de la teoría del Big Bang. El silencio se presenta como una no narratividad del tiempo y de la identidad. No hay una progresión de la vida. Así, más que una propuesta de mimesis en el sentido ricoeuriano observamos una negación al modelo tempo-racional.

Asimismo, concluimos que las formas del simbolismo, al crear desde el ritmo del silencio vital, se encontrarán fuera del sistema normativo produciendo la gran crisis del modelo tempo-racional. Por esta razón, para Adorno adquiere gran importancia este periodo artístico pues será el primero en renunciar a la creación desde la institución arte y conseguir su autonomía.

Bürger será el generador de la idea de institución arte: "el aparato de producción y distribución del arte así como las ideas que sobre él dominan en una época dada y determinan esencialmente la recepción de las obras" (2000, p. 62). Como ya indicamos, el subsistema de la institución arte es paralelo a la cosmovisión del ritmo por eso no es de extrañar que, si en la sociedad del mito tempo-racional el colectivo racionalizaba las energías vitales en promesa de libertad, lo mismo ocurriera en el campo del arte. De esta manera, observará Bürger que la idea de autonomía del arte proclamada desde el renacimiento, que llegará a su clímax con la estética de Kant, Schiller y Hegel, no era más que una falsa autonomía, ya que la producción artística obedecerá a este ideal que acabará por erigirse como centro dominador. Así, el arte verdaderamente autónomo es aquel que produce sus formas fuera de la institución arte de cualquier sistema social. En cambio, el simbolismo, al producirse fuera del modelo tempo-racional, se presentará como primera estética autónoma, disidente del mercado artístico. Esto supone, además, un ejercicio de autocrítica tanto al sistema de producción artística como a la sociedad burguesa.

De este modo se presenta la primera gran crisis del modelo tempo-racional, que por supuesto, afectará también al arte teatral. Peter Szondi, como ya demuestra en *Teoría del drama moderno* (1956) será el primer pensador en adaptar esta idea a la categoría dramática. Con “crisis del drama”, Szondi señala cómo el valor de la unidad de acción del relato, desarrollada a través del diálogo, se pone en cuestión por parte de diferentes dramaturgos.

Como ya explicamos, la categoría dramática permanecerá inalterable desde Aristóteles hasta Hegel: el primero la desarrolla a través del cambio de fortuna del héroe; mientras que el segundo lo hace en forma de conflicto unitario dinámico. Es Hegel quien terminará de fundamentar el racionalismo del drama burgués al convertir a los personajes en espejos de la sociedad a través de su idea de autonomía de la acción e individualismo. De esta manera, es lógico afirmar que para Hegel el conflicto será el elemento sustancial del drama pues su superación resultaría metáfora del dominio del sujeto sobre el mundo exterior. Así, se manifiesta la racionalización del individuo en busca de unos fines.

El objetivo del drama consiste en representar las acciones y las condiciones humanas en el presente de esta representación a través de personajes que hablan y actúan por sí mismos. Pero la acción dramática no se limita a la simple y tranquila realización de un objetivo determinado, al contrario, esta acción se desarrolla en un contexto pleno de conflictos en el cual las circunstancias, los caracteres y las pasiones interfieren su realización, oponiéndose u obstaculizándola (Viviescas, 2005, p. 447).

Szondi llamará a esta idea de drama hegeliano "drama absoluto" ya que se presenta con una forma dependiente y unitaria entre acción, personaje y diálogo que deviene en una "integración de actor, personaje y texto; invisibilidad de la estructura; domesticación de lo real por el principio de unidad y por la progresión del personaje" (Viviescas, 2005, p. 447). En palabras de Szondi:

El presente en el drama es absoluto porque carece de contexto temporal. (...) Lo interpersonal es absoluto en el drama porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno al hombre. Al ceñirse en el Renacimiento el drama al diálogo erige la esfera intermedia en su ámbito exclusivo. Y el suceso es absoluto en el drama porque, al hallarse separado de las circunstancias íntimas del ánimo de cada cual y de las externas propias de la objetividad, constituye el soporte exclusivo de la dinámica propia y específica de la obra (2011, p. 81).

De este modo, en *Teoría del drama moderno* (1956), Szondi, a través de la dialéctica que se establece entre el contenido y la estructura de cinco autores de renombrada importancia (Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann), ejemplifica la profunda crisis que había asolado a esta idea de drama absoluto desde 1880 a 1950.

Sin embargo, aunque vemos en el trabajo de Szondi un estimable análisis que pone de relieve la crisis de la categoría dramática, creemos que es insuficiente para obtener una visión completa de la crisis que afectó al modelo dramático. Pensamos que la dialéctica entre forma y contenido produce una crítica inmanente a las consideraciones sobre la propia teoría teatral. Los dramaturgos de Szondi, exceptuando Maeterlinck, realizan un trabajo de continuidad del modelo dramático pues aceptan las mismas prefiguraciones rítmico-temporales de la existencia de una vida (mímesis I). El propio Strindberg, en la introducción a *La Señorita Julia* (1889), asegura que su trabajo solo es una adaptación del teatro al gusto de su época. De este modo, creemos que la crítica es incompleta porque la acción dramática, como ya lo demostrara Diderot y Wagner, sólo es un vector compositivo más del hecho teatral, por lo que el análisis sobre el género drama sería insuficiente para observar la totalidad de la crisis del modelo dramático.

De esta manera, a fin de demostrar cómo el teatro simbolista erige su autonomía con respecto al modelo tempo-racional, proponemos una revisión de los tres vectores del hecho teatral (acción, interpretación e implantación) desde la dialéctica entre mímesis I (cosmovisión rítmica de la existencia) y mímesis II (configuración rítmica del hecho artístico).

5.2 El ritmo del Silencio: el teatro simbolista

Como ya hemos explicado, es el silencio el ritmo configurante del sistema narratológico del simbolismo. Este también aparece como el elemento que permite una lucha consciente por parte de los creadores teatrales con respecto al modelo tempo-racional y su máxima de acción lógica y verosímil a favor de una aproximación a la autonomía teatral.

A continuación vamos a analizar cada uno de los vectores del hecho escénico simbolista bajo el ritmo del silencio haciendo hincapié en sus correspondencias armónicas. De esta forma, para el análisis de la acción del relato nos centraremos en la figura de Maurice Maeterlinck previo análisis de Alfred Jarry que supondrá el primer gran dramaturgo que contradice los ritmos racionales. En cuanto a la interpretación, observaremos el primer gran intento de marionetización de los intérpretes. Por último, nos acercaremos al trabajo de la dirección escena a través de Lugné-Poe, Paul Fort y Vselvod Meyerhold.

5.2.1 Silencio en el drama simbolista

Aunque Alfred Jarry no participa del ritmo del silencio sí que resulta un gran precedente contra el sistema dramático. Por esta razón y por su conexión con el círculo decadentista y sus

interferencias con la poética de Maeterlinck realizaremos un análisis sobre su sistema de configuración rítmica. A continuación, entraremos a una análisis en profundidad de la poética del silencio de la mano del dramaturgo belga.

5.2.1.1 Jarry y el contratempo

Alfred Jarry será sin duda el gran revolucionador de la escena teatral europea de finales del siglo XIX. A partir de una concepción de su examen de la realidad a través de la ciencia “patafísica”, realizará una estética teatral basada en la libre imaginación que atacará de un modo mordaz al naturalismo imperante de la época y provocará grandes revueltas dentro del patio de butacas.

Jarry lleva a cabo una protesta explícita contra el modelo tempo-racional. Propone, para la comprensión de la realidad y sus fuerzas rítmicas, no una nueva configuración de la existencia, sino una contraciencia, una explicación racional y temporal que contraviene la propia razón: la ciencia de la patafísica, "la ciencia de las soluciones imaginarias, que simbólicamente atribuye las propiedades de los objetos, descritas por su virtualidad, a sus rasgos constitutivos" (Jarry, citado en Wellwarth, 1966, p. 19). De esta manera afirmará una ciencia de la contrariedad racional que muestra las diferencias fenomenológicas entre los objetos. El objetivo de esta ciencia será la de utilizar la lógica racional para llegar a proposiciones insensatas. Podemos entonces concluir que para Jarry todo pensamiento racional es en sí mismo absurdo. (Wellwarth, 1966, p. 19). En opinión de Jarry, las leyes de la física son "correlaciones de datos accidentales que, reducidos al estatus de excepciones no excepcionales, ya no poseen si quiera la virtud de la originalidad (se muestran inferiores) a las leyes que gobiernan las excepciones" (Jarry, citado en Innes, 1992, p. 35). Parece Jarry tener la gran intuición que revelaría la paradoja del sistema iluminista. Esta es la protesta del autor, una actitud basada en un nihilismo salvaje que niega y subvierte la hegemonía de los valores tradicionales. Según, S. CH. David:

(Jarry) excentra la relación que el ser de carne y hueso mantiene con el espacio, el tiempo refunda una identidad anormal, porque no pensada. El escritor se implica en este nuevo espacio de la letra y propone, de hecho, una visión de paralaxis, ratificando así una ruptura sin retorno con el antiguo sistema de percepción. El interés de esta nueva escritura, que marca la fractura operada por Jarry, no estriba en definir, como en el período romántico, los lugares en los que la identidad corre el riesgo de perderse (locura, sueño, espejo, drogas...), sino en romper inmediatamente los límites para intentar la refundición de aquello que la constituye sin filiación: el cuerpo, la escritura lo no pensado (Citado en Bermúdez, 1997, p. 50).

La patafísica era, al fin, el ataque a los fundamentos de una sociedad basada en la estructura racional, y, por extensión, a todos los elementos burgueses. El vacío existencial y nihilista era lo que acababa de perpetrar la obra de Jarry. Innes recoge una cita de Apollinaire para explicar el objetivo del dramaturgo francés: "(Jarry) opera sobre la realidad de tal manera que destruye totalmente su objeto y se eleva completamente por encima de él" (1992, p. 34). La propia acción negadora de Jarry se vuelve una forma creadora nueva por antonomasia. No genera un nuevo ritmo sino un contratempo, un desplazamiento del acento natural del tiempo esperado que produce un suceso imprevisto.

Por todo esto, era lógico que Jarry procurase también una insurrección contra la estética teatral imperante de finales del XIX. Hablamos de su proclama contra *La inutilidad del teatro*. Una proclama que tiene que ver con un profundo rechazo al sistema representacional de la tradición teatral fundado en la narratividad lógica y el proceso de identificación mimética de la realidad. El autor negará todos y cada uno de los elementos constitutivos del teatro tradicional, ya sea el texto y sus unidades aristotélicas, el trabajo interpretativo o la implantación. (Bermúdez, 1997, pp. 43-47).

La teoría teatral de Jarry puede resumirse en la proclama número de 10 de su texto *Doce argumentos sobre teatro*. Jarry nos indica que "mantener una tradición, incluso válida, es tanto como atrofiar el pensamiento, que tendría que haber evolucionado durante su duración. Y es insensato querer expresar nuevos sentimientos dentro de una forma conservada" (Citado en Vidal en VV.AA., en 2011). Su poética teatral quedaría contenida en su gran obra *Ubú Rey*, estrenada el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre Nouveau a cargo de la compañía Théâtre de l'Oeuvre dirigida por Lugné-Poe. En palabras de Jarry: "Desde esa enorme figura de Ubú, extrañamente sugestiva, emana el viento de la destrucción, la inspiración de la juventud contemporánea que destruye los tradicionales respetos y los seculares prejuicios" (Bauer H, citado en Bermúdez, 1997, p. 42). En *Ubú Rey* (1896) se producía el rechazo a todo teatro anterior, físico y metafísico. La representación comenzará cuando el actor Fermín Gémier, quien encarnaba el personaje protagonista Ubú, profiriera la palabra "mierda". (Wellwarth, 1966, p. 17). El escándalo será absoluto, y, tras la paralización del espectáculo y su seguida reactivación, el público continuará profiriendo insultos y gritos desde sus butacas debido a los diálogos llenos de obscenidad en una trama y puesta en escena muy infantil para el gusto de la época. (Innes, 1992, p. 31). El rey Ubú encarnará la monstruosidad de los instintos más bajos compartidos por una burguesía que con el desarrollo del capitalismo se había vuelto codiciosa, egoísta e ingrata. Como en un juego de espejos, Ubú se convertía en el símbolo de todo lo que la moral burguesa condenaba y que resultaba

ser solo un reflejo caricaturizado de sus propias acciones, antesala del Doctor Fraustroll y su patafísica. (Innes, 1992, p. 31).

El propio Jarry recogió en *Cuestiones sobre el Teatro* las fortísimas críticas que recibió de los espectadores de *Ubú Rey* (1896). Dichas críticas han servido a investigadores para encontrar las posibles influencias en el trabajo de Jarry. Según Roger Shattuck, el tono escatológico de Ubú se relacionaría con la vulgaridad de Rabelais, aunque para Wellwarth sería más bien una coincidencia que una influencia. (Wellwarth, 1966, p. 19). Por su parte, Martin Esslin e Innes creen ver claras reminiscencias a obras de Shakespeare como *Macbeth* (1623), *Hamlet* (1603) o *Ricardo III* (1591). Para Innes (1992) esto no sólo es una parodia, sino un rechazo profundo a la obra de Shakespeare, que, como hemos establecido anteriormente, supuso para los románticos una “condición casi divina”.

Sintetizando tantos personajes, tramas e ideales fuera de la convección, el papel de Ubú se hacía ciertamente muy complicado en su ejecución interpretativa. El propio Jarry se percata de ello cuando nos dice que "antes de que contáramos con Gémier, Lugné-Poe se había aprendido el papel y quería representarlo a la manera trágica... (...) (pero) Ubú no debía decir palabras ingeniosas, como algunos ubuescos reclamaban, sino frases estúpidas, y ello con todo el desparpajo del groseo" (citado en VV. AA., 2011, p. 7). Jarry vio entonces la necesidad de generar una especie de estética de escenificación para su Ubú. En una carta de 1986 a Lugné-Poe quedan explicitadas algunas de las necesidades que Jarry creía imprescindibles.

Jarry nos presenta la creación de un espectáculo basado en la estilización, la sugestión y la participación del espectador a través de su imaginario. La acción ocurre en Polonia, que viene a ser Ninguna Parte. Así los letreros, que aparecen portados por un hombre ruidoso para hacer evidente el estado de convección, cambian el espacio del discurrir dramático. Sólo aparecería un telón de fondo como artificio teatral. Si hubiese pintura sería lisa y uniforme (elemento que nos reporta a la idea de retícula y la evidencia que supondría la superficie en relación a la materialidad plástica.). Jarry destacaría, del mismo modo, la importancia de la luz en este juego sintético que renuncia a la "estupidez del trampantojo que constituye un motivo de escándalo para quienes contemplan la naturaleza de manera inteligente y sugestiva" (Bermúdez, 1997, p. 46). Y es que Jarry lo tenía claro: "no lo habremos demolido todo si no demolemos también las ruinas. Pero no veo otro modo de hacerlo que levantando con ellas unos bonitos edificios, bien ordenados" (Jarry, citado en Innes, 1992, p. 37). Por su parte, la interpretación demandaba personajes despersonalizados y timbres de voz especiales. Jarry había concebido su drama como si de un teatro de guiñol se tratara por lo que

se hacía necesario personajes marioneta. Sin embargo, cabría señalar un motivo que no fue derruido por Jarry: la acción dramática.

Creo que ya no se trata de saber si ha de haber en él tres unidades o sólo la unidad de acción la cual resulta suficientemente observada si todo gravita alrededor de un personaje cualquiera. Si lo que debe respetarse son, por otra parte, los pudores del público, no cabría basarse ni, por ejemplo, en Aristófanes. (...) En realidad, pienso que no hay ninguna clase de razón para escribir una obra en forma dramática, a menos que se haya tenido la visión de un personaje que resulte más cómodo soltar sobre un escenario que analizar un libro (citado en VV.AA., 2011, p. 6).

En nuestra opinión, Jarry no destruye la acción dramática. Ubú, el personaje principal de su teoría teatral, se presenta en un desarrollo consecuente a un fin (estúpido y grotesco como la sociedad de la razón instrumentalizada). No queremos ver en esto una paradoja o incongruencia, sino una necesidad que permite la dialéctica entre la tradición y el nuevo estilo teatral de Jarry que, no lo denominaremos como pre-absurdo o pre-surrealista, sino como un estilo teatral a contratempo. Y es que para nosotros la aparición de una acción dramática temporal en Jarry permite que los otros elementos contextuales de su obra se muestren en un tempo diferente al que la representación temporal de dicha acción requiere.

La acción de Ubú, con sus diferentes síntesis shakesperianas, vendría a reafirmar la acción dramática y el diálogo como las estructuras que hasta ahora habían sostenido el modelo dramático. Existe una lógica consecutiva entre acción, diálogo, espacio y tiempo, e incluso de movimiento en el texto dramático de Ubú. Sin embargo, el intento de acabar con una puesta en escena naturalista le lleva a crear una primera gran tensión entre el movimiento escénico proveniente de la acción dramática con respecto al movimiento de la puesta en escena. Es decir, la puesta en escena, véase la implantación y el performer, se desarrollarán en un tempo totalmente contrario a la lógica temporal de la acción dramática. El performer y la implantación se regirán por la lógica de la patafísica que, como hemos dicho, contradice a la lógica racional. Tomemos el ejemplo de Gémier, actor que interpretó el papel de Ubú en su estreno para explicar nuestra idea. Él nos indica que por ejemplo: "en lugar de la puerta de la cárcel, había un actor con el brazo extendido. (Gémier) metía la llave en su mano como en una cerradura. Hacía el ruido del pestillo, cric, crac, y empujaba el brazo como si estuviera abierta una puerta". (citado en Mora-Figueroa, 1997, recurso electrónico).

En este breve ejemplo de lo que aquella noche de 1986 sucedió se expone con claridad cómo la lógica del discurso temporal no se desarrolla, sino que por el contrario se escenifica dicha actividad desde otro punto de vista que vendría a rellenar el tiempo que existe entre lo que se espera

de la acción espectacular, conocido por el desarrollo de la acción dramática y, de lo que sucede tras la realización de dicha actividad. En ese espacio temporal, Jarry muestra la acción espectacular a contratiempo, es decir, un tempo que existe en el discurso racional pero éste no se ha elegido como el representante más eficaz. Es la acción temporal erigida desde otra perspectiva, la perspectiva de la excepción y lo diferente.

Sin embargo, esta tensión entre espectáculo y lógica temporal no fue lo que produjo el shock en el espectador, sino que fue el lenguaje soez y vulgar que acontecía con Ubú y sus actividades. A fin de cuentas, esta tensión ya estuvo presente en otros momentos de la historia del teatro. Sin embargo, la diferencia en Jarry será que no se presentaba con una convención teatral pactada con el público, sino que la convertía en premisa principal de su estética teatral (la teatralidad) para contravenir el teatro eminentemente naturalista, ilusorio y mimético que se había iniciado con Diderot y llegaba hasta Antoine y Stanislavski. Así, no es de extrañar, que tras el rechazo inicial fuese rápidamente aceptado y etiquetado como arte. Como nos cuenta C. Innes (1992), Jarry fue pronto patrocinado por Ambroise Vollard.

5.2.1.2 Maeterlinck y la tragedia del silencio

Para nosotros, la gran ruptura con el modelo dramático se producirá con Maeterlinck quien realizará un cambio en la categoría de la acción del relato para presentarnos una situación trágica en su silencio. El cambio estético de este autor proviene de una profunda reflexión sobre la existencia y las fuerzas que rigen el universo, y con más precisión, de la existencia del ser humano. Será notable la influencia directa de los autores simbolistas que trabajan en la escena entre 1885 y 1890, y que seguían la estela de poetas y teóricos como Baudelaire y Mallarmé. Christopher Innes asegura ver en la obra de Maeterlinck "intento(s) de encontrar correspondencias simbólicas entre colores y sonidos, lo que hizo presentar puestas en escena sinestésicas de múltiples niveles" (Innes, 1992, p. 27). El siglo XX encuentra además otras influencias en la obra de Maeterlinck como son los prerrafaelistas Rossetti, Watts o Burne-Jones, así como la pintura de los nabis.

Su admiración por Mallarmé aleja a este autor de la materialidad narrativa para acercarlo a un drama del futuro, el denominado teatro simbolista. En la obra de Maeterlinck la utilización del símbolo aparece para someter a todos los elementos literarios (espacio, tiempo, acción, personajes...) a una depuración a través del mismo lenguaje y como elemento artístico capaz de atraer lo inefable a la realidad tangible. Y es que, tanto lenguaje como gesto serán incapaces de

alcanzar la verdad de la existencia humana que solo aparecerá a través del símbolo. (González Salvador, 2000, p. 45). El símbolo será definido por Maeterlinck de la siguiente manera:

Sí, creo que hay dos tipos de símbolos, uno que se podría llamar símbolo a priori, el símbolo adrede, parte de abstracciones e intenta revestir de humanidad dichas abstracciones. El prototipo de esa simbología, que toca muy de cerca a la alegoría, se encontraría en el segundo Fausto y en algunos cuentos de Goethe, su famoso *Machen a Marche*, por ejemplo. La otra especie de símbolo sería mas bien inconsciente, tendría lugar a espaldas del poeta, a menudo a pesar suyo (...) más allá de sus pensamiento: es el símbolo que nace de toda creación genial de la humanidad: el prototipo de esta simbología se encontraría en Esquilo, Shakespeare, etc. (Citado en Compère, 1990, p. 57).

Como recoge González Salvador en la carta a Picard de 1891, Maeterlinck presenta su deseo de un teatro que haga tangible las energías desconocidas que intervienen al ser humano a través del símbolo. (González Salvador, 2000, p. 45). Y es que será lo “desconocido” el material vital con el que trabajará el dramaturgo. Maeterlinck nos acercará a esta idea en el “Prefacio” a la edición de su teatro en 1901: "Se tiene (...) fe en potencias enormes, invisibles y fatales, acaso sino caprichos del Destino. En el fondo se encuentra la idea del Dios cristiano, mezclada a la de la fatalidad antigua, arrinconada en la noche impenetrable de la Naturaleza" (Dubatti, 2009, p. 64). La escritura para Maeterlinck servirá no de refugio ante la soledad temblorosa de la muerte sino para arrojar luz a lo misterioso en un acto de valentía (Dubatti, 2009, p. 4).

Para Maeterlinck el ser humano se encuentra sometido al destino cruel en un entorno misterioso y desconocido, y no podrá hacer nada por entender sus mecanismos; será de esta manera cuando se conmueva y petrifique ante la imposibilidad de asegurar sus pasos, que acaban por producir el silencio, fin último de la muerte. Así, apropiándose del silencio, Maeterlinck lo usa como un intento para desvelar la verdadera existencia del ser humano. Y es que el silencio permite la escucha necesaria para revelar las formas en las que se presenta la energía del destino y, así, poder entrar en conexión con ella, comprenderla y mostrarla ante la sociedad. En el texto *Le Silence*, dentro del conjunto *El tesoro de los humildes* de 1896 Maeterlinck nos acerca a su idea de silencio de la siguiente manera:

No me refiero aquí sino al silencio activo; porque hay silencio pasivo, que no es otra cosa que el reflejo del sueño, de la muerte o de la existencia. Es el silencio que duerme, y mientras lo hace, es aún menos terrible que la palabra; pero una circunstancia inesperada puede despertarle súbitamente, y entonces es su hermano, el gran silencio activo quien se entroniza. Estad alerta. Dos almas van a alcanzarse, las paredes van a ceder, los diques van a romperse y la vida ordinaria va a ceder su puesto a una vida, en que todo

aparece gravísimo, en que todo está indefenso, en que nada se atreve a reír, en que nada obedece, en que no se olvida nada⁵ (Maeterlinck, 1935, p. 6-7).

Por otro lado, en el *Tesoro de los humildes* (1986) podemos observar cómo Maeterlinck presenta al poeta como el ser encargado de desvelar esa tragedia en la cotidianidad más absoluta, siendo obligación del poeta alumbrarla. En palabras de Maeterlinck:

Hay un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que lo trágico de las grandes aventuras. (...) Trataríase (...) de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir. Trataríase (...) de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en mitad de una inmensidad que nunca se halla inactiva. Trataríase (...) de hacer oír por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino (1933, p. 65).

Se refiere aquí el autor a un diálogo que se produce entre el alma y las fuerzas dionisiacas del universo, y aclara:

El diálogo aparece en el interior. (...) En los dramas ordinarios el diálogo indispensable no responde del todo a la realidad, y que lo que constituye la belleza misteriosa de las más hermosas tragedias está, precisamente, en las palabras que se dicen en torno la verdad estricta y aparente. Se encuentra en las palabras que se hallan de acuerdo con una verdad más profunda (1933, p. 71).

De esta manera, a través de la tragedia inefable que se produce en el acontecer diario se configura la cosmovisión de la existencia en Maeterlinck. Será en *Le tragique quotidien* (1896), donde expresará su teoría y su intento por desarrollar un teatro basado en el ejercicio del silencio. Por tanto, queda clara la relación estética entre Mallarmé y Maeterlinck, y por tanto, el interés del belga por la desmaterialización de lo narrativo. En 1890 Maeterlinck asegura que

la escena es el lugar en el que mueren las obras maestras porque la representación de una obra maestra con ayuda de elementos accidentales y humanos es antinómica. Toda obra maestra es un símbolo y el símbolo no soporta nunca la presencia activa del hombre (...) El símbolo del poema es un centro ardiente cuyos rayos divergente en el infinito (...) Pero he aquí que el actor avanza en medio del símbolo. Inmediatamente se produce, respecto del sujeto pasivo del poema, un extraordinario fenómeno de polarización. Ya no se ve la divergencia de los rayos sino la convergencia; el accidente ha destruido el

⁵ La teoría del silencio está en Maeterlinck íntimamente ligada con la religión cristiana. El silencio es la prueba de la humildad y lugar donde se producirá la reconciliación de los seres humanos con Dios. Esta concepción cristiana quizás suponga una contradicción o incongruencia en su teoría vital o una tabla de salvación ante la afirmación de la presencia constante de la muerte, pero, en nuestra opinión, el cristianismo aparecerá como una solución dulce ante el estado abismal del ser humano y en ningún caso entrará a formar parte del proceso dialéctico que se produce entre arte y vida en el trabajo simbolista de Maeterlinck.

símbolo, y la obra maestra, en su esencia, ha muerto durante el tiempo de esta presencia y de sus huellas (2000, p. 45).

De este modo, Maeterlinck empezará a desarrollar una serie de herramientas teatrales a partir del ritmo del silencio que acabarán de producir una acción del relato sin desarrollo tempo-espacial suspendida en un instante infinito. Y de este modo, al no existir vida no hay una manifestación exterior de la acción. Espacio, tiempo y personajes se muestran hieráticos y a la espera de una percepción aguda que calme la angustia e impotencia ante la que se encuentran sometidos. Así, Maeterlinck propondrá un drama que sea lo más abstracto posible generando una atmósfera de silencio en la que se espera el devenir. Del mismo modo, sus diálogos, son escuetos y simples aunque llenos de bellos símbolos y analogías que producen un cúmulo de imágenes casi inconexas, pues el objetivo del lenguaje maeterlinckniano es sugerir lo desconocido del destino del ser humano. Cabe destacar que existen dos tipos de temas en la obra de Maeterlinck, los decadentes con las figuras de lo ficticio con títeres y autómatas donde se sustituye la psicología de los personajes a favor de la visibilidad de las fuerzas misteriosas a través de lo estático y el silencio; y los temas del inconsciente como la pasión y el deseo místico, la pulsión entre la vida y la muerte o las fuerzas que superan y trascienden al individuo.

La sincronía de Maeterlinck con los otros vectores escénicos producirá un hieratismo continuo en el espacio dramático. Así el silencio de una acción dramática interior determina una situación dramática silenciosa que será respetada escénicamente para crear la armonía entre drama, espectáculo y silencio. No destruye entonces la lógica del modelo dramático como indicará Jarry, pero cuestiona la lógica del sistema al verificar la distinción que se produce entre acción dramática, diálogo y movimiento.

Por todo, podemos observar como el trabajo de Maeterlinck gira en torno a la escenificación de las fuerzas cosmogónicas que dirigen al ser humano, reo de un destino incomprensible y terrible. De este modo, las energías rítmicas y fatalistas que intuye el autor generarán en su obra una atmósfera asfixiante que provoca la impotencia de sus caracteres que, ante el vacío que produce el desconocimiento, esperarán a que llegue la muerte. "(Lo) desconocido adopta a menudo la forma de la muerte. La presencia infinita, tenebrosa, hipócritamente activa de la muerte llena todos los intersticios del poema. El problema de la existencia no tiene más respuesta que el enigma de su aniquilamiento" (Maeterlinck, 2000, p. 49). Así, la muerte o el destino ineludible y fatalista aparece como un tercer personaje en la obra de Maeterlinck.

Meyerhold, el director ruso que mejor interpretó los dramas y la teoría de Maeterlinck nos resume las intenciones del dramaturgo en la siguiente cita:

Si consideramos todas las obras de Maeterlinck, sus poemas y sus drama, su prefacio a la última edición de sus obras, su libro *El tesoro de los humildes*, donde se habla del teatro inmóvil, si nos compenetramos con el color y la atmósfera general de sus obras, vemos claramente que este autor no pretende evocar sobre la escena el horror, no quiere turbar al espectador e inducirle a gritos histéricos, no quiere obligar al público a huir despavorido frente a lo terrible; sino que propone exactamente lo contrario: provocar en el espectador una sabia, aunque temblorosa, contemplación de lo inevitable, obligarle a llorar, a sufrir, pero al mismo tiempo a enternecerse, alcanzando así un estado de paz interior y de serenidad. El objetivo principal que el autor se propone es el de aliviar las penas, sembrando en ellas una esperanza que se apaga y que renace. La vida humana volverá a correr con todas sus pasiones cuando el espectador deje el teatro; pero las pasiones ya no parecerán vanas, la vida correrá con sus alegrías, con sus penas y sus dolores, pero todo eso tendrá un sentido, porque habremos adquirido la posibilidad de salir de las tinieblas o de soportarlas sin amargura. El arte de Maeterlinck es sano y vivificador. Llama a los hombres a una sabia contemplación de la grandeza del hado, y su teatro adquiere la importancia de un templo (citado en Hormigón, 2008, p. 166).

5.2.2 Silencio en los intérpretes simbolistas

La concepción del intérprete como marioneta se presenta como un punto en común entre Jarry y Maeterlinck, aunque por razones distintas: mientras que Jarry demanda al intérprete la actuación como si fuera un muñeco a manos del destino de la patafísica, por su parte, Maeterlinck expulsa directamente al intérprete por su incapacidad material de revelar el símbolo silencioso de su drama.

Jarry veía en el mundo de las marionetas la posibilidad de reflejar la violenta crueldad de la realidad exasperante y alógica a la que está sometido el ser humano. Así, propone sus primeros dramas dentro del mundo del guiñol, siendo *Ubu Rey* (1896) un drama interpretado por actores reducidos al comportamiento grotesco e infantil de los títeres. W. B. Yeats, un espectador de la obra, establecería lo siguiente: "Fui al estreno de *Ubu roi*, de Alfred Jarry... y (mi amigo) me explica lo que está ocurriendo en el escenario. Se supone que los actores son muñecos, juguetes, títeres, y ahora (...) todos están saltando como ranas de madera..." (Innes, 1992, p. 31). Y es que Jarry exigía al intérprete la destreza suficiente de cuerpo y voz para una despersonalización psicológica a favor de la estilización grotesca de sus expresiones. Todo su empeño era reducir la interpretación actoral a una máscara general que contuviera el carácter arquetípico del personaje. En palabras de Jarry:

En mi opinión, el actor deberá incorporar a su cabeza, mediante una máscara que la encierre, la efigie del personaje, la cual no tendrá como en la Antigüedad, apariencia de tristeza o de alegría- que, en definitiva, no son caracteres- sino la correspondiente al verdadero carácter del personaje: el Avaro, el Indeciso, el Codicioso que amontona fechorías, etc. Una vez conseguido el carácter perenne del personaje por mediación de la máscara, hay un procedimiento muy simple, de fundamento semejante al del caleidoscopio y, sobre todo, al del giroscopio, de poner en evidencia, de uno en uno o varios al mismo tiempo, los aspectos accidentales (Bermúdez, 1997, p. 45).

Así, de nuevo el contratempo patafísico se oponía a las interpretaciones de estudio psico-físico que recorrería el París de Antoine con el excesivo gusto por el detalle concreto y verosímil. Contra este tipo de interpretación también se enfrenta Maeterlinck. Su teoría del trágico cotidiano y el silencio místico imposibilitaba al intérprete la concreción interpretativa del texto dramático.

La ausencia del ser vivo en la escena lleva al dramaturgo a reflexionar acerca del problema de la representatividad de los dramas simbolistas basados en el silencio. De esta manera, en septiembre de 1890 publica en la revista *La Jeune Belgique* su ensayo *Un théâtre d'Androïdes* donde expone que será la marioneta la solución a la cuestión del drama simbolista. Para esta idea se inspira Maeterlinck, por un lado, en el teatro griego donde el intérprete consigue trascenderse a través de la máscara y, por otro lado, la estilización declamatoria del teatro isabelino. Pero sin duda, según González Salvador (2000), será el trabajo con el personaje de Olimpia de la obra *El hombre arena* (1817) de Hoffmann, y el "androide" de Villiers llamada Hadaly en *La Eva futura* (1886) los que terminen de configurar su idea de escribir dramas para marionetas. En 1894 crea el dramaturgo *Alladine et Palomides*, *Interieur* y *La muerte de Tintagiles* que deberían ser interpretados por "una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas, o alguna entidad con toda la apariencia de vida, pero sin vida en realidad" (Citado en Castronuovo, 2009, p. 13).

Así, con el androide y la marioneta, en los que su valores existenciales se reducen a su propia materialidad, es decir, no tienen una experiencia vital, se permite una visión completa del símbolo que reside en el drama sin ningún tipo de desviación proveniente de la historia psico-emocional de un intérprete carnal. Además, las propias formas de la marioneta (deformación estilizada y grotesca) y sus materiales (cartón, madera) ofrecen un aspecto de terror y misterio que ya en sí es símbolo y metáfora de esa existencia silenciosa y terrible que es la muerte. (Innes, 1992, p. 29).

Por tanto, el intérprete de Maeterlinck se encuentra también fuera de esa dominación textual del modelo dramático a favor de que sea el propio texto y sus símbolos los que produzcan la sinergia en el espectador despertando las emociones de terror y compasión.

5.2.3 Silencio en la puesta en escena simbolista

Paul Fort con el Teatro del Arte (1890) y Lugné-Poe y su Teatro de l'Oeuvre (1893) serán los iniciadores del camino hacia el simbolismo teatral. Ambos presentaron un fuerte rechazo al teatro naturalista de Antoine (máximo representante del modelo dramático en el siglo XX). Los simbolistas llegaron, incluso, a una renuncia explícita del propio teatro. La razón surgiría en las teorías de Mallarmé, quien aseguraba que la representación teatral acababa con el misticismo que procuraba el texto. Así, el mismo Maeterlinck en *Menus Propos* (1890) también se quejó de la irrepresentabilidad del texto teatral por falta de medios técnicos que se armonizase con las fuerzas que intentaban revelar.

Art always seems to be a detour and never speaks face to face. It is like the hypocrisy of the infinite. It is the provisional mask behind which the faceless unknown fascinates us. (...) The poem was a work of art, and contained these marvellous and oblique signs. But performance comes along to contradict it. (...) Performance puts things back exactly where they were before the arrival of the poet. (Citado en McGuinness, 2002, p. 96).

Por tanto, el simbolismo teatral se inicia dentro de una defensa a la palabra, al 'textocentrismo', lo que supondrá un silencio en la escena. J. J. Roubine afirma que "Sans doute est-ce que les poètes symbolistes se souciaient plus d'écriture poétique que de dramaturgie. Le théâtre pardonne rarement qu'on l'oublie" (Citado en McGuinness, 2002, p. 93).

Sin embargo, a pesar de todas estas vicisitudes, Patrick McGuinness cuenta al menos noventa representaciones dentro del movimiento simbolista. (2002, p. 94). Muchos de estos dramas pertenecerán a Maeterlinck, pero podemos encontrar otros autores como P. Claudel, H. Signoret o V. De L'Isle-Adam. El intento de escenificación hará necesaria una técnica teatral típicamente simbolista con el objetivo de recuperar aquellas correspondencias simbólicas entre las artes que Baudelaire ya había prefigurado. Se desarrolló, entonces, un hecho teatral sinestésico basado no en un lenguaje dialógico, sino en el aparecer sensual y subliminal de la materia simbólica destinada, no al intelecto sino a los sentidos de los espectadores, con la intención de evocar físicamente aquellas imágenes universales que expresan la verdad existencial. (Innes, 1992, p. 28).

Ya en *La princesse maligne* (1889) Maeterlinck intentará el desarrollo de una atmósfera que evocara imágenes irrepresentables mediante la materia física no figurativa. Para esta empresa, Maeterlinck utilizó, según Innes, motivos decorativos que recordaban a los reflejos de la luna, sombras en la pared u hojas susurrantes. (1992, p. 28). Asimismo se presentaba una escena sin ningún tipo de ilusionismo, libre de todo accesorio, centrada en la creación de una atmósfera

sugestiva, donde el espectador iniciaba un viaje místico y silencioso a través de la sugerencia de formas, colores, música, sonidos, y hasta perfumes. Y es que el objetivo de la escena teatral simbolista era "encarnar la naturaleza interna del hombre arquetípico en símbolos concretos, en contraste con la descripción naturalista de individuos socialmente definidos" (1992, p. 27). En cuanto a la actuación se establecía un recitado impersonal carente de emoción (diegético a la acción), según Innes, se hizo "hincapié en el tono expresivo al hablar, más que en el sentido de lo que no se decía, y el desarrollo de la mímica para presentar estados psicológicos en forma física e inmediata en lugar de escribirlos en el diálogo" (1992, p. 27). Así, los intérpretes se presentarán hieráticos, y en el caso de activar el movimiento, será lento y casi imperceptible. Del mismo modo, la luz, en su combinación con la música y la pintura, adquirirá el papel fundamental del teatro simbolista ya que permitía la creación de atmósferas del silencio trágico.

De esta manera, este estilo presenta un ataque a la institución del teatro burgués ya que se usaba el escenario para oponerse a las fuerzas políticas del conservadurismo. Los vectores escénicos abandonarán toda organización compositiva naturalista que nazca de la razón y la verosimilitud a favor de los juegos de luces, sombras y combinaciones de sonidos. Dice Denys Amiel: "Hemos progresado dejando atrás el drama explicativo (...) los personajes hablen por si solos, sus incongruencias y logismos expresan su esencial humanidad" (Citado en Innes, 1992, p. 29).

5.2.3.1 El Meyerhold simbolista

Será el ruso Vsevolod Meyerhold el mejor representante de la escena simbolista debido a que consigue crear una metodología armónica de interpretación e implantación correspondiente al silencio rítmico de los textos de Maeterlinck.

Meyerhold obtuvo su grado en la Escuela de la Sociedad Filarmónica de Moscú en 1898 siendo alumno de Nemerovich Danchenko. Ese mismo año formará parte del Teatro Arte de Moscú de Stanislavski quien había creado un sistema de actuación basado en la intención interior que impulsa el texto y la acción, desarrollando una interpretación naturalista en la que los intérpretes se transfiguran en el personaje por el uso de maquillajes, acentos, onomatopeyas, etc. Sin embargo, en 1902, aprovechando la reestructuración de la compañía, Meyerhold la abandona para iniciar su búsqueda personal en el mundo de la interpretación y la creación escénica. Una búsqueda que le llevaría al encuentro del teatro simbolista y por tanto a la renuncia del naturalismo y el realismo psicológico.

Así, Meyerhold, influido por el simbolismo, retomará y revisará la tradición romántica wagneriana y su teoría de la obra de arte total poniendo su atención en el sistema de hibridación de las artes del modelo pre-dramático griego y los descubrimientos del compositor alemán con respecto a la relación música y poesía ofreciéndolos a los textos de la dramaturgia simbolista.

La gran propuesta del primer Meyerhold será *La muerte de Tintagiles* (1894) de Maeterlinck, donde elaborará todos los procedimientos de su nuevo estilo teatral basado en el silencio del diálogo interior. El espectador lo captará “no en las réplicas, sino en las pausas; no en los gritos, sino en los silencios; no en los monólogos, sino en la musicalidad de los movimientos plásticos” (Meyerhold, 1986, p. 44). El silencio se derramará sobre los vectores de la interpretación y la implantación creándose un teatro armónico. Así llegará a decir:

La Muerte de Tintagiles, de Maeterlinck, nos enseñó a colocar las figuras en la escena a la manera de los bajorrelieves y los frescos, al exteriorizar el diálogo interior con ayuda de la música, del gesto plástico; permitió poner en práctica el alcance de la acentuación lógica. (...) guardar nada más que lo esencial (...) revelándonos la diferencia entre la reproducción en la escena de un estilo y la estilización de unas situaciones (1986, p. 32).

Y es en la idea de “estilización” con la que Meyerhold materializa el silencio rítmico. Esta consistirá en la reducción a la mínima expresión de cada uno de los elementos compositivos en los que el drama se sustentan para que entre ellos se aparezcan los ritmos silenciosos que ha de repercutir en el alma del espectador generando ese sentimiento trágico y cotidiano que acontece en la obra de Maeterlinck. En palabras de Meyerhold: “En mi opinión, el concepto de estilización está indivisiblemente ligado a la idea de convección, generalización y símbolo. Estilizar (...) (es) revelar la síntesis más profunda (...) sacar a relucir esos rasgos escondidos que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte” (Citado en Castronuovo, 2009, p. 13).

De esta manera, la idea de estilización se convierte en el punto central del proyecto escenográfico de Meyerhold: el área de interpretación se reduce al proscenio muy cerca de la embocadura para evitar la caja escénica ilusionista. El decorado aunque pueda haber paneles y telones bidimensionales se creará a partir del movimiento y el juego de luces. (Hormigón, 1992, pp. 50-51). En el caso de aparición de telones pintados estos se trabajarán como grandes manchas de color y nunca con representación de formas realistas, como el que haría el diseñador Denissov para el primer acto de *Colega Crampton* (1892) de G. Hauptmann. (Meyerhold, 1986, p. 30).

Del mismo modo, la estilización “exigía que la interpretación se convirtiese en una trama de actitudes sublimes, de guiños, de lentas trayectorias gestuales, que los actores se perfilaran contra el

fondo plano como una vegetación cromática de fantoches sonámbulos, de figuras egipcias congeladas” (Hormigón, 1992, p. 48). Asimismo, el movimiento no provenía del sentido de la acción del relato y la palabra sino por la “distribución de líneas y colores y por la facilidad y maestría con las que las líneas y colores se entrecruzan y vibran” (Hormigón, 1992, p. 50). En el caso de aparecer las palabras “deben ser dichas fríamente, sin ningún trémulo, sin voz quejumbrosa. El sonido debe resultar sostenido. (...) Nada de locuacidad. Lo trágico, con la sonrisa en los labios” (Meyerhold, 1986, p. 51). De esta manera, se producirá un conjunto de almas que muestran el sufrimiento, el amor, la belleza y la muerte. Así, para el ruso, este tipo de interpretación revela esa verdad oculta y silenciosa que hará surgir la palabra y el texto pero que, al mismo tiempo, los traspasa. En palabras de Meyerhold:

Si el director, profundizando el tema del autor, ha captado la música del diálogo interior, propone al actor aquellos movimientos que, en su opinión, pueden obligar al espectador a advertir este diálogo, tal como lo escuchan el director y los intérpretes. Los gestos, las actitudes, las miradas, los silencios, establecen la verdad de las relaciones humanas; las palabras no dicen todo. Es necesario, pues, un diseño de los movimientos escénicos. (...) Las palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: visual y auditiva (Citado en Hormigón, 1992, pp. 168-171).

Observamos pues como la composición actoral en Meyerhold tiene una gran carga plástica y visual que nos lleva a la estatuaria y al bajorrelieve con la parálisis del gesto o el silencio entre las composiciones corales.

Por todo, podemos decir que el teatro simbolista de Meyerhold se subordina, por lo tanto, al movimiento rítmico del silencio que configura la plasticidad de líneas en el espacio escénico que se vuelve consonantes con la música para revelar la verdad existencial que se oculta en el choque silencioso de los vectores escénicos. Así, el teatro de Maeterlinck transcenderá la ilusión para convertirse en un hecho tangible, consciente y revitalizante, surgiendo así su idea de la “convención consciente”. Para Meyerhold:

En un teatro de convención consciente, el espectador no olvida un instante que tiene delante a un actor que representa, como el actor no olvida un instante que se trata de colores, de tela, de pinceles y, sin embargo, percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado (1986, p. 57).

Se trata entonces de que el espectador y el hecho teatral se coloquen en un mismo plano de realidad convirtiendo al intérprete en mediador de ese “sentimiento sublimado”. De esta manera, que el espectador tenga la posibilidad de entrever el sentimiento trágico de la vida que le permite reubicarse en el devenir de su existencia.

5.2.4 Conclusiones sobre el simbolismo

El teatro simbolista será la primera corriente teatral que consiga crear un estilo armónico entre los vectores a través de un ritmo fuera del modelo tempo-racional: el silencio. Así, establecemos que existe una coherente igualdad rítmica en cada uno de los vectores, y ésta misma aparece como patrón configurante de la partitura teatral. Además, es menester señalar que el silencio rítmico teatral se corresponde de igual manera al simbolismo pictórico (Redon), literario (Baudelaire y Mallarmé) y musical (Debussy). Por tanto, el teatro simbolista supone, de igual modo, una autocrítica a la institución arte y por consiguiente a la sociedad burguesa de la modernidad.

Sin embargo, la negación a la obtención del material artístico en la propia realidad humana y social imposibilita la creación de un ritmo vivo y por tanto, el silencio se vuelve metáfora de la negación a la vida/ritmo. Por esta razón, el teatro simbolista se vuelve irrepresentable: se suspende la acción dramática, se minimizan los diálogos, se renuncia al interprete y, se apuesta por una escena a base de reflejos, sombras y sugerencias evocativas. Es decir, el teatro simbolista trabaja con los elementos puramente formales en pro de que, en el silencio se produzca la escucha de la vibración de una nueva vida rutilante y redentora.

Asimismo, otra crítica al teatro simbolista será su dependencia a la función del dramaturgo. Es cierto que, tanto el texto como la interpretación e implantación, surgen de la configuración rítmica del silencio, sin embargo, existe una re-afirmación de la figura del dramaturgo como elemento imprescindible sobre el que asentar la construcción teatral. Así, hemos visto como es el trabajo dramaturgico de Maeterlinck el que sustenta el hecho teatral de Lugné-Poe, Paul Fort y el propio Meyerhold. De esta manera, aunque se produzca la independencia respecto al modelo dramático no se produce la autonomía de los vectores de interpretación e implantación con respecto a la función del dramaturgo y el texto. Aún deberíamos esperar a la aparición de Craig como generador de un teatro de libre creación, es decir, autónomo.

5. 3 El teatro autónomo: una nueva paradoja

La autonomía del teatro con respecto a la imposición del dramaturgo supondría el giro definitivo que produzca la re-teatralización, es decir, la vuelta del teatro a su esencia ritual, performativa, espectacular y puramente rítmica. Y es que, como veremos a continuación, la autonomía se conseguirá cuando los creadores escénicos afirmen que el teatro es una acción (tempo-espacial) basada únicamente en la combinación rítmica de los vectores fundamentales que lo componen.

De este modo, con Appia se produce el giro rítmico, es decir, la presentación del ritmo orgánico del universo como el elemento configurador del teatro. Sin embargo, el escenógrafo lo pone al servicio de la racionalización objetiva de la música teleológica. Por su parte, Craig afirmará que el teatro surge únicamente de la combinación rítmica de dos movimientos: el del círculo y el del cuadrado. De esta manera, queda el teatro liberado de cualquier subyugación a cualquier otro género artístico.

5.3.1 Appia y la obra de arte viviente

Como hemos analizado, el trabajo escénico de Appia comienza en su admiración por la obra wagneriana. En ella advertirá la incongruencia y desarmonía entre la riqueza espiritual del drama operístico y su insuficiencia en la puesta en escena. Appia dedicará todo su esfuerzo a la creación teatral para conseguir que todos los vectores sean armónicos entre sí y respondan a un mismo patrón estructural. Además, en su desarrollo teórico *La música y la puesta en escena* (1899), alzaré la voz contra el naturalismo imperante en la escena de finales del siglo XIX debido a que "querer representarlo todo (...) es salirse deliberadamente del arte dramático y sus límites, y, por consiguiente, del ámbito artístico" (Appia, 2014, p. 27). Así, se enfrentará al pintoresquismo y a los historicismos operísticos con sus decorados basados en telones llenos de ornamentos efectistas. Y es que Appia se dejará influenciar por las teorías simbolistas que proponían la atmósfera y la sugerencia como efectos de revelación de la verdad existencial.

De esta manera, era lógico que el teórico se opusiera también a los excesivos detalles de espacio y ambiente que el dramaturgo generaba a partir de la acción del relato. Así, Appia acabará por desacreditar la función del dramaturgo como configurador total del hecho teatral, estableciendo que el drama es "la pieza escrita para su representación material en escena" (2014, p. 83). Encontramos, por lo tanto, dos momentos en el proceso de creación: la configuración del texto y su escenificación. Appia piensa que el dramaturgo está incapacitado para la expresión escénica pues está preocupado de la palabra y la acción del relato.

Así, si el dramaturgo estaba incapacitado para la escenificación del drama, Appia se dedicó al desarrollo teórico y práctico de la materialización del texto, es decir, de la puesta en escena. Appia pone su atención, en primer lugar, en cómo la escenificación del drama ha estado siempre unida al gusto del público y las tendencias estilísticas del momento; en segundo lugar, en la complejidad que deviene de las cantidades de disciplinas que intervienen en el drama escenificado; y, por último, en las relaciones que estas disciplinas mantienen entre sí. Este último punto será el núcleo central del

trabajo del suizo ya que en su división de los vectores teatrales intentará que exista una misma concepción rítmica para cada uno de ellos, de manera que todos se pudieran corresponder de forma armónica.

Appia, a partir del análisis del Wort-Ton-Drama, realizará su propia división de los elementos que intervienen en el drama escenificado y los dividirá. Por un lado, encontramos las artes que mantienen una relación con la vida y el tiempo y, por otro lado, las que tienen un carácter inanimado relacionadas con el espacio.

Las artes que tienen una existencia en el tiempo, y por tanto constan de vida, son la música y la poesía. La característica principal de las artes animadas es que tienen la capacidad de dominar el tiempo. Sin embargo, Appia las jerarquiza ya que, mientras que la poesía no alcanza la dominación absoluta del tiempo debido a dos razones: porque el acto de hablar es espontáneo y no es capaz de ser medido, y porque las palabras contienen significado y su inteligibilidad necesitan del tiempo del entendimiento para su comprensión para ser percibida totalmente; por su parte la música es capaz de someter el devenir del tiempo bajo una estructura matemática de los sonidos variando la duración y la velocidad de estos. El músico con sus sistemas de medidas es capaz de crear un tiempo paralelo al tiempo de nuestra existencia y por tanto igual de real. De esta manera, Appia, al dar preeminencia a la música, percibe la analogía que existe entre la creación rítmica del arte y la concepción temporal de la existencia.

En cuanto a las artes inmóviles, aquellas que no presentan su desarrollo en el tiempo sino en el espacio, serán la arquitectura, la escultura o la pintura. En el ámbito teatral, Appia, las llamará artes inanimadas y las reduce a la iluminación, a la implantación y a la pintura de forma respectiva según su importancia. Appia, en su desarrollo de las artes inmóviles, rechazará de manera tajante la utilización de la pintura en las artes escénicas por dos razones: porque representaban espacios verosímiles con infinitos detalles dependientes de la acción del relato pero además, porque este intento de ilusión estaba mal configurado pues la propia bidimensionalidad de los artefactos suponía la imposibilidad congruente de practicabilidad que demandaba el cuerpo del intérprete. Y es que según Appia, "la ilusión no tiene valor artístico alguno si no cumple con su objetivo: crear un entorno, una atmósfera viable en el escenario; ahora bien (...) cuando los personajes entran en escena, el más hermoso de los decorados se convierte (...) en una combinación de telones pintados" (2014, p. 95). En cuanto a la implantación recoge todos los elementos tridimensionales que son utilizados en la escenificación: escenografía corpórea, utillería, vestuario, etc. Por su lado, la

iluminación, como veremos posteriormente, acabará teniendo una importancia destacable en su conjunto teórico debido a su capacidad de recrear atmósferas sugerentes.

Así, todo objetivo de Appia será la relación armónica entre las artes animadas y las artes inanimadas sin el sometimiento de la voluntad del dramaturgo. Appia lo tiene claro: "la música, y solamente ella, sabe disponer de los elementos representativos con una armonía de proporciones superior a todo lo que nuestra imaginación es capaz de evocar. Sin la música esta armonía no existe y, por tanto, no puede ser percibida" (2014, p. 155). Parece ser consciente el escenógrafo suizo de la tradición romántica que influyó a Wagner. Nos referimos a la teoría estética de los ya citados Schiller, Goethe, etc., que afirmaban que "la música, en su expresión más sublime, debe convertirse en forma pura y afectarnos con el sereno poder de la antigüedad" (Schiller, citado en Appia, 2014, p. 25). Así, la música se convertirá en el elemento integrador de las artes. Pero aún quedaba la fórmula que definiera el proceso de dicha comunicación.

Es entonces cuando Appia visita el centro de formación de Jaques Dalcroze en 1906 donde obtendrá las últimas ideas que configurarán su teoría. Pocos días después de esta visita, Appia le dirige una carta a Dalcroze en la que afirma que "su enseñanza hace de la música algo que concierne al cuerpo por completo, y resuelve así el problema de la manera más práctica. Usted no se sirve más del cuerpo y de su actitud: busca la unidad" (2014, p. 14). El escenógrafo, influenciado por estas enseñanzas, encuentra que el cuerpo y su relación con la rítmica musical permitirán la armonía escénica. Para Dalcroze, la rítmica será un sistema de ejercicios que permitirán al actor seguir con su cuerpo el orden racional de sonidos desde el propio sentir orgánico de la naturaleza humana, o de otra manera, se tratará de dar orden racional a los bio-ritmos naturales con la intención de crear una manifestación estética de calidad.

Todo hombre debe de llevar la música en su interior, y por música entiendo lo que así llamaban los griegos, es decir el conjunto de nuestras facultades sensoriales y psíquicas, la sinfonía siempre cambiante de los sentimientos espontáneos creados, modificados y más tarde estilizados por la imaginación, ordenadas por el ritmo, armonizadas por la conciencia. Esta música constituye la personalidad del individuo (Dalcroze, citado en VV.AA, 2012, p. 13).

De esta manera, Appia afirma que la música se genera a partir de la organización de los ritmos orgánicos del ser humano. Así, la música debe entregarse a la vida corporal de los individuos para que, posteriormente estos, a través de sus cuerpos, expresen de nuevo la materialización racional, ordenada y transfigurada de los mismos. El performer deberá interpretar los ritmos creados por la música y manifestarlos corporalmente en la escena, o en otras palabras, dominar el espacio

escénico a partir de la interioridad de la música. Sus gestos, posiciones y desplazamientos estarán medidos por la duración y la expresión musical. Dice Appia que "nuestro cuerpo vivo es la expresión del espacio en el tiempo, y del tiempo en el espacio" (2014, p. 106). De este modo, es la configuración rítmica de la existencia la que se corporeiza creando música y, ésta de nuevo, se manifestaría en el cuerpo que, en su desplazamiento generaría la implantación escénica armónica con el conjunto.

Como podemos observar, existe en Appia un salto cualitativo con respecto al sentir aristotélico que rebajaba el teatro al hecho literario. Este recogerá la corriente diderotiana y wagneriana que proponía un teatro no desde el drama, sino desde la hibridación de las artes y sobre todo desde la corporalidad. Es decir, Appia propone que sea el ritmo corporal de una cosmovisión rítmica el que genere la partitura poético-musical, pero también el espacio escénico y todos los hechos que intervienen en el mismo. La acción del relato ya no será la acción principal sino el puro ritmo-musical tempo-racionalizado que afectará al dramaturgo y, de la misma manera, al intérprete que recorrerá el espacio para crear los volúmenes habitables. Todo se corresponderá armónicamente, por fin, a través del ritmo musical. Así, Appia llega a afirmar que

por muy escasa que sea su participación (la de la música) en el drama, el simple hecho de que no pueda abdicar, es decir que no sea capaz de dejar de ser música, priva al autor y al director de escena de toda libertad de iniciativa personal. Dado que la expresión representativa es por sí sola de naturaleza infinitamente superior a cualquier manifestación del signo (2014, p. 112).

Se concilian por lo tanto, a partir del movimiento del intérprete, el espacio y el tiempo, y surgirán, del mismo modo, las escenografías rítmicas que se ayudarán además del movimiento del intérprete de los obstáculos a éste ejercidos por la gravedad. "Sin él (el actor), el drama no existe, y sin su influencia sobre los otros factores representativos, la puesta en escena permanece ajena al drama. Él traduce para la Implantación, la Iluminación y la Pintura en un lenguaje que éstas puede comprender, lo que el texto poético-musical le ha encomendado" (2014, p. 111). El procedimiento creativo de la implantación de Appia consiste en primer lugar, según XX, en

una búsqueda de selección de episodios de la acción (del relato) más significativos, de los cuales elegiría sus rasgos más teatrales siguiendo una línea de unicidad coherente; y la elección del que fuera más romántico de entre estos episodios, determinando entonces su capacidad de conmoción para establecer una suerte de escala de valores sobre este rasgo. A partir de esta estrategia comenzó a diseñar el escenario, preparando un número variado de dibujos de lugares intercambiables sugerentes por su plasticidad y trazando, con el fin de sacar el máximo rendimiento del espacio representable, una serie de

microcosmos escénicos de diferentes ritmos y movimientos; consiguió con ello lograr pequeñas coreografías dentro del vasto complejo escénico (Davidson y García Santo-Tomás, 2006, p. 10).

A partir de estos ejercicios irá reduciendo la implantación a juegos de líneas de inspiración clásica para resaltar la plasticidad del actor. (Davidson y García, 2006, p. 10). El resultado final de este trabajo serán espacios confeccionados por rampas y pedestales, así como diferentes niveles de alturas y profundidades marcadas por el sentido de la gravedad y donde la estilización, la abstracción y la simplicidad serán definitorios. La pintura queda totalmente excluida, pero en cambio, la iluminación aparecerá con fuerza en la estética del escenógrafo ya que tiene una capacidad expresiva: será capaz de pintar las formas, crear atmósferas, matizar o subrayar el texto o partes de la acción del relato. Por todo esto, Appia llegará, incluso, a poner a la iluminación en el mismo nivel que la música: "es el elemento expresivo opuesto al signo; y, al igual que la música, no puede expresar nada que no pertenezca a la esencia íntima de toda visión" (2014, p. 133).

Se configura de este modo, a través de la vida orgánica del cuerpo social y su racionalización en forma de ritmo musical tempo-racional que se extiende armónicamente por los vectores teatrales por el movimiento corporal del actor, la obra de arte viviente de Appia.

La obra de arte dramática es la única obra de arte que se confunde con su autor. Es la única cuya existencia es cierta sin espectador. El poema debe ser leído la pintura y la escultura miradas, la arquitectura recorrida, la música escuchada la obra de arte dramática es vivida, el autor dramático es quien la vive. El Espectador viene a convencerse de ello y ahí acaba su papel (Appia, 2014, p. 310).

Según Appia, esta idea de "arte vivo" implica una colaboración del cuerpo social, o al menos, el despertar de un sentir corporal. Y aquí comienza nuestra crítica al trabajo a Appia. Y es que el escenógrafo, aunque será capaz de resolver los debates estéticos (la vuelta a la corporalidad rítmica del teatro en contra de su subyugación en texto literario y el debate sobre la hibridación de las artes en el teatro y sus correspondencias armónicas), se mantendrá dentro de un modelo tempo-racional en términos estéticos.

Así, Appia comienza por la defensa de un ser humano libre y orgánico en relación a la naturaleza y el universo, pero pronto lo pone al servicio de la racionalización matemática que permite la dominación del tiempo por parte del músico. De ahí que observemos un espacio que puede enmarcarse dentro del clasicismo artístico pues el escenógrafo concibe su obra en términos de dominio temporal con el objetivo de una armonía que permita la perduración universal, colocándose por encima del ritmo cíclico de la naturaleza (vida-muerte). Por tanto, coloca al ser

humano racional como ejemplo de su obra y reafirma al individuo que tiene como fin la dominación de la existencia a través de la racionalidad.

5.3.2 E.G. Craig: la autonomía del teatro cinético

Edward Gordon Craig será el otro gran revolucionador de la escena de finales del XIX y principios del XX. A caballo entre el modernismo más radical y un romanticismo más idealista y nostálgico, presenta una poética donde reflexiona sobre los términos futuros del arte del teatro. (Vieites, 2012, p. 9).

En *El arte del teatro* (1905) el libro más importante de su producción como pensador teatral, expone su utopía teatral que se aleja de toda dependencia al naturalismo verosímil y para ello, comienza Craig diferenciando entre el texto dramático y su materialización con respecto al teatro. Se mueve en la línea que determina la ruptura total con el modelo dramático y una crisis a uno de los hechos configurativos del mismo: el texto dialogado. Es decir, Craig diferencia entre el teatro que escenifica de forma verosímil la acción del relato en forma de diálogo y el teatro que representa la misma acción pero desde la combinación libre de cada uno de los vectores que configuran el hecho teatral. Y es que Craig contraviene la teoría aristotélica cuando asegura que el poema dramático está configurado para ser leído y, de esta manera, el gesto y la tridimensionalidad resultarán inútiles. Para el director, el teatro debe ser diferente al texto dramático. (Craig, 1995, p. 185). Así, establecerá que: "el Arte del Teatro deriva del Arte del Drama, debiéramos haber contado con un teatro supremo desde hace siglos; pero sostengo que el teatro siempre ha de aparecer antes del drama, y que el drama es una consecuencia natural de un teatro superior" (1995, p. 169). Llegará incluso a plantear una renuncia expresa de la función del dramaturgo. Y es que no se conforma con la crítica a la inutilidad de las acotaciones escénicas del dramaturgo que, según Craig, son de mal gusto pues ofenden al invadir la competencia del director de escena (1995, p. 191), sino que desea un teatro libre de las ataduras de las palabras del dramaturgo. (1995, p. 112). Tras la expulsión del dramaturgo, Craig se replanteará las bases constructivas del nuevo teatro: un teatro como combinación de todos los elementos que intervienen en él (escena, acción espectacular e intérprete). Según Craig:

Quando digo acción, entiendo gesto y danza en prosa y poesía del movimiento. Quando digo escena me refiero a todo lo que es visible, tanto en iluminación como en vestuario y escenografía. Quando digo voz aludo a las palabras habladas y a las cantadas, en oposición a las palabras para leerse (1995, p. 208).

Este trabajo se lo encomienda Craig al director de escena. Este deberá estudiar con precisión todos los trabajos que configuran la materialización del hecho teatral (escenografía, vestuario, iluminación, movimiento y ritmo, música, etc.) y deberá tener pleno conocimiento y dominio de todos los subvectores del teatro para poder escenificar una acción del relato sin palabras y proclamar la autonomía del teatro. (1995, p. 207).

ESPECTADOR: ¿entonces usted considera al director un artesano y no un artista pregunta.

DIRECTOR: Cuando interpreta las obras de un dramaturgo con el concurso de los actores, escenógrafos y otros artesanos, entonces él también es un obrero, un artesano maestro, cuando conozca a fondo el uso de las acciones, de las palabras, la línea, el color y el ritmo, solo entonces podrá llamarse un artista. Aquel día no necesitaremos más la ayuda de un autor teatral, porque nuestro arte será del todo autónomo (Craig, 1995, p. 189).

Su idea de teatro no supone una ruptura con el modelo dramático, sólo una liberación sobre la verosimilitud que se silencia para dejar que sean las formas y los ritmos los que expresen la acción del relato. Así, F. Vieites, cree ver cómo las moralidades medievales o las mascaradas renacentistas influyen en el trabajo de Craig debido a que la palabra no conformaba uno de los centros del teatro. (Vieites, 2011, pp. 25-26). O. Taxidou y Vieites establecerán que esto se debe al profundo idealismo romántico y protosimbolista. Esta mirada nostálgica al pasado lleva incluso a reflexionar sobre los propios orígenes del teatro y encuentra el movimiento como el elemento de configuración de su acción espectacular. Se enlaza entonces con el trabajo de Appia, así como con la idea de la génesis del teatro por la corporalidad y la combinación rítmica. Dice Craig que

toda cosa brota del movimiento (...) me gusta pensar que será nuestro supremo honor ser los ministros de esta fuerza suprema: el movimiento. Porque ves la relación que existe entre el teatro también el teatro de hoy, pobre, perdido, desolado y esta tarea. Los teatros de toda la tierra, Oriente y Occidente, han evolucionado aunque su desarrollo se haya degenerado, desde el movimiento; el movimiento de la forma humana (1995, p. 105).

Sin embargo Craig no habla de un movimiento orgánico y natural, sino de una estilización del mismo. Aparecen entonces dos tipos de movimiento: "el movimiento del dos y del cuatro, que es el cuadrado, el movimiento del uno y del tres, que es el círculo. En el cuadrado está algo de eminentemente viril, en el círculo algo eminentemente femenino" (1995, p. 111). Con esta idea Craig, directamente, exige al teatro la utilización de un movimiento racional que partirá de la simpleza de dos figuras geométricas como son el círculo y el cuadrado. A partir de este binomio, el escenógrafo ritmará su acción espectacular. De esta manera, sus escenas se liberan de todo ornamental y superfluo para llegar a la esencia del espacio escénico cubicular y liso (suelo y

paredes). Sobre éste sitúa sus “screems” o pantallas que, a través de sus movimientos, crean diferentes posibilidades espaciales. A partir de esta estructura combina de forma rítmica según su teoría geométrica: línea, color, luz, y movimiento. (Vieites, 2011, p. 20).

Este trabajo de esencialismo y abstracción geométrica causaba una problemática con el intérprete, que ocupa largos estudios en la historia del teatro del siglo XX. Y es que en un primer momento, Craig rechazará al intérprete por ser psicologista y pasional y ejemplo de representación naturalista y verosímil del texto. En su artículo *En un restaurante* (1908) Craig nos presenta a un intérprete que no actúa, es decir, presenta al personaje sin ningún tipo de psicología, emoción o personalidad. (Vieites, 2011, p. 32). Pero un Craig más coherente con su pensamiento decide ir más allá y renunciará de forma categórica al intérprete por la imposibilidad de que éste pueda convertirse en símbolo idealista de la esencia de su poética. El escenógrafo buscará al intérprete que pudiese respetar con exactitud cada unas de las indicaciones de su trabajo como director. Sin embargo, si consideramos que el ritmo compositivo del trabajo de Craig se basaba en la geometría perfecta del círculo y el cuadrado, el intérprete quedará condenado a la expulsión de la escena debido a la imposibilidad de que su cuerpo adopte el idealismo que le permita armonizarse con la materialidad del conjunto. En lugar de éste, Craig propone la marioneta o supermarioneta: un intérprete que fuera capaz de responder a cada uno de los movimientos geométricos diseñados por el director. (1995, p. 137).

Por lo tanto, este aparente idealismo de Craig presenta un arte teatral liberado en su estética a favor de un director-creador demiurgo y autócrata que demanda a todas las partes su respeto por un único patrón rítmico (geométrico, matemático, racional) que procura la armonía del conjunto.

5.3.3 Conclusiones sobre el teatro autónomo

Como hemos visto la aparición de Appia y Craig supone la existencia de una paradoja en el camino de la independencia de un teatro fuera de toda categoría racional. Pues, si por un lado, consigue afirmar la autonomía del teatro definiendo el teatro como combinaciones rítmicas de vectores, su configuración estética surge de una racionalización de las mismas. Y es que Appia, para la creación armónica de cada vector y su combinación en la partitura teatral, necesita racionalizar los ritmos universales para convertirlos en una melodía musical teleológica. De igual modo, Craig, que promulga un teatro liberado de cualquier género artístico, afirma una configuración racional del ritmo al presentarnos un teatro basado en una partitura geométrica y matemática.

De este modo, ambos directores se mostrarán partidarios de un teatro puramente rítmico en términos racionales, y por consecuencia estarían mas cerca de un entendimiento con Diderot que con los simbolistas, ya que Diderot, Appia y Craig proponen la creación teatral a partir de la racionalización del ritmo. La diferencia entre ellos estribará en que, mientras que Diderot construye a partir de la acción del relato, Appia, y sobre todo, Craig lo hacen a partir de la combinación racional del ritmo de los vectores. Así concluimos que: la categoría teatro es combinación rítmica de los vectores (Appia y Craig), y la categoría dramática es la subyugación racional de dicha combinación a favor de la acción del relato (Diderot y el modelo dramático). Por tanto, debemos entender a Appia y a Craig no dentro del movimiento simbolista sino como los artistas de un teatro autónomo y racional. En palabras de Grande Rosales "el teatro como arte autónomo preconizará un espectáculo integral desde el despliegue armonioso de los medios expresivos característicos de lo escénico, revitalizadores en último término del origen ceremonial del teatro y de su genuina esencia" (2004, p. 277).

La suma del teatro simbolista y el teatro autónomo producirá que los artistas y teóricos venideros procuren un teatro rítmico que surja de una cosmovisión fuera del modelo temporacional. Así, el primer gran movimiento de los artistas post-simbolistas y autónomos será la evasión al mundo del primitivismo con su modelo pre-dramático.

6. Ritmos cíclicos, en busca de una praxis vital y artística: el Primitivismo

El interés por las culturas primitivas y no europeas surge en el siglo XVIII y XIX coincidiendo con el periodo de expansión colonial. El espíritu de conquista de franceses, ingleses y alemanes se extendió por África y las islas del sur, lo que ocasionó que se empezaran a desarrollar estudios de las denominadas culturas “salvajes o primitivas” observando los primeros pasos de la ciencia antropológica. (Rhodes, 1994, p. 7).

El concepto de cultura primitiva será acuñado a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX como resultado del inicio del imperialismo, definido éste en términos de diferencia y negatividad. Lo primitivo designaba a aquellas culturas que por ser diferentes (lo otro, lo desconocido) eran vistas como inferiores. Pero el antropólogo Franz Boas, en su obra *El arte primitivo* (1911) desacredita los intentos de generar una evolución hacia estados más elevados de las conductas del ser humano, es decir, rechaza la idea de progreso intelectual dominante para afirmar que no hay culturas superiores, sino que todas parten de unos mismos elementos fundamentales que se verán desarrollados de una manera más o menos compleja dependiendo de la propia civilización. (Gombrich, 2011, p. 269). Otro gran antropólogo, Lévi-Strauss, afirma la misma idea en *Mito y significado* (1978):

Una de las muchas conclusiones que, probablemente, pueda extraerse de la investigación antropológica es que, pese a las diferencias culturales existentes entre las diversas fracciones de la humanidad, la mente humana es en todas partes una y la misma cosa, con las mismas capacidades. Creo que esta afirmación es compartida por todos (2012, p. 43).

6.1 Las evasiones primitivas de los artistas

La aparición del estudio de estas culturas primitivas supuso una cierta nostalgia de la felicidad perdida del estado del “buen salvaje” en su medio natural. Y es que Europa, como ya hemos visto, vivía ciertos momentos de desazón y repulsa donde el deambulante y su tedio de vivir se habían convertido en iconos de la modernidad. Gill Perry en *Primitivism and the modern* (1993) quiere ver en este escape hacia lo primitivo un intento de revitalización de la cultura por la observación a un ser humano que se interrelaciona con su entorno fuera del subjetivismo racional. Esta idea será recogida y explicada posteriormente por Adorno en su teoría estética cuando nos indica que en el pensamiento primitivo no se produce una identificación homogeneizante entre él y su entorno. Y es que la cultura primitiva tiene su génesis en la percepción sublime de la naturaleza produciéndose un lazo inextricable entre el ser humano y esta. Según Adorno esta relación se conseguía mediante un

conocimiento mimético donde los conceptos surgirían a partir de una mimesis de la naturaleza de cada objeto: el ser humano primitivo realizará cada acción asociada con la naturaleza y le otorgará un carácter casi simbólico. Por tanto, religión, arte o lenguaje, surgirán de un interés de comprender la naturaleza. De esta manera, las ideas de las cosas no se someterán a la racionalidad dominante sino a la particularidad del objeto. Existirá, así, una identidad mediada entre sujeto y objeto. (Adorno, 2004).

Este tipo de relación armónica, fuera de la racionalidad imperante en Europa, fue buscada por los artistas de finales del XIX y principios del XX suponiendo una revolución estética sin parangón. George Boas y Arthur Lovejoy nos cuentan en *Primitivism and related ideas in antiquity* (1935) cómo el contacto con la cultura primitiva supuso reafirmar el estado de desazón que se vivía entre los europeos: "The discontent of the civilized with civilization, or with some conspicuous and characteristic feature of it. It is the belief of men living in a highly evolved and complex cultural condition that a life far simpler and less sophisticated in some or all respects is a more desirable life" (Citado en Rhodes, 1994, p. 20). De esta manera, surgieron diferentes pensadores y artistas que llevaron a cabo distintos modos de evasión de la sociedad y propuestas alternativas.

El gran pensador de la decepción moderna será F. Nietzsche cuya solución ante la degeneración de la cultura será la conformación de un ser humano que acepte el terrible devenir que supone una vida sin el cuidado que conlleva la medida, hablamos del "Superhombre". Para la conformación de este ideal Nietzsche asumió el carácter dionisiaco de la existencia experimentado en la cultura de la Grecia Clásica. Asimismo, como ya vimos, Schelling o el propio Richard Wagner fueron otros artistas románticos que propusieron una vuelta a la antigüedad clásica como forma de evasión. Pero el romanticismo también desarrolló un gusto por el lejano oriente como nos explica E. Said en *Orientalism* (1978) donde explora el conjunto de ideas que caracterizan las relaciones de Europa con el oriente medio.

A mediados del siglo XIX el decadentismo propone como superación a la cultura moderna una fuga directa de la civilización. Este era el caso de Rimbaud, quien se interesa por la libertad absoluta del primitivo. "Regresaré con miembros de hierro (...) Yo no entiendo las leyes, yo no tengo sentido moral. Yo soy un bruto" (Citado en Michelli, 2000, p. 47). Así, los artistas comienzan a viajar al encuentro de culturas no europeas. El gran artista que representó la evasión primitivista fue Gauguin. Para Gauguin las sociedades ágrafas mantenían la integración orgánica de la existencia pues se encontraban alejadas del progreso racionalista. Así, aunque su primer intento de evasión lo encontramos en los pueblos franceses (Pont Aven, Bretaña francesa) pronto decide

trasladarse a Panamá, a la Martinica y finalmente a Tahití con el deseo de rejuvenecer su espíritu a partir de la libertad que le aportaba el “barbarismo”. En su *Noa Noa* (1893-1894) podemos leer:

¡Adiós, tierra hospitalaria, tierra deliciosa, patria de la libertad y de la belleza! Parto con dos años más, rejuveneciendo veinte años, más bárbaro también que a la llegada y, por lo tanto, más instruido. Sí, los salvajes han enseñado muchas cosas al viejo civilizado, muchas cosas, esos ignorantes, de la ciencia de vivir y el arte de ser felices (2010, p. 128).

Aunque estos viajes fueron posibles debido a los bajos costes de la vida en los lugares de destino, muchos artistas llevaron a cabo la búsqueda de lo primitivo en sus propias ciudades: el grupo *El Puente* (1905), formado por artistas como Heckel, Kirchner o Pechstein, se interesa por el desnudo del cuerpo, generalmente femenino, y su culto en la naturaleza. Por su parte, Paul Klee, observa síntomas de irracionalidad y simpleza en el estado físico y psicológico de los niños. Otro tipo de ciudadano primitivo fue visto en el enfermo mental con sus estados neuróticos, esquizofrénicos, o psicópatas. Estos estados mentales fueron entendidos como inferiores o degenerativos apartados de las convecciones sociales. Ya, en plenas vanguardias, se preocupará por el subconsciente y la irracionalidad del ser humano.

6.2 Primitivismo y teatro

Los creadores teatrales también se interesarán por las fórmulas primitivas pues no sólo permitían la evasión ante la decepción de una modernidad decadente sino que también iba a ofrecer herramientas para ese ansiado teatro libre y autónomo. De esta manera, observamos que la intención de los creadores del teatro “primitivista” fue devolver al teatro a su estado orgánico vinculado con la praxis vital.

Estos creadores demandaron la reubicación del instinto y la organicidad natural como el eje de un nueva configuración rítmica de la existencia. Y es que confiaron en ese instinto para reconstruir una sociedad que se asemejase a las comunidades ágrafas caracterizadas por su vínculos, libres y amorales. La ruptura con el modelo tempo-racional era clara, ya no solo se negaba sino que se intentaba reemplazar.

En el campo de las artes escénicas será la danza quien lidere la empresa ya que todo su empeño fue liberar al propio cuerpo de las estructuras del ballet romántico para desarrollar un nuevo estilo basado en la libre organicidad del movimiento rítmico del intérprete. De esta manera, como veremos, aparecerán estudiosos como Delsarte y Dalcroze que centrarán su trabajo en la

definición corporal de ritmo orgánico. El trabajo de ambos acabará por repercutir en el arte de Isadora Duncan, la primera gran coreógrafa de la danza libre.

6.2.1 Dalcroze: racionalización del ritmo orgánico

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) llevará a cabo uno de los grandes estudios sobre el ritmo como estructura generadora del hecho teatral y centrará su atención en el trabajo del actor, denominando a su método como "Rítmica". Su objetivo será conciliar la corporalidad del intérprete con sus emociones psíquicas para establecer una jerarquía natural y orgánica. Así, para Dalcroze, la música se presenta como una categoría organizadora debido a que su carácter abstracto y su desarrollo en el tiempo permiten la manifestación de diversos sentimientos y su recepción en el cuerpo.

Concretamente señala Dalcroze que es el ritmo el elemento organizador entre la emoción orgánica y su expresión corporal. Además, el ritmo, para el profesor, aparece como una categoría no solamente estética, sino también filosófica: "El gran ritmo universal está hecho del encuentro sincronizado entre miles de ritmos de una increíble diversidad que poseen cada uno de ellos su propia vida" (Citado en VV. AA., 1982, p. 21). Así, Dalcroze asume la idea de que en la cosmogonía se presentan infinitud de ritmos orgánicos y naturales que se relacionarían de diversas formas. En palabras de Dalcroze: "El ritmo es un principio irracional cuya fuente está en las emociones vitales elementales" (Citado en VV. AA., 1982, p. 26).

Sin embargo, encontramos que Dalcroze, en nuestra opinión, inicia una estética rítmica alejada de sus propias conclusiones. A pesar de identificar la diversidad de ritmos de la naturaleza y su desarrollo vital en torno a su propia existencia rítmica, Dalcroze identifica el ritmo orgánico de la naturaleza con la medida racional que administra dichas energías, por lo que acabará generando un tempo. Con ello Dalcroze propone una medida de dominio que someterá la diversidad a la exigencia de la unidad, y de este modo, desplazará la verdad del devenir vital a la verdad de la dominación del ser humano. Encontramos, por tanto, un intento ético de armonizar naturaleza y ser humano a través de la dominación racional.

El ritmo es orden y movimiento. Es la expresión de la más íntima de las necesidades, de la más secreta de las aspiraciones, de una época que quiere ordenar la insospechada masa de sus fuerzas, sin que de ello nada se sacrifique, y que busca la síntesis no de lo que estuvo vivo sino de lo que está vivo. Así es como el ritmo se ha convertido, para nosotros, en una noción casi metafísica: espiritualiza lo corporal y encarna lo espiritual. Toca los misterios más profundos de la vida (Dalcroze, citado en VV. AA., 1982, p. 26).

Esta idea se expandirá en su método interpretativo que consistirá en descubrir los ritmos orgánicos universales del ser humano y dominarlos desde una técnica que pueda ponerlos al servicio de las estructuras temporales de una partitura musical. (VV. AA., 1982, p. 14). Así, nos explica Dalcroze su programa educativo basado en el ritmo (ético-estético). La rítmica busca “favorecer la manifestación y el dominio de los ritmos corporales”, conectando las zonas de cada uno de los intérpretes para sentir “las relaciones que unen el tiempo, el espacio y la energía” (Bachmann, 1998, pp. 27-28). “Su objetivo es representar corporalmente los valores musicales, por medio de experiencias peculiares que pretenden reunir en nosotros los elementos necesarios para dicha representación” (Dalcroze, citado en Lombardo, 2012, p. 135).

Dalcroze pretende hacer consciente a sus alumnos de los ritmos orgánicos que sus cuerpos expresan de manera automática y espontánea a lo largo de la vida para ponerlos en orden y equilibrio (VV. AA., 1982, p. 8). Esta estilización psico-física permite la creación de un intérprete que se corresponde armónicamente con el carácter abstracto de la música. Así explica Dalcroze el trabajo de actor:

La sonoridad debe de penetrar dentro de nosotros por completo, hasta las vísceras, y el movimiento rítmico debe de animar todo nuestro sistema muscular, sin resistencia ni exageración. Durante la interpretación, el ejecutor debe de permitir que su cuerpo siga los impulsos de su pensamiento, pero ninguno de los movimientos corporales debe de ser independiente de los impulsos interiores. Los movimientos exteriores son esclavos de la potencia motriz anímica (Citado en VV. AA., 1982, p. 19).

Dalcroze para la consecución de sus objetivos desarrolló una metodología propia basada en la euritmia, el solfeo y la improvisación. Lombardo nos indica algunas de las analogías que presenta la música y la plástica del movimiento rítmico como "la intensidad del sonido se puede comparar con la dinámica muscular, la melodía con la secuencia continua de movimientos aislados, el contrapunto con la oposición de movimientos, la forma musical con la distribución de movimientos en el espacio y en el tiempo" (2012, p. 136) también presenta elementos comunes como el fraseo, el silencio o la duración.

De todos los ejercicios del método de la rítmica destacaremos dos tipos. En primer lugar, los ejercicios rítmicos repetitivos en cuya estructura debían aparecer automatismos orgánicos y útiles, destinados a favorecer las cualidades motrices y corporales. En segundo lugar, los ejercicios de reacción a automatismos que distorsionaban la armonía del conjunto y hacían hincapié en el control de las transmisiones nerviosas. El objetivo final será otorgar al intérprete de todas las herramientas

que le posibiliten actuar y reaccionar a todas las situaciones que puedan presentarse eligiendo la más eficiente.

Así se generaba el artista creador o instrumento: Un intérprete que ausentaba su carácter para dejar aparecer al personaje que interpretaba a través de la música o el texto. Este nuevo intérprete era el que Appia requirió para la consumación de su obra de arte viviente.

Dalcroze y Appia mantuvieron una relación profesional en el que se producían intercambios de ideas para la definición del intérprete ideal. Dalcroze, en *Recuerdos*, narra cómo su trabajo con Appia terminó de configurar su teoría rítmica. “Las ideas de Adolphe Appia sobre la puesta en escena me sirvieron de gran ayuda en mis experiencias rítmicas y plásticas” (VV. AA., 1982, p. 23), dice el profesor. Así, es normal que si criticamos la falsa comunidad social en Appia, lo hagamos también en Dalcroze ya que ambos trabajaron de forma paralela y en sincronía.

6.2.2 Delsarte: la búsqueda primitiva del ritmo orgánico

Será François Delsarte quien, tras el fracaso de su carrera como cantante en París, decidirá emprender una investigación para localizar las malas prácticas adquiridas en el proceso de aprendizaje. Entre 1840 y 1870 Delsarte desarrollará una teoría de interpretación teatral que pondrá la atención en la relación entre voz, gesto y emoción interior. Así, emprenderá un análisis de los medios expresivos del ser humano que le llevará a afirmar que cada emoción genera un determinado movimiento orgánico en el cuerpo. Y es que como indica Lizarraga Gómez, Delsarte cree encontrar en el ser humano una triple naturaleza: "La que corresponde a la vida y las sensaciones, que se expresa mediante la voz; el alma y los sentimientos, que se expresan mediante el gesto; el espíritu o pensamiento que se expresa mediante la palabra" (Lizarraga Gómez, 2014, p. 38). Todo su trabajo analítico quedaría recogido en *Compendium* donde relacionó la organicidad vital (espíritu y emoción) con la física corporal del ser humano (gestos, voz y palabra). Así, observamos como todo el trabajo de Delsarte es un intento de redescubrir en el gesto cotidiano aquellos ritmos que indicaban la verdad de la existencia humana para devolvérselos al intérprete.

Esta confianza de Delsarte en la revelación de la verdad orgánica del ser humano en la naturaleza le llevará a crear una semiótica del gesto como agente expresivo real de las emociones universales. Para ello, Delsarte iniciará un viaje por zonas rurales o menos modernizadas en búsqueda de los resquicios de gestos sinceros y espontáneos que contengan dicha verdad rítmico-vital. (Marín, 2010, pp. 20-24).

Delsarte impondrá una jerarquía a los tres elementos constituyentes del intérprete, otorgándole el rango superior al gesto. Localizará, del mismo modo, en el dedo pulgar el elemento más concreto y exacto para expresar la verdad de la vida. En palabras de Delsarte:

Al respecto, había explorado e interrogado rápidamente todas las partes del cuerpo de algunos cadáveres que permanecían más o menos intactos. Buscaba un rasgo común a todos, una forma, un signo invariablemente afectado por todos: la mano me proporcionó ese signo y respondió ampliamente mi pregunta. Noté, en efecto, que el pulgar presentaba en todos los cadáveres una actitud singular; me impresionó aquel movimiento de *aducción* que ni la vigilia ni el sueño habían ofrecido a mi vista. (...) Tal persistencia no podía dejar que subsistiera duda alguna; desde entonces, pues, tenía la *semiótica* de la muerte (Marín, 2010, p. 20).

El pulgar recogía la esencia de su teoría sobre el gesto y la interpretación. El gesto espontáneo sin imposturas desvelaba una verdad vital que era tan real como la vida, y por supuesto estaba por encima de la pretendida verosimilitud del teatro naturalista. El estudio del gesto significará el conocimiento de mecanismos corporales como el movimiento o el equilibrio, así como la relación entre el impulso y su relación física.

Este descubrimiento llevará a Dalcroze a desarrollar una serie de ejercicios que promovían el entrenamiento del control de la técnica del gesto. Mediante estos ejercicios Delsarte creaba su 'cuerpo expresivo' donde el gesto era contenedor de los ritmos orgánicos de la vida que se deseaba evocar en el escenario. (Marín, 2010, p. 26). Lizarraga Gómez nos presenta en su tesis doctoral al menos cuatro tipos de ejercicios planteados por Delsarte en relación al gesto y la voz:

Ejercicios sobre el equilibrio. Ejercicios sobre la oposición y el paralelismo de los agentes. Ejercicios de improvisación de breves pantomimas sobre un tema dado a través de las cuales ejercitar la relación entre sentimiento y expresión. Al final del proceso pasaba a la unión de la palabra con la voz y el gesto, recitando a fábulas de Fontaine o el repertorio de la época (2014, pp. 39-40).

El gesto se presenta, de este modo, como la herramienta voluble y maleable capaz de contener la emoción predominante que el texto dramático sustenta. Sin embargo, es justamente el texto el problema que Delsarte encuentra en la relación verdadera y armónica que se produce entre el gesto y la vida en el escenario ya que suponía un elemento incongruente dentro de la derivación expuesta. Para Delsarte tanto la escena como el texto conformaban un artificio que exige el desarrollo de toda actividad desde el naturalismo más verosímil. Y es que el intérprete delsartiano se encontrará en una doble dificultad técnica: por un lado deberá restablecer la sincronía entre la emoción orgánica y el cuerpo, y por otro, ajustar dicha organicidad a las exigencias del texto. Descubría entonces

Delsarte la necesidad que tenía de solucionar la dialéctica entre tempo textual proveniente de una estructura racional (modelo dramático), y la génesis de un gesto orgánico lleno de un ritmo vital.

Esta exigencia sólo podrá ser resuelta, según Delsarte, a través de una técnica escrupulosamente empírica: conocer los principios fundamentales de la relación entre la emoción y el cuerpo descubriendo los motivos o resortes que activan ambas partes, es decir “identificar la propia razón de la razón de las cosas” (A. Marín, 2010, p. 19) y por otro lado, disociar cada uno de los elementos que componen el aparato actoral para utilizarlos con corrección. (A. Marín, 2010, p. 18). De esta manera, el intérprete se convertía entonces en un transfigurador de energías que absorberá los tempos impuestos del drama para reconvertirlos en ritmos (gestos y entonaciones) orgánicos.

Y en este empirismo localizamos el gran error delsartiano, quien, ante la imposibilidad de desarrollar una propia teoría teatral basada en la organicidad rítmica, preferirá presionar vida y tempo hasta la creación de un pastiche que no resolverá ni la cuestión del naturalismo dramático ni el surgimiento de un nuevo modelo interpretativo. Así, se negaría con el fallo delsartiano la imposibilidad de una interpretación orgánica de un texto dramático, y a lo sumo, se encontrará una metodología de interpretación verosímil o naturalista en torno a la teatralidad que el modelo dramático impone.

Las ideas de Delsarte se extendieron rápidamente, sobre todo en el campo de la danza que, desde luego, supondrán: por un lado, un ataque feroz al ballet académico -disciplina que buscaba la belleza a través de un razonamiento (tempo) que concluirá en la creación de gestos armónicos sin relación con la emoción ejecutante-; y por otro lado, según indica Lizarraga Gómez, las ideas de Delsarte asentarían las bases de la danza contemporánea donde "la expresión es la que moviliza el cuerpo y el torso es considerado como fuente y motor del gesto. La contracción y la relajación de los músculos son la manera para conseguir la expresión. Todos los sentimientos se pueden traducir mediante el cuerpo y su movimiento" (2014, p. 40). El sistema delsartiano del gesto será recogido por su alumno Alfred Giraudier en la obra *Physionomie et Gestes. Méthode pratique d'après le système de François Delsarte our servir à l'expression des sentiments*, publicada en 1895.

6.2.3 Isadora Duncan: la danza libre

El inicio del Ballet como disciplina artística y forma de espectáculo se sitúa con la obra del coreógrafo Baltazarini di Belgioioso *Ballet comique de la Reine* (1581) estrenada en el salón Petit Bourbo de París siendo la promotora la Reina Catalina de Médicis con motivo de una celebración

matrimonial. Esta pieza generará un patrón espectacular, el ballet de cour, una suerte de obra de arte total donde la música y la danza se combinaba con la poesía en un espacio escenográfico. Luis XIV será, por su lado, el gran promotor para el desarrollo final de la danza como disciplina artística profesional. Pierre Beauchamps y Claude Balon llevarán a cabo la configuración de las primeras leyes que establecería el ballet para la Real Academia. Ya en la Europa ilustrada, Jean Georges Noverre publicará *Lettressur la danse* (1760) convirtiéndose en uno de los “argumentarios” claves para la danza académica, señalando con énfasis su idea del Ballet d'action o drama danzado. Pero será sin duda en el siglo XIX cuando el Ballet alcance su esplendor artístico. El director de la escuela Imperial de Danza y Pantomina de Milán, Carlo Blasis, generará con su libro *Traite elementaire, theorique et pratique de l'art de l danse* (1820) la nueva teoría sobre la danza. Como nos indica Megías Cuenca:

Blasis describe al bailarín clásico comenzando por la prestancia de su actitud y su carácter ingrávito. Debe reconocer su cuerpo a partir de la punta del pie y de la posición de plie, y lanzarse de allí hacia la altura. Cada movimiento debe ser consecuencia del anterior y preceder al siguiente, creando una autentica frase bailada. La culminación del arte del bailarín es el adagio, en el que se despliega su capacidad trágica (2011, p. 23).

Blasis dará el impulso definitivo para el establecimiento de un arte académico que pervivirá de manera continuada hasta la llegada de la danza libre. Será Isadora Duncan la gran revolucionadora de la danza. Duncan con un espíritu indómito se revela ante las formas tradicionales para generar un estilo basado en la expresión corporal libre y orgánica.

Así, la coreógrafa y bailarina se dirigirá a una comprensión rítmica basada en el estado orgánico de la naturaleza, es decir, de sus ritmos cíclicos. En Duncan se hace imprescindible una observación empírica de la naturaleza para comprender el sentido real del ritmo cíclico, observa pues: el ritmo del mar, el temblor de las hojas, el movimiento de las nubes. En palabras de Duncan:

Si indagamos en el verdadero origen de la danza, si vamos a la naturaleza, encontramos que la danza del futuro es la danza (...) es la danza de la eternidad, y ha sido siempre y será la misma. El movimiento de las olas, los vientos, de la Tierra está siempre en la misma duradera armonía. (...) Nos damos cuenta de que el movimiento propio es eterno en su naturaleza (...) Sólo cuando se pone a animales libres bajo restricciones falsas es cuando pierden el poder de moverse en armonía con la naturaleza y adoptan un movimiento expresivo de las restricciones que se les ha impuesto (Sánchez, 1999, p. 73).

La coreógrafa no mimetizará las formas de la naturaleza sino que realizará una analogía de sus ritmos a partir de la corporalidad, lo que le permite volver a un movimiento natural: la marcha, la carrera, el salto, concediendo un papel primordial al contacto de los pies con el suelo

oponiéndose a la ingravidez del cuerpo de Blais. Duncan llegará a decir que "la ley de la gravedad, compuesta por atracciones y repulsiones, resistencia y no resistencias, compone el ritmo de la danza" (Citado en Baril, 1987, p. 20). Así, toda lucha de ser viviente es la continuidad de movimiento, convirtiéndose esta idea en una de las principales características de la obra de Duncan. Y es que para ella en el universo "todo se atrae, todo se confunde, todo se enlaza en una cadencia sin fin" (Citado en Baril, 1987, p. 20).

Para Duncan el punto de inicio del movimiento continuo se encuentra en el plexo solar (zona situada entre la cintura y el esternón) que se propagará hasta las extremidades a través de una articulación fluida y sin tensión en la que participa todo el cuerpo. De esta manera, y ayudado de la respiración crea un movimiento ondulado, vibrante, con curvas y volúmenes que acepta la resistencia de la gravedad y que se presenta como metáfora del ritmo cíclico del universo. Las danzas de Duncan no se detienen ni si quiera en el paso in situ pues sus piernas mantienen el vibrato listo para reanudar la marcha sin que el espectador pueda apreciar la ruptura de continuidad. (Baril, 1987, p. 22).

Duncan también elaboró una propia relación con la música, pues si en el ballet tradicional la música se escribía por encargo, la estadounidense, decide interpretar músicas ya compuestas. Como nos indica Jacques Baril, "Isadora se considera un catalizador que concentra y traduce la música. Pero por más que le atraiga el ritmo musical, Isadora le reprocha que no sea posible inscribir en un pentagrama el más elemental de los gestos" (Citado en Baril, 1987, p. 21). Es decir, parece que Isadora no estaría convencida del uso de música teleológica y programática por su excesiva racionalización que le aparta del estado orgánico natural. Y es que aunque llegó a interpretar temas como la *Bacanal de Tannhäuser* (1845) de Wagner, el *Ave María* (1825) de Schubert o *La infancia de Cristo* (1854) de Berlioz, Duncan trabajó con ellas de forma instintiva a través de la improvisación que le permitía alejarse del sentido programático. Por todo ello, Duncan preferirá los ritmos de los coros de la antigüedad clásica, convirtiéndose esta cultura en una de sus influencias, sobre todo las imágenes del arte decorativo de vasijas, vasos, etc, así como el escultórico.

A pesar de su trabajo de improvisación sus puestas en escena estaban totalmente estudiadas. Duncan rechazó los excesos de decorado y liberó al bailarín del tutú, las puntas, o los maillots ya que prefería el uso de túnicas ligeras que resaltarán las formas y los pies descalzos.

Todo esto conformaría el denominado giro de la “danzalidad” de Grumann Sölter (2008) que consistía en devolver a la danza su libertad creativa tras su independencia del ballet romántico a través de los aspectos elementales del cuerpo y el movimiento que recepcionará Laban y se extenderá a lo largo del siglo XX. Pero además, la intención de Duncan iba más allá, pretendía que el individuo de la modernidad se reencontrase con la armonía primitiva de la naturaleza a través de una necesaria escucha de los ritmos.

Sin embargo, a pesar de generar su arte a través de una armonía rítmica, autónoma, y continente de vida, observamos que el trabajo de Duncan se enlaza con la poética de la evasión primitivista colocándose dentro de la corriente modernista y, por tanto, compartirá la crítica de Bürger. Es decir, Duncan aunque consigue un sistema narratológico completo a partir de los ritmos cíclicos estos no se corresponden con la realidad social que demandaba su tiempo por lo tanto son innecesarios y no plantea soluciones prácticas. Se trataría entonces más bien de un ejercicio de ensueño, de nostalgia, de evocación de un pasado perdido como el que evocará Gauguin o Rousseau.

6.2.4 Conclusiones: la danza orgánica y la pintura decorativa primitivista

El ritmo del trabajo de Duncan es, para nosotros, análogo al trabajo de los artistas del primer primitivismo (Matisse, Derain o Vlaminck), es decir, aquellos artistas que usarán como modelos para desarrollar su propio arte artefactos de las culturas ágrafas. Concretamente el punto de unión lo encontramos en la idea de ritmo cíclico y orgánico.

Unas de las características que produjeron los artistas del primer primitivismo (Matisse, Derain o Vlaminck) fue hacer hincapié en la superficialidad del plano pictórico. No ponían el interés en el contenido de la representación sino en la formas de la composición, es decir, en el ritmo compositivo. Dice Matisse:

Creo que la expresión no radica en las pasiones entusiastas reflejadas en un rostro humano o en un gesto violento. Toda la composición de mi cuadro es expresiva, el lugar ocupado por las figuras, los espacios vacíos a su alrededor las proporciones, todo está relacionado. La composición es el arte de disponer de una forma decorativa los diversos elementos que el pintor tiene a su disposición para expresar sus sentimientos. En un cuadro, cada elemento ha de ser visible y juega un papel destacado, tanto si éste es principal como secundario (Citado en VV. AA., 1998, p. 65).

Matisse reduciría la pintura a la configuración rítmica de los elementos que la componen. Y es que el artista estaba preocupado por recalcar la realidad del cuadro como una superficie pintada.

Surge entonces el denominado arte decorativo. Aparece entonces el trabajo de Clement Greenberg (1960) quien ve en Matisse el inicio de su teoría formalista. El americano defiende que el arte debe solo atenerse a lo que le es propio y eliminar todo lo que no pertenezca a su inherencia. Por tanto, el arte debe renunciar a la mimesis de la realidad directa para crear desde sus propios elementos configurativos (color, forma, superficie, etc.). Se proclamaba entonces la plena autonomía del arte y el abandono de su praxis social.

Así, el trabajo de los primitivistas se presenta como nuevas configuraciones rítmico-artísticas que se mantienen dentro del ejercicio de autocrítica a la institución arte con respecto al modelo tempo-racional, pero que sin embargo, no surgen de la necesidad social de la modernidad: Los artistas del primer primitivismo se habían acercado a las culturas no europeas para encontrar nuevas formas de composición que nazcan de dicha evasión y no de su realidad concreta, que habían tenido un resultado artístico presente en el abandono de la perspectiva y la verosimilitud, a favor de la expresión deformante de la realidad. Sin embargo, y aquí radica la diferencia entre el formalismo modernista y la vanguardia, a pesar de que el arte de este primer primitivismo suponga una nueva configuración rítmico-artística, no proviene de ninguna cosmovisión prefigurante del ritmo social de la modernidad. Así, el primitivismo se presenta a caballo entre el modelo tempo-racional y el simbolismo, pues no llega a proclamar la renuncia a la representabilidad que asumía la abstracción admirada de Greenberg, ni se mantiene en la línea del modelo imperante. De este modo, habría que esperar a la aparición de las vanguardias históricas para que termine de gestarse un nuevo modelo artístico que surgiera de una cosmovisión puramente moderna.

7. Nuevos sistemas rítmicos: re-teatralización y conversaciones entre las artes

7.1 George Fuchs: cosmovisión rítmica y re-teatralización

El escritor y director de teatro alemán George Fuchs nos servirá de plataforma giratoria entre el primitivismo y el arte teatral de vanguardia ya que admite la necesidad de un teatro de combinación rítmico vectorial heredero directo del modelo pre-dramático, eso sí, de un teatro que surja de la realidad social del momento. En su texto *La revolución del teatro* de 1909 queda condensada su teoría teatral. La danza se convierte en el elemento fundamental del pensamiento de Fuchs pues la considera el género de culto por excelencia debido a que mantiene una relación con el ritual y los misterios transcendentales. Asimismo, entiende que la danza consiste en producir una acción performativa a través de ritmos que se articularán según el carácter orgiástico del intérprete (representante de la cultura social). En palabras de Fuchs: "Para nosotros aquí solo se trata de determinar que el (teatro) también en su forma más complicada y espiritualizada no es más que lo que fue en sus orígenes primitivos: movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, que surge orgánicamente de la multitud festiva" (Citado en Sánchez, 1999, p. 214).

Así, si la organización rítmica de la sociedad determina el hecho teatral se hace necesario para Fuchs la participación de la sociedad moderna para una renovación del teatro. De este modo, no solo se acercaba el arte a la vida, sino también a la realidad concreta de la sociedad europea de 1900. Así lo explica en su texto:

Para nosotros lo esencial es el orgiasmo, el estado de embriaguez de la multitud de espectadores, porque sólo de él sale la actuación, por él es elevada hasta convertirse en arte, en tanto que el nivel cultural de los reunidos ya no permite otra clase de expresión. Para nosotros resulta evidente que el arte en el teatro sólo puede satisfacer su objetivo, y por lo tanto sólo puede ser justificado y ser un arte escénico específico, si contiene algo de aquel orgiasmo y lo refleja, y que llegará a más cuanto más aumente nuestro orgiasmo (Citado en Sánchez, 1999, p. 212).

De este modo, el teatro se convertía en el género artístico por excelencia pues siendo él combinación rítmica (mímesis II) se construía a partir de la cosmovisión de la sociedad (mímesis I) y, como definía Fuchs, exigía enfrentarse de forma directa a los ritmos de la sociedad de principios del siglo XX (post-revolucionaria, bélica, esclavista). Además de los elementos esta acción performativa pondrá la atención en el proceso objetual de la creación (obra abierta) y, por otro lado, incluía al espectador en dicho proceso. Dirá Fuchs: "La obra de arte (...) no es objeto ni sujeto, sino

movimiento, un movimiento que nace de tacto y de la penetración entre sujeto y objeto" (Citado en Sánchez, 1999, p. 215).

La reducción del teatro a su construcción rítmica, en términos estéticos, suponía la autonomía absoluta con respecto al modelo dramático y al trabajo del dramaturgo. Así erigió Fuchs su revolución teatral bajo el lema "Rethéatraliser-le-théâtre" y, apoyándose en Goethe y la tradición romántica, defenderá la libre combinación de los vectores escénicos. De esta manera propone, junto con el arquitecto Max Littmann y el escenógrafo Fritz Erler, la eliminación del proscenio y el espacio entre escena y sala con la intención de crear un espacio de interconexiones. Se propone así un espacio escénico vacío, claro y sin adornos sobre el que se construirá una atmósfera que condense el conflicto de la fábula, y sobre ésta, se edificará un dispositivo teatral a base de combinaciones entre escenografías tridimensionales y volúmenes, juegos de luces, y el movimiento corporal y sonoro del intérprete. Por tanto, crea Fuchs una tensión rítmica entre los elementos escénicos y, a su vez, estos elementos la crearían en su relación con el público.

Observamos y nombramos a Fuchs como el antecesor directo de la vanguardia ya que aún en su trabajo la autonomía del teatro a partir de la concepción rítmica y, además, la relaciona de forma directa con la praxis social. Fuchs será la prefiguración del héroe mítico de la vanguardia, capaz de generar una nueva cosmovisión rítmica en relación a la percepción de la duración de una existencia en su entorno (mímesis I) que dará lugar a una obra armónica con ella misma (mímesis II).

7. 2 Nuevas concepciones rítmicas

Llegados a este punto realizaremos un breve resumen de lo acontecido hasta el momento antes de estudiar profundamente la vanguardia teatral. Comenzaremos por recordar la diferencia entre la configuración rítmica del modelo pre-dramático y el modelo dramático: Mientras que en el modelo pre-dramático el sujeto se identifica con el objeto mediante la mímesis corporal; en el modelo dramático el objeto queda racionalizado y dominado por su definición conceptual. El exceso de esta racionalización subjetiva acabará por crear un estado de falsa libertad. Así, los artistas románticos prefigurarán la imposibilidad de progreso de la sociedad a través de la razón y girarán su mirada a la antigüedad clásica donde el arte permite la redención de los individuos. Asimismo, y continuando la estela romántica, los simbolistas procurarán una renuncia explícita al ritmo configurador basado en una percepción del tiempo racional y generarán, ante el silencio vital, obras puramente formales. La necesidad de recobrar la fe en la vida lanza a los artistas de fin de siglo a la búsqueda de nuevos ritmos que configurarán una nueva existencia, evadiéndose así hacia

tierras coloniales y primitivas. Sin embargo, esta evasión no supone una solución real al contexto social europeo. Aparecerán así agrupaciones de artistas que generarán nuevas configuraciones rítmicas de la existencia, de la identidad social y de la estética en el entorno de la modernidad.

7.2.1 La vanguardia teatral

El término “vanguardia” denota un carácter revolucionario y radical que sirve para definir el movimiento artístico ocurrido en las primeras décadas del siglo XX, movimientos en el cual los creadores desarrollarán una cosmovisión sobre el tiempo y el espacio a partir de una interpretación de los ritmos universales que perciben en su entorno, haciendo así una re-significación de los valores del mundo moderno y creando nuevos mitos para la sociedad del momento. Estos mitos serán entendidos no como fábula lírica sino como "una forma de expresión que revela un proceso de pensamiento y sentimiento: la conciencia y respuesta del hombre ante el universo, sus congéneres y su existencia individual" (Rollo, 1992, p. 72).

7.2.1.1 Heroicidad y mito

Aunque conocemos por el estudio de antropólogos y teóricos de la materia como Mary Douglas, J. E. Harrison o A. L. Eire que el origen de los mitos tiene una relación de dependencia con los rituales, debemos observar que en la modernidad nacerán de la individualidad creativa de un genio. Lévi-Strauss expone: "Admitamos pues que toda creación (...) no puede ser el comienzo sino individual" (Citado en Pineda Camacho, 2010, p. 107). De esta manera, aparecerán los primeros “héroes” o artistas modernos que, ante el abismo de una sociedad agónica, proponen un nuevo modelo de configuración rítmica de la existencia y con él un nuevo sistema narratológico.

El artista de la primera modernidad se presenta con una actitud entusiasta y exaltada. Como indica R. Poggioli en *Teoría del arte de Vanguardia* (1962), este tipo de artista lanzará un desafío titánico contra la sociedad racionalizada y contra la religión (Poggioli, 1964, p. 125). Este es el héroe esperado de Baudelaire, quien en su fatalidad se sentía maldito y bendecido a un tiempo. También era el “Superhombre” de Nietzsche capaz de rebasar la cultura putrefacta de su tiempo "el artista (que) esperaba, pues, la realización de él mismo y de su propia obra por la vía del pecado y de la transgresión moral, y llegar a probar el fruto del conocimiento mediante la desobediencia y la rebelión" (Poggioli, 1964, p. 125).

Así, el héroe hará su incisión en la vida comunitaria para voltearla, rebelándose a las normas y encontrando seguidores que se sumarán a ese ejercicio de sublimación y nueva creación social.

De este modo, aparecerán los grupos de artistas que compartirán una misma forma de entender la existencia apartada del mito de la razón instrumentalizada. Joseph Campbell nos explica en qué consiste crear y compartir un mito.

La primera función de una mitología es reconciliar a la conciencia despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo tal como es; la segunda, presentar una imagen interpretativa total del mismo, tal y como lo conoce la conciencia contemporánea. (...) La tercera función; sin embargo, es la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a las exigencias del grupo social (...) la cuarta función (...) es, por tanto, ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse íntegramente de acuerdo con: d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (el mesocosmos), b) el universo (el macrocosmos) y a) el terrible misterio que está dentro y más allá de todas las cosas (1992, pp. 24-27).

De esta manera se pondrá de manifiesto la relación entre cosmovisión y sociedad. Quien mejor explica esta relación es Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912):

La mitología de un grupo es el conjunto de las creencias comunes a ese grupo. Lo que expresan las tradiciones cuyo recuerdo ella perpetúa es la manera en la que la sociedad se representa al hombre y al mundo; es una moral y una cosmología al mismo tiempo que una historia. El ritual no puede servir más que para (...) revivificar los elementos más esenciales de la conciencia colectiva (1982, p. 349).

Entendemos de este modo que la constitución de estos grupos de artistas en la vanguardia de 1900 supone una micro sociedad que expresa en su configuración de la existencia una identidad ética. Esta identidad comunitaria de los movimientos de vanguardia presentarán una "autoafirmación o medio de autodefensa por parte de una sociedad en sentido restringido, frente a la sociedad en sentido amplio" (Poggioli, 1964, p. 20). Los grupos de vanguardia entonces desarrollarán todas las características que configuran una tribu -reducidas a ética y estética- a través de sus configuraciones rítmicas. Por tanto, para un análisis en profundidad de cada ismo, no podemos entender estas agrupaciones sociales como escuelas o estilos artísticos debido a que no se reducen a la pura representatividad creativa, sino que deberíamos atender a su carácter ideológico, a su espíritu quasi religioso, a la cosmovisión rítmica que elaboran. Adoptaremos entonces la idea de "movimiento", pues nos permite relacionar los términos de ética, estética, ritmo, mimesis y corporalidad para explicar las cosmovisiones rítmicas de la vanguardia de 1900.

7.2.1.2 Movimiento, actitud y corporalidad

La idea de movimiento queda definida por R. Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia* (1962) de la siguiente manera: "término que trasciende los confines de la literatura y el arte y se extiende a todas las esferas de la vida cultural y civil" (1964, p. 33). Se trata entonces de una actitud

vital: una actitud ante la duración de una existencia. Esta manera de hacer, de moverse, queda determinada por la identificación entramada de los ritmos percibidos, y su único fin será mantener el propio movimiento como validación de una forma de vida.

Esta actitud vital que se le presupone al movimiento (activismo) implica para Poggioli la destrucción de lo normativo (antagonismo). Así, el movimiento rítmico de las vanguardias se opondrá firmemente al estatismo del tempo-racional enfrentándose a la tradición, a las autoridades y a todos los modelos que se consideren erróneos. En el campo del arte se subleva al academicismo de las escuelas artísticas para una creación que surge de la identidad rítmica. (Poggioli, 1964, pp. 35-41). Activismo y antagonismo se vuelven, de este modo, dos actitudes inseparables e inmanentes a la idea de movimiento.

Además, el concepto de movimiento se relacionará con la idea de corporalidad mimética. Como analizamos en la configuración del modelo pre-dramático, la cultura tiene una relación directa con un ejercicio mimético corporal. Es decir, la concepción de un ritmo temporal acaba por afectar a la propia manera de hacer del cuerpo, siendo ésta el primer síntoma a través del cual la sociedad se identifica a sí misma. La antropóloga británica Mary Douglas en *Símbolos naturales* (1978) trata sobre la identidad social de un cuerpo:

El control corporal constituye una expresión del control social y el abandono del control corporal en el ritual corresponde a las exigencias de la experiencia social que se expresa (...) El cuerpo físico es un microcosmos de la sociedad que se enfrenta con el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales (Mary Douglas, citado Giobellina-Brumana, 1981, p. 253).

7.2.1.3 El ritual: la obra como proceso

Durkheim señala que será en los ritos y en las prácticas religiosas donde los pueblos manifiesten su visión de la sociedad. En la misma línea trabaja Mary Douglas, quien establece que "comprendemos mejor el comportamiento religioso si tratamos las formas rituales (...) como transmisores de cultura que se engendran en las relaciones sociales y que, a través de un proceso de selección ejercen un efecto restrictivo sobre la conducta social" (Citado en Giobellina-Brumana, 1981, p. 251). Y es que explica Mary Douglas que "a cada tipo de ambiente social corresponde una determinada manera de justificar la coerción. Por medio de las clasificaciones que utiliza transforma el universo entero en un almacén de control. Y en cada sistema social el sufrimiento humano se explica de modo que venga a reforzar ese control" (Citado en Giobellina-Brumana, 1981, p. 251).

Sin embargo, no queremos que se interpreten los movimientos de vanguardia como una religión en términos categóricos, sino poner de manifiesto que sus nuevas interpretaciones rítmicas demandan nuevas formas de estructuras sociales, y que todo ello se puede observar en las creaciones teatrales (creación sintética del ritmo). Para nosotros, el teatro de vanguardia será la manifestación ritual de la modernidad, y su carácter procesal, híbrido, sintético y rítmico se presenta como la metáfora socio-cultural de un nuevo mundo que se erige fuera de la temporalidad racional.

Esta idea de teatro como proceso ritual entre las artes y la sociedad produce una alteración en la concepción de la obra de arte pues, por un lado, subraya el carácter móvil de la pieza: una movilidad que se fundamenta en la relación entre las partes y el todo y que se presenta sin un sentido cerrado y completo. (Saralosa Santamaría, 2014, pp. 40-41). Según Fernández Gómez,

frente a la concepción del arte como producto- centrada en la noción de obra (la vanguardia) pone el acento en el arte como actividad, hacer, proceso, sin importarle el término, la culminación, un hacer que no se entiende, por tanto, teleológicamente y que, por ello, aunque pueda parecer paradójico, no se afana en no tener o compartir finalidad externa alguna, de la índole que sea (2005, p. 682).

Y por otro lado, en él se producen aquellas experiencias totalizantes herederas del romanticismo y simbolismo en las cuales las artes se debían corresponder unas a otras de forma armónica, aunque las relaciones entre ellas vengán determinadas por la concepción rítmica. De esta manera, en las vanguardias se producirá la ruptura de los límites entre los géneros artísticos generando la hibridación artística de un creador que se mueve entre las distintas disciplinas.

Encontramos entonces "experiencias de poeta-pintores o poeta-escultores (E. Barlach, A. Kubin, Kokoschka, G. Grosz), de pintores-músicos (A. Schoenberg), por no hablar de los intentos de integración música/pintura de un Kandinsky, pintura/poesía de P. Klee o de las constantes metáforas musicales" (VV. AA., 1999, p. 96). Hugo Ball llegará a decir del dadaísta Schwitters: "No es posible que la guerra de Troya haya estado más colmada de incidentes que una jornada de la vida de Schwitters. Cuando no escribía poesía, hacía collages, y cuando no pegaba, construía su 'columna' (...) declamaba, dibujaba, imprimía, recortaba revistas, recibía amigos, editaba Merz, escribía cartas, hacía el amor" (Richter, 1973, p. 147).

7.2.1.4 Opacidad

Así, cabría pensar que las manifestaciones performativas que tienen lugar en los cafés y teatros de principios del siglo XX serán, salvando las distancias, rituales de nuevas configuraciones rítmicas de la vida moderna. Rituales que sólo han de ser entendidos por las personas que

conforman el grupo social que lo ejerce y, por lo tanto, se vuelvan opacas e ininteligibles para la mayor parte de la sociedad. Esta incomprendibilidad es la distancia que se presenta entre dos concepciones vitales que se cifran y significan con ritmos diferentes. En palabras de Ortega y Gasset:

Buena parte de lo que hemos llamado 'deshumanización' y asco a las formas vivas proviene de esta antipatía a la interpretación tradicional de las realidades. El vigor del ataque está en razón directa de la distancia. Por eso lo que más repugna a los artistas de hoy es la manera predominante en el siglo pasado, a pesar de que en ella hay ya una buena dosis de oposición a estilos más antiguos. En cambio, finge la nueva sensibilidad sospechosa simpatía hacia el arte más lejano, en el tiempo y el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje. A decir verdad lo que le complace de estas obras primigenias es -más que ellas mismas- su ingenuidad, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado⁶ (1999, p. 380).

Para contrarrestar este efecto de opacidad pero seguir reafirmando sus cosmogonías, los grupos de vanguardia llevarán a cabo la publicación de programas ideológicos y manifiestos que recogerán el espíritu del grupo: mientras que los programas designaban visiones panorámicas de conjunto; los manifiestos, generalmente, trataban asuntos más específicos de arte y estética.

7.3 Nuevos ritmos éticos y estéticos

Observamos que las vanguardias superan el estado de autocrítica de la institución arte del simbolismo y primitivismo para devolver el arte a su conexión con la sociedad de la modernidad. Bürger nos explica en *Teoría de la vanguardia* (1962) que "los vanguardistas pretendían la superación del arte -una superación en sentido hegeliano-. Pues el arte no debería ser destruido, sino trasladado a la praxis cotidiana, donde se conservaría de otra forma" (Citado en Saralosa Santamaría, 2014, p. 100). Así, cree ver Bürger en las vanguardias un intento de transformar la vida social a través del arte, es decir, fusionar arte y vida como ocurriera en el modelo pre-dramático pero desde las nuevas consideraciones sociales.

⁶ Esta idea de deshumanización también es percibida por María Zambrano (1989) quien, por su parte, señala que el hecho de deformar la unidad de los objetos no se debe sólo a un interés estético sino que más bien se trataría de crear la imagen del mundo en el que habitan los artistas: un mundo deformado por la violencia de la velocidad, las industrias y las guerras. No se trata entonces, para María Zambrano, de una rebelión estética o de un agotamiento de las formas clásicas sino de una denuncia al proceso deshumanizador.

Creemos que el término de deshumanización o deformación sirve para afirmar la cultura humanista imperante como único modelo para entender una existencia. Y es que, si aceptásemos la idea de deformación o deshumanización del arte de vanguardia desde una perspectiva euro-racional, deberíamos hablar de una deformación equivalente a la que se producía en el ejercicio plástico del arte bizantino, que más que negar un arte sugiere la creación de una identidad ética y estética a través de la religión. El término de deshumanización o deformación se presenta complejo y paradójico, por esta razón, preferimos hablar de nuevas cosmovisiones rítmicas.

Por tanto, podríamos concluir que los movimientos de vanguardias serán ejercicios que presentan nuevas prefiguraciones rítmicas que aúnan ética y estética y que designan a un grupo social; asimismo, que la opacidad supone una autocrítica social pero que, al mismo tiempo, produce una posibilidad de revitalización con respeto a la hegemonía del modelo imperante; que el teatro pone la atención en el propio hecho configurante de la acción rítmica a partir de su prefiguración o cosmovisión en la partitura; y que, por su carácter de hibridación, será posible observar una correspondencia armónica entre las artes que conforman el hecho escénico.

7.3.1 Conversaciones rítmicas

Así, el teatro de la vanguardia que puso su atención en el ritual, en realidad, se estaba interesando en la configuración de una nueva acción rítmica que combinase todas las artes y que surgiera de una necesaria conexión con el grupo social. Cada movimiento de vanguardia desarrollará una acción para su ritual basada en una cosmogonía rítmica (mímesis I), lo que supondrá que cada ismo desarrolle una composición rítmico-artística para sus creaciones (mímesis II). A través de dicho patrón rítmico se configurará, por un lado, cada vector teatral (acción del relato, interpretación e implantación) y, por otro, una gran partitura rítmico-escénica a partir de la hibridación de dichos vectores. Del mismo modo, si asumimos el trabajo de Ricoeur, prevemos que del estudio independiente de cada vector teatral y sus relaciones rítmicas podemos conocer la identidad ética de cada movimiento. Concluimos así que cada vanguardia generará una relación armónica entre cosmovisión, partitura y vector teatral.

De este modo, nos proponemos realizar un análisis de cada uno de los ritmos de la vanguardia de 1900 con la intención de encontrar el ritmo configurativo de la existencia de cada movimiento a través de las creaciones rítmicas de cada vector y sus combinaciones en la partitura escénica.

7.4 Expresionismo: el ritmo extático

El expresionismo será la primera vanguardia que sintetice en su ideario lo hasta ahora acontecido: Será un movimiento rítmico que, en un absoluto rechazo a la modernidad política e industrial, propone la revitalización del ser humano a través de su encuentro con su interior natural. Sin embargo, el expresionismo, lejos de ser un movimiento unificado, buscará esa revitalización en dos vías: el encuentro primitivista y deformante de *El Puente* (1905), y el misticismo “abstracto” de *El Jinete Azul* (1911). Asimismo, se propone la unión de todas las artes con el intento no sólo de transgredir el academicismo sino, para llegar a la creación de la obra de arte total. De esta manera surgirán las conversaciones rítmicas entre las distintas artes y el escenario se volverá el lugar

perfecto para dicha creación. Así, el teatro expresionista supone el primer gran intento de re-teatralización y partituras del hecho teatral sustentado en el encuentro de los vectores. Cada uno de ellos se verá sometido a grandes cambios bajo las configuraciones rítmicas que el expresionismo propone.

Como decimos, el expresionismo surge en clara oposición a la filosofía positivista que acabará por estallar en la Primera Guerra Mundial. Este movimiento recoge la rebelión nietzschiana, y el intento de autosuperación que el filósofo alemán propone en la figura de "Übermensch" (hombre superior) presentada por Zaratrusta. Hermann Bahr explica esta sensación expresionista en su ensayo *Expresionismo* de 1916:

Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre (...) Nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo. Nunca había sucedido que una época se reflejase con tan nítida claridad, como la era del predominio burgués se reflejó en el impresionismo (Citado en Michelli, 2000, p. 67).

Los jóvenes alemanes iniciarán una guerra contra el materialismo, es decir, una batalla en contra de los fines instrumentalizados de una sociedad irreconocible gobernada por leyes capitalistas que han olvidado la libertad comunitaria. Y es que éste era el ideal expresionista: un ser humano que se revitaliza en sus relaciones primigenias basadas en el instinto, en la comprensión y en la unificación del amor.

Según Lafforgue, en el "esfuerzo constante de captar el valor metafísico, absoluto, que se esconde tras los datos inmediatos de la realidad" (Citado en VV.AA, coordinación Dubatti, 2009, p. 245) el expresionismo propondrá su intento de revitalización social. Dubatti centra su atención en el término *expresión* que encierra la voluntad del movimiento por manifestar materialmente la verdad universal del interior del ser humano. (2009, p. 126). De este modo, Dubatti nos cuenta que el expresionismo propicia "el reencuentro del hombre con el hombre, y a través de este nuevo equilibrio, del hombre con el ser, la naturaleza, el cosmos, Dios, etc." (2009, p. 247). Así, existe una línea que conecta el expresionismo con el primitivismo, con los orígenes míticos del ser humano, y propone otro tipo de existencia más pura, corporal, rítmica, sin máscaras, sin añadidos, así como un ideal de sociedad que se aleja del sufrimiento que impone la deshumanización proveniente de la industrialización. El movimiento alemán se centrará en cómo el interior del ser humano marca y

transforma la realidad corpórea mostrando una preocupación por la posición ontológica del ser humano en el cosmos. De esta manera, el tiempo racional no existe para organizar la experiencia, sino que es la inmediatez de la acción continua del ser humano lo que conduce a una universalización concreta, a esta Hasenclever la denomina “hoy en el mundo”. (Innes, 1992, p. 52).

Los primeros artistas del expresionismo fueron el dramaturgo F. Wedekind, quien se opondrá a los convencionalismos burgueses a favor de la sinceridad de las pasiones humanas, G. Trakl, que se refugiará en el reino inalienable del espíritu, y, por último, H. Mann, quien realizará una dura crítica al sistema político. Sus análogos en la pintura serán Nolde, Klee y Grosz. (Michelli, 2000, pp. 77-78). Todos ellos mantuvieron un antipositivismo que, en términos críticos, suponía oponerse al naturalismo y al impresionismo. Si para los artistas positivistas el arte era inmanentemente empírico y descriptivo (exterior), para el expresionista el arte residirá en la visión interior del ser humano (sujeto de lo mirado), y será la visión íntegra del mundo la que se verifique en él.

El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. Él no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. (...) Nos da la imagen íntima del objeto; el paisaje en que campea su arte es el gran Paraíso que Dios creó en los orígenes del mundo y que es más rico, más variado e infinito que el que nuestra mirada, en su ciego empirismo, considera real, ambiente que no interesaría describir, pero que de un modo mediano, sí se busca lo profundo, lo característico y lo maravilloso espiritual, ofrece nuevos intereses y descubrimientos (Michelli, 2000, p. 80).

Worringer nos explica que para el expresionismo el arte no surge del conocimiento sensorial sino del conocimiento espiritual (citado en Wamba, 2014), y debe ser tratado entonces como un conocimiento anímico y emocional; nacerá así el grito y el éxtasis nervioso y deformante. Bajo esta idea el primer grupo de expresionistas alemanes se nombrará como *Die Brücke (El Puente)* en Dresde en 1905. Ellos, Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff, serán los precursores; posteriormente se unirán en 1906 Nolde y Pechstein y, en 1910, también Otto Müller. Kirchner, el líder del grupo, escribió sobre su intención estética:

La pintura es el arte es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible (...) El pintor transforma en obra de arte la concepción de su experiencia. Con un continuo ejercicio aprende a usar sus propios medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra de sola se forma durante el trabajo, y a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el fin que se propone (...). La sublimación instintiva de la forma en el hecho sensible se traduce impulsivamente (Citado en Michelli, 2000, p. 84).

Así quedaba claro su oposición al tradicionalismo a favor de una manifestación plástica basada en la visión interior y espiritual del artista, produciéndose un ejercicio deformante de la realidad. El grito exasperado de la muerte de una sociedad instrumentalizada es lo que representan

con destellos y líneas duras los expresionistas. *El Puente* se acabará disolviendo en 1913 cuando todavía estaba en desarrollo el segundo conjunto expresionista, *Blaue Reiter (El Jinete Azul)* fundado por Kandinsky y Franz Marc en 1911, quienes no aceptaron el exceso de temperamento y las raíces tan primitivas de los precursores. Y es que *El Jinete Azul* pretendía representar la realidad desde una relación mística y espiritual con la naturaleza y no con el material y lo fisiológico, es decir, se propone representar el alma a través de las formas y de los colores. F. Marc lo explica así:

En la actualidad bajo el velo de las apariencias buscamos cosas ocultas en la naturaleza (...) Y desde luego, no buscamos y pintamos este lado interior, espiritual, de la naturaleza por humor o por placer, sino por lo vemos (...) El porqué (...) no lo podemos determinar. (...) La naturaleza se encuentra por doquier en nosotros y fuera de nosotros. Sólo existe una cosa que no es enteramente naturaleza, sino más bien su superación e interpretación (...): el arte, (...) el puente en el reino del espíritu, la necromántica de la humanidad. Nosotros entendemos la incompreensión y el sentimiento de temor ante sus formas (citado en 2009, p. 102).

El movimiento expresionista de *El Jinete Azul* se extinguirá en 1924 para fundirse con las corrientes plásticas de las escuelas rusas, pero el último movimiento cercano al expresionismo alemán surgirán tras la explosión de la Primera Guerra Mundial. Se trata de una nueva corriente llamada *Nueva objetividad* (1924) (“*Neue Sachlichkeit*”): un movimiento de carácter crítico y reflexivo (sobre los hechos que acontecían) que se oponía a todas las formas artísticas que no dieran testimonio de la realidad del momento. Kollwitz, Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckmann, Heartfield y Grundig pertenecían a este nuevo grupo. (Michelli, 2000, p. 106).

Así, como observamos, el expresionismo no fue un movimiento unitario, pero tampoco fue capaz de crear una configuración rítmica que se alejara del sistema tempo-racional. Más bien se presenta como un conjunto de manifestaciones artísticas y políticas que ponen de manifiesto la crítica a una sociedad corrompida, amoral y absolutamente necrófila. En cuanto a la estética, se muestra el expresionismo continuador de la corriente del primitivismo, de esa búsqueda constante del buen salvaje, pero esta búsqueda la hace dentro de la ciudad (elemento que con sus tiempos y ritmos solo deforma la figura de la realidad).

Sin embargo, podemos dilucidar el intento expresionista por configurar una cosmovisión rítmica en la interioridad espiritual del ser humano, un ritmo críptico que intentaremos desvelar a través de la configuración de los vectores teatrales y la configuración rítmica del espectáculo expresionista. Y es que lo que es también común a todos los expresionistas es el intento de creación de la obra de arte total y el intento de síntesis y correspondencias artísticas como ya demostraron Kokoschka, Schoenberg, Grosz, Kandinsky o Klee.

7.4.1 El teatro expresionista

La primera vez que se usó el término expresionismo en el teatro será en *El teatro de mañana. El llamado a un escenario espiritual* (1916) de W. Hasenclever con el que reconoce la necesidad de una revolución teatral en Alemania que se alejase de la preceptiva aristotélica. (Innes, 1992, p. 49). Y es que la actitud antipositivista también fue palpable en las artes escénicas. Así el teatro sufrió cambios profundos basados en la concepción global del teatro.

Encontramos tres momentos en el teatro expresionista: 1) una etapa temprana que va desde 1910 a 1917 donde se producen todos los ejercicios experimentalistas y los intentos de hibridación expresionista; 2) la etapa de esplendor del teatro expresionista que oscila entre 1917 y 1921 con centro en Berlín; 3) y por último la etapa de 1921 a 1924 donde el expresionismo se encuentra con otras experiencias como el purismo (Y. Goll), la Bauhaus (L. Schreyer), el constructivismo (K. H. Martín) y la nueva objetividad (L. Jessner).

7.4.1.1 La acción del relato

Los antecedentes del teatro expresionista los encontramos en tres escritores alemanes: Büchner, Strindberg y Wedekind, quienes llevarán a cabo innovaciones técnicas y temáticas. El primero de ellos, Büchner, cuya obra cumbre es *Woyzeck* (1913) comparte con el expresionismo la preocupación por la posición del ser humano dentro del universo en una realidad despiadada. El segundo dramaturgo, Strindberg, anticipa un adelanto técnico: el drama en “estaciones” que recuerda al Vía Crucis (el personaje principal recorre las diferentes etapas de una vida que acaban por devolverle siempre al mismo punto). Ejemplo de esta técnica podría ser *Hacia Damasco* (1899). El último de ellos, Wedekind, dominará el arte del cabaret y bajo él esconderá una mordaz y cínica crítica hacia el mundo, como vemos en sus obras *Despertar de Primavera* (1891) o *Lulú* (1937).

De este modo, llegamos a 1910 con la primera generación de dramaturgos expresionistas que llevaron a cabo una rebelión en el desarrollo lógico de la acción del relato a favor de la presentación de un arquetipo universal que engendra en sí mismo el problema social. No importa, así, la coherencia lógica de la acción debido a que no hay un hecho concreto o específico que reformule la realidad del drama. Kurt Pinthus nos lo explica a través del drama *Der Sohn* (1914) de Hasenclever:

El conflicto no evoluciona, sino que desde la primera escena hasta la última existe inminente, sin ser estructurado, sin ser resuelto. También es inorgánico pues los intérpretes ya son hombres realistas, ya tipos abstractos, ya discuten con furiosa dialéctica, ya se explayan en líricos monólogos. Pues no es la acción el contenido de la pieza, sino el sentir del hijo (Citado en Wamba, 2014, s/p).

De esta manera, el teatro se vuelve vehículo para la materialización de la interioridad del ser humano -cuyo conflicto interior vibrante se extiende no solo en la fábula sino que la trasciende para romper la unidad de acción verosímil, afectando a cada uno de los vectores escénicos-. Aparece entonces más que la idea de sucesión, la de yuxtaposición. El conflicto interior produce la acumulación de todos los elementos escénicos de manera que se crea una simultaneidad vibrante llegando incluso a afirmar que el texto no es necesario debido a que pueden ser reemplazados por cualquier otro medio expresivo. (Brugger, 1959).

Y es así como, por ejemplo, la pantomima se vuelve sustitutiva de la acción y la palabra. El gesto puede condensar la intensidad de todo el conflicto de la fábula, y así lo explica Georg Kaiser:

Sylvette: Eleva despacio las manos hacia la cara – y la dirige, siempre entre las manos, hacia la derecha mostrándose cada vez má atraída por lo que ve. Con pasos cortos se acerca a la puerta y franquea el umbral. Después de un rato vuelve – con la cara muy inclinada sobre las manos que tiene cerradas como si escondieran un objeto- y con una sonrisa pesada y oscura en la voz dice:

- ¡El anillo! (Citado en Brugger, 1959, p. 52).

Como observamos, la palabra surge de una necesidad interior que rebasa el cuerpo y necesita emerger en forma de grito, de rabia. De este modo, la fábula expresionista se presenta en una acción ritmada por una vibración interior que traspasa lo normativo, lo deforma. Los expresionistas entenderán el teatro como una realidad sonora, visual y dinámica que produce imágenes sugestivas, reflejo del estado interior del ser humano. (Innes, 1992, p. 55).

El arte de un drama tal no consiste en la fijación de una línea de acción, ni tampoco en el movimiento de caracteres acabados sino en la conformación penetrante de la expresión de un alma trágicamente inflamada (...) no consiste en la intensidad de la impresión, sino en la intensidad de la expresión (Wamba, 2014, s/p).

Si la acción nace del conflicto interior del ser humano en su entorno, entonces los argumentos también lo harán. Por esto, encontramos que las fábulas giran alrededor de la lucha del ser expresionista por liberarse de todo convencionalismo normativo (religión, moral, ciencia). La idea se recoge en la contraposición del 'hombre nuevo' que se opone al “hombre viejo”. De este modo, la familia es uno de los grandes temas del expresionismo: El hijo representa al hombre nuevo que surge con la necesidad de rebelarse al padre y al sistema tradicional en crisis. Sin embargo, estos personajes no se presentan con un desarrollo psicológico profundo, sino que se presentan como figuras que sintetizan y corporeizan el ideal universal que el expresionismo propone. No se trata de arquetipos de la comedia del arte, sino de personajes tesis. (Brugger, 1959). Aunque la palabra

quede relegada a favor de la expresión del conjunto, en la dramaturgia expresionista es el monólogo la técnica más utilizada debido a que permite que los personajes se adentren hasta la interioridad de su subconsciente para descubrir y explorar su alma, en una especie de diálogo interior.

La aparición del diálogo será también reflejo de las pasiones incontrolables del interior del ser humano, y por ello presenta nuevas formas como "el encabalgamiento del diálogo entre uno y otro personaje, propio de Kaiser por su principio de que son las ideas las que ordenan de forma absoluta el drama" (Wamba, 2014, s/p.). Así, a veces también aparece la idea de esticomitia, "que representa el enfrentamiento de antítesis entre dos formas cerradas, es decir, cada personaje sustentaba un punto de vista" (Wamba, 2014, s/p.). Según G. Wamba este tipo de diálogo ideológico requiere de "exclamaciones, voces imperativas, elipsis, branquilogías, zeugmas, recursos todos que abrevian la oración visiblemente para aumentar el efecto. También los espacios, los puntos suspensivos ayudan a concentrar de manera enriquecedora la tensión dialéctica" (Wamba, 2014, s/p.). Así, podemos encontrar dos tipos de comunicación verbal: la primera, que reduce la oración a su núcleo esencial; y la segunda, que acumula verbos para definir la idea. Observamos entonces el caso de Wedekind o Sternheim, quienes condensan las palabras a un "staccato" para expresar el sentimiento interior.

Observamos que la dramaturgia expresionista parte de un ritmo interior al ser humano y en su vibración rompe las figuras normativas y convencionales. Como hemos visto, en esta nueva estructura, la acción del relato aparece y desaparece a través del texto. En el caso de su aparición puede ser representada por el intérprete en su expresión corporal o en forma de monólogo (expresión del mundo interior más subjetivo) o en forma de diálogo (staccato telegráfico de ideas hasta el paroxismo) o por los otros vectores escénicos (juegos de luces, atmósferas, escenografías). Por tanto, el drama expresionista transgrede la literatura dramática y hace uso de los procedimientos exteriores para expresar el vibrante impulso rítmico interior del ser humano. Así se dirá "¿Qué es la acción verdadera? No tiene expresión ni en la palabra porque es callada, ni en el gesto del actor porque si bien tiene gesto, éste es inimitable, ni en la imagen visible porque si bien ofrece una imagen, está llena de relaciones eternas, de movimientos" (Sorge, citado en Brugger, 1959, p. 67).

7.4.1.2 El intérprete expresionista

La primera declaración conocida sobre el intérprete expresionista será escrita por el dramaturgo Paul Kornfeld en mayo de 1913 en el epílogo a su obra *La seducción*. Este lleva por nombre "Epílogo al actor" y surge de la preocupación del dramaturgo de que su obra no fuera interpretada a la manera que el nuevo estilo exigía. Kornfeld deseaba un intérprete que no imitase la

realidad, sino que crease emoción sin imposturas ni deseos de psicologismo, una emoción patente que no oculta el hecho de estar actuando. El intérprete ha de buscar la emoción interior y hacerla aflorar sin fingimientos. Así, pondremos nuestra atención en la idea de éxtasis como eje central del ritmo del intérprete, una emoción interior que altera la psico-física del que la experimenta.

Y será esta idea de éxtasis la que recorre toda la teoría del intérprete expresionista, quien, respondiendo a los sentimientos subjetivos de su alma ha de entrar en un estado de trance y autohipnosis y deformar los modelos de interpretación intelectual. El performer debe encarnar esas ideas emocionales del alma colectiva y proyectarlas de forma rítmica a través de su cuerpo en el espacio. Es el propio cuerpo del intérprete el que personifica el éxtasis espiritual del nuevo ser humano que vibra y quiere salir rompiendo todos los convencionalismos sociales. (Innes, 1992, p. 57). Se ha de entender el intérprete, de este modo, como el artista que conscientemente da forma en su cuerpo a los ritmos extáticos que el ser humano libre, autónomo y universal siente en su interior. De esta manera, observamos pues, que aquella deformación rítmica que se producía en el drama expresionista, en realidad, no era otra cosa que el éxtasis del ser humano que se ha de manifestar en cada vector y que se representará a través de su cuerpo. De ahí la sustitución de la palabra a favor de la pantomima. Kaiser nos dice:

¿En qué otra cosa consiste la preparación del actor, sino en suprimir la obstinación del cuerpo, al que el mismo resiste, para convertirlo completa y totalmente en órgano del alma? El alma debe penetrar profundamente en el núcleo oculto del cuerpo, de modo que nada sea imposible para él; puede olvidarse de sí mismo por completo en su alma (Citado en Innes, 1992, p. 58).

Así, el actor funciona como el chamán pre-dramático que se transfigura para mediar entre la verdad interior y la platea. Este trance extático se definía en ritmos epilépticos, impulsos catalépticos, movimientos rápidos mediados por pausas muy marcadas que creaban imágenes escultóricas cuyos rostros se convertían en máscaras, los brazos se curvaban y las manos se estiraban hasta confundirse con espolones. (Innes, 1992, p. 58). En cuanto a la voz será "ronca, enfática, en staccato, apropiadas para la compresión del diálogo en sustantivos aislados o frases telegráficas" (Innes, 1992, pp. 58-59). Todo este juego extático y tensional les llevará a un estado de semi-inconsciencia que les afectará incluso después de la representación. La actriz Leontine Sagan declaró en *Cinema Quarurly* en 1933 que la actuación expresionista le produjo efectos psicológicos adversos en su vida cotidiana. (Gordon, 1983).

A partir de esta idea de éxtasis surgirá la teoría teatral de Felix Emmel. El alemán escribió *El teatro extático* en 1924 donde señala al menos dos tipos de intérprete: el actor de nervio, y el actor

de sangre. El actor de nervio estará representado por Bassermann, cuya interpretación se basa en la combinación de características individuales de una gran número de personas. Esto producía una tensión nerviosa automática que finalizaba configurando un único personaje universal como bien ejecutaba Bassermann⁷. El actor de sangre, representado por Kayssler⁸, dejaba que sus emociones interiores afloraran desde el impulso primitivo. Para Emmel, ambos serán los grandes representantes de este nuevo estilo de actuación.

Ser actor de la sangre implica tener que transformarse desde dentro hacia afuera. Esta transformación interna del hombre privado en personaje poético, sea por medio de la herramienta divina, sea hoy, sólo es posible gracias al éxtasis. (...) El teatro extático atraparé el ritmo de un destino en palabra, gesto y espacio. Ante todo, pondrá en movimiento (el) espíritu, (lo) hará dilatarse, o recogerse, estallar o arrastrarse. (...) No se trata de una bella pose mantenida, de una expresión simbólico-estatuaria del alma, es el ritmo corporal del actor (Citado en Sánchez, 1999, p. 237).

El movimiento expresionista tendrá, según nuestra opinión, su desarrollo más esplendoroso en el arte de la danza, siendo su precedente Rudolph Laban, quien, durante más de cuarenta años, se dedicó al estudio teórico de la danza ideando una teoría llamada “Ausdrucksanz” o danza de la expresión.

Laban parte de la idea de euritmia, que como vimos con Dalcroze consistía en el uso del cuerpo para materializar la expresión del mundo suprasensible. De esta manera, se producía la reconciliación del ser humano con la naturaleza más primitiva y, por tanto, se alejaba de los dictados que sometía a la danza a un sistema rígido de movimiento, así como liberaba al cuerpo del sometimiento de los ritmos de la ciudad moderna. Todo el trabajo de Laban comienza por un análisis exhaustivo del movimiento del ser humano compuesto por la triada espíritu-cuerpo-alma donde el movimiento afecta al ser humano y viceversa en un proceso basado en los verbos dar, enviar y recibir. A esta fundamentación la llamaré coréutica. (Rabadán de la Puente, 2010).

Los primeros ejercicios de Laban parten de la relación del movimiento en el espacio y se basan en las direcciones del movimiento y de la gravedad. Para Laban

el espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar, y de

7 Actor alemán (1867) bajo la dirección Max Reinhardt.

8 Actor alemán (1874).

la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin (Citado en González Iturriaga, 2013, p. 10).

Así llamaré "kinesfera" al espacio volumétrico que permite el desarrollo máximo del cuerpo cuando aun no existe desplazamiento surgiendo tres planos dimensionales (horizontal, vertical y sagital) y doce direcciones, lo que permitía que se eliminase la bidimensionalidad del cuerpo tradicional.

Una vez explicado el espacio y sus posibilidades, explica Laban el movimiento. Para el alemán, la motricidad es producto de los impulsos interiores, los efforts, que son las formas de emplear la energía y superar los esfuerzos. En su experiencia analítica, Laban llega a concretar cuatro puntos fundamentales que actúan en el movimiento físico y tangible del ser humano: el peso, el espacio, el tiempo y el flujo de tensión. Estos, denominados factores o actitudes de movilidad, serán "relajada(s) o enérgica(s) respecto del peso (...) flexible(s) o lineal(es) respecto al espacio (...) prolongada(s) o corta(s) respecto del tiempo y, libre(s) o retenida(s) respecto del flujo" (Laban, citado en Lombardo, 2012, p. 93). Cada actitud conllevará un sentimiento espiritual. A partir de los cuatro factores que componen el esfuerzo y sus polaridades, descubre Laban siete tipos de movimientos básicos:

Golpear: directo, súbito y pesado.

Dar toques suaves: directo, súbito y ligero.

Presionar: directo, sostenido, pesado.

Hendir: flexible, súbito, pesado.

Flotar: flexible, sostenido y ligero.

Torcer: flexible, sostenido, pesado.

Sacudir: flexible, súbito y ligero.

Deslizar: directo, sostenido, ligero. (Lombardo, 2012, p. 102).

Afectan en el desarrollo de este trabajo cuatro capacidades mentales: la atención asociada al factor espacio, es decir, la orientación; la intención de hacer algo que se muestra en el peso; la decisión que tiene que ver con la urgencia de llevar a cabo la acción, que por tanto, se relaciona con el tiempo; y por último la precisión que se relaciona con el inicio y el flujo del movimiento. De esta manera, nombrará como Eukinética a las dinámicas y las cualidades del movimiento.

Todo este sistema teórico, Laban lo pondrá en práctica a través de ejercicios de ritmo y dinámica totalmente novedosos. Alemany Lázaro nos señala algunos de los ejercicios que realizaban sus estudiantes: "usaban la improvisación acompañada o no de algo de música, no utilizaban la métrica en los ritmos. (...) A través de la improvisación, pone de relieve el flujo y el ritmo del movimiento, ambos independientes de la música y dinamizados por el impulso del movimiento pendular" (2012, p. 100). Se crearán entonces coreografías llenas de volumen y contrastes donde la organicidad será el eslabón principal para una construcción expresiva del interior del alma.

El trabajo coreográfico de Laban será recogido en un sistema de notación que se extenderá a lo largo del siglo XX. Todo había de surgir de ese principio orgánico que era el ritmo propio del bailarín, su fuerza expresiva. De esta manera, Laban entendía la necesidad de conversión de la danza en un arte accesible a todos para restablecer el "sentido comunitario de la humanidad y la relación entre el hombre y el entorno natural, perdidos a causa de un mundo cada vez más mecanizado" (Citado en Alemany Lázaro, 2012, p. 99). Así, se presenta una diferencia clarísima entre el trabajo estático (y todavía tempo-racional) de Dalcroze, con respecto al trabajo volumétrico y verdaderamente orgánico de Laban.

Sin embargo, aunque Laban devolviera el ritmo orgánico del ser humano a la danza, no es representante del expresionismo debido a que el ritmo naciente no es extático. Así, la primera gran representante de la danza expresionista será Mary Wigman, discípula de Laban. Su trabajo consistirá en improvisaciones estructuradas que surgen de la necesidad interior del intérprete de liberarse de la moral burguesa, la mecanización de la ciudad y los sufrimientos de la Primera Guerra Mundial. Se trata de una danza que expresa el sentimiento trágico y violento del ser en la modernidad.

Para Wigman todo el movimiento nace de la respiración que se conecta con el tórax y la pelvis, los cuales realizan ejercicios de tensión y relajación. Asimismo trabajará otros pares de conceptos contrarios como: interior/exterior, atracción terrestre/deseo de elevación; individuo/masa, o niveles (bajo/medio/alto). Presentaba coreografías anclada en el suelo y con gestos desgarradores y multiexpresivos como miradas fijas o rigidez tensional del rostro. Sus movimientos eran rítmicos, repetitivos, violentos, espasmódicos, y tenían como objetivo la intensificación emocional e hipnótica. (Innes, 1992, p. 52). "La mayor parte de los dramas-danza (...) exigen una dolorosa tensión de todo el ser, los ojos del danzante exclaman, sus dedos llamean, su cuerpo se retuerce de terror, cae al suelo, patatea furiosamente se desploma exhausto" (Innes, 1992, p. 62).

De esta manera, el movimiento se desarrollará en un espacio interior y absoluto para expandirse sin necesidad de acompañamiento musical. Sin embargo, sí que utilizará otros recursos como la iluminación para remarcar el sentimiento pasional interno. Como dijo el crítico de danza americano John Martin: sus danzas nacen de la introspección vibrante de la vida.

7.4.1.3 La implantación

El director precedente de la puesta en escena expresionista será Max Reinhardt, seguidor de la corriente de Craig, y por tanto, un gran artesano del teatro dramático que puso en pie grandes textos bajo la concepción de una obra de arte total a partir de la creación de atmósferas.

Pero el expresionismo transgredirá el modelo dramático y, en su intento de reateatralización y autonomía, partirá del ritmo extático para crear su obra de arte total. Así, la implantación también surgirá de la interioridad extática, e intentará crear el máximo impacto expresivo en el público. Para ello se utilizarán todos los sistemas escénicos provistos como proyecciones cinematográficas, juegos de iluminación muy contrastados, usos de carteles, maquillajes densos, etc. En cuanto a la escenografía, se pueden señalar dos corrientes que recorren el movimiento expresionista: la primera, caracterizada por el uso deformante, y la segunda, estilizada y rítmica, basada en juegos de plataformas.

La primera tendencia se enlaza con el trabajo pictórico de los expresionistas cuyo éxtasis interior deforma la realidad que los oprime. La escenografía contiene también la vida espiritual del ser humano y se convierte en el “alter ego” de los personajes y así puede yuxtaponerse o sustituirlo. Si el actor se deforma, la realidad también lo hará. Aparecerá entonces la inclinación de las líneas, las formas triangulares y trapezoidales, así como los desafíos a la ley de la gravedad o el uso expresivo del color para provocar efectos emocionales. Colin cita algunas obras como *Hölle Weg Erde* (1919) o *Gas* (1918) ambas de G. Kaiser.

El director de escena tiene libertad para completa para deformar, abultándolos o reduciéndolos a su antojo, los elementos sobre que desea llamar la atención o que pretende sustraer a las miradas, y no está sometido a más regla que la de sus instintos y la de su percepción de los valores y de las importancias relativas (Citado en Brinkmann, 2014, p. 91).

La segunda tendencia de la escenografía expresionista se centrará en el tratamiento abstracto del espacio a partir de las formas geométricas, las líneas, la luz y el ritmo. Se trataba de un ejercicio de estilización de las pasiones. El gran representante de esta corriente será Leopold Jessner que se inserta dentro del último expresionismo (más político y crítico). Como escenógrafo desarrolló una

escena basada en practicables, rampas, diversos planos, etc. Pero fue, sin embargo, su idea del uso de la escalera la que será más exitosa dentro del movimiento. Así la explica en *La escena escalonada* (1924):

Desde el gran suceso de la guerra mundial, el teatro se encuentra nuevamente en un momento de cambio. Pues el hombre de hoy ya no cree en eso que se llama realidad (...) Para él, que ha transitado desgarrado por los acontecimientos inhumanos de los últimos años (...), las tablas, que representan el mundo, ya no pueden tener sentido como fotografía. (...) Al poner en escena una (...) una escalera se estaba anunciando ante todo una transformación decidida de la experiencia escénica. (Citado en Sánchez, 1999, p. 243).

Jessner propone entonces enormes y austeras escenografías que se diluyen en juegos de sombras para agudizar las ideas políticas de los personajes. Y es que las escenografías de Jessner (“Jessnertreptn”) servirán para desarrollar un expresionismo más crítico con el sistema social de la posguerra.

Significaba las relaciones entre los personajes y sus estados psíquicos; incrementaba las posibilidades plásticas del actor, permitiendo que fuera más fácilmente percibido en profundidad; aumentaba rítmicamente el impacto de movimientos lentos, rápidos o desarticulado y creaba una nueva unidad estética que se consideraba ausente en otras producciones expresionistas (Gordon, 1983, p. 40).

En cuanto a la iluminación expresionista, ésta consistirá en la creación de atmósferas que recogen esa pasión interna de los personajes con la intención de enfatizar su corporalidad y los perfiles escenográficos. Se caracteriza por fuertes contrastes lumínicos (claros-oscuros) y largas y grandes sombras. En cuanto al vestuario y la caracterización se sustentará en maquillajes violentos y llamativos como muestra del ánimo de cada personaje.

7.4.1.4 La configuración rítmica-extática del teatro expresionista

Bernhard Diebold diferenció al menos tres tipos de configuraciones teatrales expresionistas en su estudio *Anarquía en el drama* (1921) los cuales se fundamentaban en "la creación de éxtasis mediante inducción, asociación o identificación" (Gordon, 1983, p. 37). Las tres categorías son: la Geist, basada en la expresión pura de la interioridad del autor-creador; Sehrei, una representación que surge de un estado onírico intenso "en el que estuviera grotesca y uniformemente urdidos movimientos, (...) lenguaje, motivación..." (Gordon, 1983, p. 37); e Ich, consistente en una representación con la misma estética que la anterior pero centrada en un personaje-intérprete central.

La primera representación, *Geist*, corresponde a la escenificación de la pieza *Sancta Susanna* de August Stramm por parte del grupo “Sturmbühne” bajo la dirección de L. Schreyer el 15 de octubre de 1918. Schreyer nos presenta una concepción de la obra basada en la conexión rítmico extática de los vectores.

La obra de arte escénica es una unidad artística. Se acoge mediante la intuición, madura en la concentración, nace como organismo. Está configurada a partir de los medios artísticos de expresión que son forma, color, movimiento y sonido. Es una obra de arte independiente que opera en el espacio y en el tiempo. El arte escénico es un arte independiente. (...) La figura es sólo dependiente del artista para el que se hizo la revelación. El artista configura a partir de su necesidad. Él no conoce un pretexto de la configuración (...) de los medios artísticos. Los medios artísticos están configurados a partir de las formas fundamentales, colores fundamentales, movimientos fundamentales y sonidos fundamentales (Citado en Sánchez, 1999, p. 174).

De esta manera, la visión general del espectáculo no responde al drama del autor sino al sentimiento subjetivista del creador, al que Schreyer compara con un sacerdote extasiado. Por tanto, advertimos que el artista expresionista revela la verdad universal que reside en su interior y que intenta materializarla en las formas de la modernidad. En ese empuje constructivo las figuras se deforman y el creador queda extasiado.

El segundo tipo de representación, *Sehrei*, es la que con mayor frecuencia ha sido presentada debido a que los críticos de arte la han asociado con el centro de la producción artística del expresionismo. Los directores más reconocidos fueron Gustav Hartung y Richard Weichert quienes trabajaron en el Schauspielhaus de Frankfurt de 1917 a 1921 y más tarde en Berlín. Hartung llevó a escena el 16 de junio de 1918 *Una generación* de F. Unruh la cual, según Gordon, llamó su atención por su "total intensidad en la actuación, los sencillos decorados expresionistas y su actitud religiosa" (1983, p. 39). Por su parte Weichert se estrenó como expresionista, con *El hijo* de Hasenclever el 18 de enero de 1918 en Mannheim, caracterizado por una emoción primitiva que afectaba tanto al intérprete como a la escenografía.

En cuanto a la representación *Ich*, la última, se fundamentará en el intérprete extático. Este, que se enfrentaba al coro, actuaba al unísono para la obtención de figuras grotescas y estilizadas. La representación *Ich* seguirá el mismo patrón rítmico que las anteriores con la salvedad de que a partir de 1924 la escena se volverá más crítica, de acuerdo con la nueva objetividad expresionista, y los elementos de la mano de Jessner se volverán más estilizados.

Como hemos visto a lo largo de la explicación de este epígrafe, no es ni la acción del relato, ni el intérprete, ni la implantación lo que configurará el hecho escénico expresionista. Será la confluencia yuxtapuesta de los tres vectores la que defina esta forma de hacer teatro. Así, cada uno de ellos surgirá del ritmo extático de la cosmovisión expresionista, y será ese mismo ritmo extático será quien procure el entramado configurador del hecho teatral del movimiento. Las relaciones entre los vectores serán mediadas por el propio ritmo, creando así una especie de ceremonia transcendental que nos habla del ser expresionista y de la forma en la que percibe y establece la existencia de una vida. Felix Emmel en *Teatro Extático* (1924) nos lo deja claro: "Sólo quien sea capaz de descender hasta la fuente original de lo dramático puede dar forma en el escenario al ritmo (...) Sólo quien siente cómo el destino del hombre se agita en ritmos puede dar vida a esos ritmos" (Citado en Sánchez, 1999, 236).

Para nosotros una de las grandes obras del teatro expresionista es la representación de *Asesino, esperanza de mujeres* (1907) de Kokoschka en la que se produce el sistema de conexión de los vectores a través de las combinaciones rítmicas para crear la obra de arte total y las correspondencias entre las artes.

7. 5 El futurismo: el ritmo de la ciudad y la guerra

La concepción rítmico universal del futurismo tiene lugar en la re-significación que el ser humano hace del tiempo en el entorno de la modernidad: la ciudad. La industrialización había traído espectaculares cambios en las grandes urbes europeas: la velocidad de los automóviles, los juegos de luces eléctricas, los nuevos ruidos del trabajo en las fábricas, etc. Marinetti, el héroe futurista, percibirá la alteración biológica y social que este nuevo entorno produce en el ser humano y realizará un ejercicio de estructuración poética de la concepción de la existencia, creando así el futurismo y sus dioses: la ciudad y la guerra.

Lugares habitados por lo divino: los trenes; los vagones-restaurantes (comer en velocidad). Las estaciones ferroviarias; especialmente aquéllas del Oeste de América, donde los trenes son lanzados a 140km/h pasan bebiendo (sin detenerse) el agua necesario y los sacos del correo. Los puentes y los túneles. La plaza de la Ópera de París. El Strand de Londres. Los circuitos de automóviles. Los filmes cinematográficos. Las estaciones radiotelegráficas. Los grandes tubos que precipitan por las columnas de agua alpinas para arrancar a la atmósfera la electricidad motriz. Los grandes sastres parisinos que mediante la invención veloz de las modas, crean la pasión por lo nuevo y el odio por lo ya visto. Las ciudades modernísimas y activas como Milano, que según los americanos tiene el punch (golpe neto y preciso, con el cual el boxeur pone a su adversario knock auto). Los campos de batalla. Las metralletas, los fusiles, los cañones, los proyectiles son divinos (Marinetti, citado en Llanos Gómez, 2008, p. 147).

De este modo, la ciudad y la guerra se convertían en las deidades míticas del futurismo. Ellas contendrán la cosmovisión que componía rítmicamente la duración de una existencia. Esta cosmovisión o prefiguración rítmica se basaba en la idea de "síntesis de la simultaneidad". Los textos con claras referencias a las concepciones del tiempo son *La Simultaneità* (1915) y *L'Orologio italiano*. Mientras que en el primer texto se propone la condensación de acciones en su desarrollo espacio temporal, la segunda supone la dominación del reloj por el progresismo técnico. (Llanos Gómez, 2008 p. 144).

Esta idea de "síntesis de la simultaneidad" tempo-espacio-acción es una exaltación del dinamismo de la ciudad, una re-apropiación de la idea de progreso técnico fundamentado en la razón y que, paradójicamente, promueve la abolición del gran sistema rítmico: el modelo temporacional. (Llanos Gómez, 2008, p. 134).

Para Boccioni, otro de los grandes configuradores del futurismo, esta concepción rítmica de la existencia supondrá la total dominación del devenir existencial, la captura incesante del movimiento de la vida moderna, y por ende de la vida en general. (Michelli, 2000, p. 211). Y es que este movimiento propondrá la reconstrucción del universo en términos futuristas como lo hicieron Balla y Depero. En su manifiesto *Reconstrucción del Universo* (1915) explicarán su intento por traspasar los límites artísticos para la configuración de un mundo propio. Inician así su texto: "Nosotros, los futuristas Balla y Depero, queremos llevar a cabo esta fusión total, con el fin de reconstruir el universo y alegrarlo, es decir, recreándolo íntegramente. Daremos carne y hueso a lo invisible, a lo impalpable, lo imponderable, a lo imperceptible" (1915, s/p).

El futurismo nacerá como un torbellino enérgico dispuesto a afirmarse a base de luchas contra las fuerzas políticas del pasado y generando manifiestos controvertidos, mítines políticos y espectáculos que invadirán la diversidad de las esferas de la vida: radio, cocina, arquitectura. Uno de los manifiestos que recoge el idealismo sintético y libertario del futurismo es *El manifiesto del partido político futurista* en el que se exponen las siguientes ideas:

Abolición de la autorización marital, divorcio fácil. Desvalorización gradual del matrimonio mediante la implantación gradual del amor libre e hijos del Estado (...) Fuertes impuestos sobre los bienes hereditarios y limitación de las grandes herencias (...) . Horario laboral de un máximo legal de ocho horas. Igualdad del trabajo femenino y masculino (...) Sustitución del actual anticlericalismo retórico y quietista por un anticlericalismo de acción, violento y decidido para liberar a Italia y a Roma de su medioevo teocrático, que podrá elegir una tierra adecuada donde morir lentamente (1958, p. 119).

Se trata entonces de un futurismo que se enraíza con las políticas republicanas, anarquistas y socializantes que provocó el alboroto de la burguesía italiana. (Michelli, 2000, p. 200).

Asimismo, en cuanto a la estética, se rebelaron contra el canon armónico y de buen gusto, proveniente de la academia clasicista, para adentrarse en la belleza de los objetos que producía la revolución industrial. Será en el *Manifiesto del Futurismo* de 1909 publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 donde se recojan las premisas principales de todo el acontecer venidero que se habrá de desarrollar en las seratas futuristas, y el *Manifiesto técnico della pittura futurista* publicado el 11 de abril de 1910 donde se expongan las consignas para la realización de esta disciplina.

Boccioni será el gran representante de la pintura futurista pues será él quien configure la composición rítmica de la pintura. La idea de esta materialización se produce con la idea de dinamismo y divisionismo. "El dinamismo es la acción simultánea del movimiento característico y particular del objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto experimenta en sus desplazamientos en relación con el ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo)" (Citado en Michelli, 2000, p. 214). Se trataba, entonces, de una representación del objeto en movimiento mostrando todo el ejercicio cinético que éste realizaba. A esta idea la llamó Boccioni "trascendentalismo físico" (citado en Michelli, 2000, p. 214) pues se trataba de captar la vida universal del objeto representado, es decir, su forma de desarrollarse en el tiempo prefigurado por el futurismo. De este modo, Boccioni, acabó desarrollando una técnica pictórica para el futurismo, el divisionismo, consistente en refracciones luminosas que envuelven los cuerpos multiplicando sus vibraciones y dilatándolos en el espacio. (Argán, 1991, p. 216). Junto a Boccioni también destacan los pintores C. Carra, L. Russolo, o G. Balla. La primera gran exposición conjunta de los pintores futuristas se realizará el 30 de abril de 1911. (Goldberg, 1996).

Así, todos ellos se reunirán en las seratas futuristas reuniones performativas donde los artistas transgreden los límites de las distintas disciplinas artísticas. Y es que para los futuristas "el gesto (...) ya no será un momento fijo de dinamismo universal; será decisivamente la sensación dinámica hecha eterna" (Goldberg, 1996, p. 14). La primera serata tendrá lugar en el Teatro Rossetti de Trieste el 12 de enero de 1910 y a partir de ahí se desarrollarían diferentes encuentros hasta 1924. En estos encuentros los pintores empiezan a trabajar las acciones performativas, como Russolo, quien desarrollará una teoría musical, o Depero, que formulará un estilo propio de declamación. La experiencia artística, el proceso, el ritual, se convierte así en el propio hecho artístico.

Aunque pudiera parecer que este primer ritual era demasiado joven para que su propia estructura fuera sintética y simultánea, -pues el diseño espectacular de Marinetti consistía en una cadena de montaje de piezas en la que cada individuo se insertaba para la conformación de un producto definitivo (Llanos Gómez, 2008, p. 81)- las seratas futuristas desbordarán el espacio, el tiempo y la acción con dispositivos que afectarán directamente al espectador. Y es que, es cierto que cada intervención individual era un ejercicio de síntesis simultánea, pero Marinetti pensó estas seratas como un espacio sacralizado totalizante donde no existían los roles de actuantes y espectadores, sino que proclamaba la existencia del “especta-actor” cuando, a través de artilugios y triquiñuelas, conseguía provocar acciones en los asistentes generando alborotos, discusiones y pataletas.

7.5.1 El teatro futurista

Aunque el teatro evidenciaba la simultaneidad futurista con la creación de estos dispositivos, sin embargo, no será hasta la llegada del “teatro sintético futurista” cuando se termine de gestar la dramaturgia definitiva del teatro de este movimiento: un teatro que ya desde sus comienzos se alejaba no sólo de la preeminencia literaria aristotélica, sino también de la propia configuración de la acción pre-helénica, es decir, de toda tradición teatral entendida en términos de verosimilitud.

Y es que, el primer Marinetti, que corre de 1893 a 1896, había realizado una estancia en la ciudad de París donde entrará en contacto con el círculo simbolista y con creadores como Leon Deschamps, Remy De Gourmont y Alfred Jarry. Fue la teoría de Jarry sobre la inutilidad del teatro y, sobre todo, su obra *Ubu roi* (1896) la que marcan el impulso del joven dramaturgo italiano. Así, su primera obra, *Le roi bombance*, publicada en francés en 1905, se mostrará deudora del *Ubú* de Jarry. La versión en italiano de *Le roi bombance* será publicada en 1910 y estrenada en 1929. Después de esta, ya en Italia, se dedicará al estreno de *Poupées électriques*, estrenada el 15 de 1909 en el Teatro Regio de Turín. (Llanos Gómez, 2008, p. 21). Queremos ver en esta obra la bisagra de ideario de Marinetti pues aún aquella irrepresentabilidad manifestada por los simbolistas en defensa de las marionetas, con la idea de electrificación, que proviene de una concepción afirmativa del progreso de la ciudad. Así Marinetti intentará la gesta de la conformación de un teatro puramente futurista pues cree que "no hay forma hoy de poder influenciar guerreramente el alma italiana más que mediante el teatro. (...) Es necesario (...) un teatro futurista, es decir, absolutamente opuesto al teatro pasadista" (Citado en Sánchez, 1999, p. 121).

El punto decisivo para la consecución de este nuevo teatro será el estudio de los cabarets de las grandes ciudades. Marinetti escribirá un manifiesto en defensa del teatro de revista en 1913: *El teatro de variedades*. En él exalta las cualidades de un teatro absolutamente moderno debido a que nacía de la electricidad y, por lo tanto, carece de tradición. Estas fueron algunas de los elementos que Marinetti admiró de este teatro para las masas:

El teatro de Variedades (...) genera de forma natural (...) la maravilla futurista, producto del maquinismo moderno. He aquí los elementos de esta maravilla: 1) caricaturas potentes; 2) abismo ridículo; 3) ironías impalpables y deliciosas; 4) símbolos enredantes y definitivos; 5) cascadas de hilaridad irrefrenable; (...) 9) toda la gama de la risa y la sonrisa para distender los nervios; 10) toda la gama de la estupidez; 11) todas las nuevas significaciones de la luz, del sonido, del ruido y de la palabra (...) El Teatro de Variedades es, pues, la síntesis de todo lo que la humanidad ha refinado hasta ahora en sus propios nervios para distraerse riendo del dolor material y moral (Citado en Sánchez, 1999, pp. 115-116).

Marinetti ve en el teatro de variedades un sinfín de posibilidades para desarrollar la primera dramaturgia del teatro futurista: *El Teatro del estupor, del récord y de la fisicofolia*. Un teatro basado en la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores, así como la síntesis y adulteración de todo el arte clásico. Y es justamente en esta idea desde donde surgirá su teatro sintético proponiendo que se representen "en una única velada todas las tragedias griegas, francesas, italianas, condensadas y cómicamente mezcladas. (...) Reducir todo Shakespeare a un solo acto. Hacer otro tanto con los autores más venerados" (Citado en Sánchez, 1999, p. 119).

Marinetti, junto con Emilio Settimelli y Bruno Corra, creará en 1915 el manifiesto de *El teatro futurista sintético*. Los epígrafes que componen el texto pueden servir de clave esencial del programa. Así, el teatro plenamente futurista es sintético, "es decir, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos" (Citado en Sánchez, 1999, p. 122); dinámico y simultáneo pues "en la síntesis futurista (hay) ambientes que se compenetran y muchos tiempos diversos puestos en acción simultáneamente" (Citado en Sánchez, 1999, p. 124); atécnico ya que para los futuristas "es estúpido querer explicar con una lógica minuciosa todo lo que se representa, cuando tampoco en la vida podemos nunca aferrar eternamente un acontecimiento" (Citado en Sánchez, 1999, p. 123); y por último, autónomo, ilógico e irreal por lo que el teatro futurista acabará siendo un "laberinto de sensaciones caracterizadas por las más exasperada originalidad y combinadas de modos impredecibles" (Citado en Sánchez, 1999, p. 125).

Claramente la dramaturgia sintética y simultánea del futurismo se presenta como un modelo teatral rítmico que aúna los vectores escénicos según su combinación rítmica prefigurada. Por esta

razón, entraremos a analizar a continuación cada uno de los vectores que componen el hecho teatral futurista y sus relaciones a través de la síntesis de la simultaneidad.

7.5.1.1 La acción del relato

La obra de Marinetti *La Simultaneità*, publicada en 1915, es el ejercicio dramático que inicia el camino de la poética del *Teatro Sintético*. Esta consistirá en la creación de dos espacios totalmente diferentes en un mismo escenario donde en cada uno de ellos se encontraba un intérprete desarrollando su acción. Un año más tarde, probará Marinetti la triple simultaneidad en *Los vasos comunicantes* (1916). En ambas piezas la acción rompía las divisiones espacio-temporales. Así, pronto se crearon los guiones en dos columnas para presentar esta idea en la materialidad del texto como es el caso de *Esperando* de Mario Dessy (1919). (Goldberg, 1996). Sin embargo, aún quedaría realizar el ejercicio de síntesis.

Una de las primeras obras de la dramaturgia del *Teatro Sintético* será *Acto Negativo* (1915) de Bruno Corra. La obra se reduce a lo siguiente: "Escena vacía, disparo de revólver, gritos, risa de mujer, entra un señor preocupado, dice: ¡Es fantástico! ¡Increíble!, se vuelve hacia el público, irritado avanza hacia el proscenio y declara: ¡No tengo nada que decirles!... ¡Telón! ¡Bajen el telón!" (Citado en Sánchez, 1999, p. 126). Éste nuevo ejercicio de estructuración de la acción del relato sintetiza una simultaneidad de hechos y los condensa con el fin de que todas ellas estén presentes en el menor tiempo posible. De este modo, los niveles de realidad se resignifican y procuran un hermetismo solo descifrable para aquellos que entienden la existencia bajo esos términos.

Pero no sólo la acción de la fábula tendrá en el futurismo una nueva concepción rítmica, también la literatura. Y es que la sintaxis se someterá a grandes cambios significativos. Será Marinetti quien llamará a los poetas a esta revolución proponiéndoles la destrucción definitiva de la sintaxis, la eliminación de los adjetivos, y la utilización de los verbos en infinitivo y dos sustantivos seguidos al azar ligados por analogía ("hombre-torpedero, mujer-golfo, mustitud-resaca..." (*Manifiesto técnico de la poesía futurista*, 1912). Así, por medio de la psicología intuitiva se crean cadenas de analogías cuyo desorden elimina las categorías convencionales y destruye definitivamente el modelo de literatura tempo-racional en favor, de un texto de partes intercambiables y con infinidad de proyecciones sinestésicas que incluyen ruido, peso y olor de los objetos. (Llanos Gómez, 2008, p. 91). La onomanilingua será otro ejercicio de composición poética creado por Depero basado en las onomatopeyas. Ambas poéticas, más que reflexivas, tendrán un

surgimiento eminentemente práctico, cuando en las primeras seratas los performers desarrollen recitales donde será la propia corporalidad, bajo el ritmo sintético simultáneo, la que construya sus poemas.

7.5.1.2 El intérprete futurista

El futurismo también desarrolló una propuesta metodológica para el intérprete donde el cuerpo se ve sometido a una mecanización rítmica y sinóptica. Los inicios de este trabajo se encuentran en la performance de Cangiullo *Palabras en libertad* representado por Marinetti y Balla en la Galería Sprovieri de Roma el 29 de marzo de 1914. Ellos declamaban estas palabras en libertad mientras que Cangiullo tocaba el piano. Además, los tres crearían ruidos con los instrumentos que allí se presentaban (conchas marinas, sierras, etc.) (Goldberg, 1996).

Según Goldberg, esta performance condujo a Marinetti a la creación del *Manifiesto de la Declamación dinámica y sinóptica* (1914) en el que se proponía una nueva forma de trabajar la voz del intérprete que se alejaba de la tradición para mostrar la dinámica de la guerra. Esta declamación requería de la participación de todo el cuerpo, configurando a un intérprete activo, optimista y bélico. En este manifiesto Marinetti dará once puntos claves para generar una desmaterialización del intérprete, una deshumanización donde éste conectaba con la síntesis simultánea de la ciudad para recrearla en su corporalidad. Algunos de los puntos más destacables son:

Deshumanizar completamente la voz, quitándole sistemáticamente todas sus modulaciones y matices. Deshumanizar completamente su rostro, evitando todas las muecas y todos los guiños. Metalizar, licuar, vegetalizar, petrificar y electrizar la voz, fundiéndola con las vibraciones mismas de la materia expresadas por las palabras en libertad. Tener una gesticulación geométrica, dando así a los brazos rigideces punzantes de semáforos y de rayos de faro (...) para expresar el dinamismo (...). Tener una gesticulación gráfica y tipográfica que cree sintéticamente en el aire cubos, conos, espirales, elipses, etc. Servirse de otros declamadores (...) mezclando o alternando sus voces con la suya. Desplazarse por diferentes puntos de la sala, con mayor o menor rapidez (...) haciendo que el movimiento de su propio cuerpo colabore con el esparcimiento de las palabras en libertad. (...) Debe ser un inventor y un creador infatigable decidiendo instintivamente en cada instante el punto en donde el adjetivo-tono y el adjetivo-atmósfera deben ser pronunciados y repetidos (...) No existen normas precisas (*La declamación dinámica y sinóptica*, 1916, s/p).

Una de las representaciones más importantes de este tipo de articulación performativa fue *La Machina tipográfica* de G. Balla que se mostró de forma privada para el ruso Diaghilev en 1914. Roselee Goldberg nos explica el funcionamiento del dispositivo rítmico:

de este modo la fusión del hombre con la máquina y conseguir la metalización de la danza futurista (1978, p. 190).

Marinetti, al menos, presenta tres tipos de danza: En primer lugar, la danza shrapnel o la danza de la guerra, consistente en:

(1.) Marcar con los pies el /um-/um del proyectil que sale de la boca del cañón. (2.) Con los brazos abiertos describir (...) la larga parábola (...) del shrapnel que pasa por encima de la cabeza del combatiente. (...) (3.) Con las manos (...) levantadas y abiertas, muy en alto, representar la explosión (...) del shrapnel en el paaaaak. (...) (4) Con la vibración de todo el cuerpo, la ondulación de las caderas y el movimiento rotatorio de los brazos, representar las oleadas y el flujo y reflujo y los movimientos concéntricos y excéntricos de los ecos en los golfos. (...) (5). Con pequeños golpes saltarines de las manos y una actitud suspendida, estática del cuerpo, expresar la calma indiferente y continuamente idílica de la naturaleza y el cip-cip-cip- de los pájaros. (...) (6.) Paso lento, desenvuelto y despreocupado de los cazadores (1978, pp. 191-192).

En segundo lugar, la danza de la ametralladora, resumida en los siguientes movimientos:

(1.) Con los pies (los brazos tendidos hacia adelante) representar el martilleo mecánico de la ametralladora tap-tap-tap-tap. (...) (2.) Con las manos formando una copa (...) imitar el violento y continuo brotar del fuego de los cañones de la ametralladora. (3.) Con los brazos abiertos describir el abanico giratorio y regador de los proyectiles. (...) (4.) Lento girar del cuerpo, mientras lo pies martillean la madera del entarimado. (...) (5.) Acompañar con impulsos violentos del cuerpo hacia delante el grito de Savoiaaaa!! (...) (6.) La bailarina, a gatas, imitará la forma de la ametralladora (1978, pp. 192-193).

Y, por último, la danza de la aviadora, consistente en:

(1) La bailarina, boca abajo sobre la alfombra-mapa, simulará con sobresaltos y vibraciones del cuerpo los sucesivos intentos que hace un aeroplano para despegar. Luego avanzará a gatas y de pronto se pondrá de pie, los brazos abiertos, el cuerpo erguido pero tembloroso. (...) (3). La bailarina amontonará muchas telas verdes para simular una montaña verde, luego la superará de un salto. Reaparecerá erguida (...) toda vibrante. (...) (4) La bailarina, toda temblorosa, agitará delante de sí, en alto, un gran sol de cartón dorado y dará una vuelta a mucha velocidad (...) (frenética, mecánica, espasmódica). (...) (5.) Imitar (...) el silbido del viento, y con continuas interrupciones de la luz eléctrica, imitar los relámpagos (1978, p. 194).

Como observamos, estas danzas son simples ejercicios miméticos con los elementos que para Marinetti reflejan el sentir de la modernidad y quedan lejos de una verdadera comprensión de la “síntesis simultánea” que se propusiera como configuración rítmica. Sin embargo, en este manifiesto, Marinetti refiere nombres de bailarines que están creando nuevas propuestas alejadas del ballet clásico. De ellos, destacaremos la figura de Loie Fuller por su forma tan característica de creación. Dice Marinetti: "Los futuristas preferimos Loie Fuller (...) (por su) utilización de la luz

eléctrica y la mecanización" (1978, p. 189). Fuller, actriz, bailarina y coreógrafa americana será quien revolucione los conceptos de la danza a partir de las ideas de movimiento, velocidad y luz. Loie creará un estilo de baile propio y genuino al que denominó "danza serpentina": un tipo de danza consistente en la creación de efectos lumínicos que producían la relación entre la luz y su impacto sobre los vestidos que serán girados en forma de espiral. Esta idea llevará a la creadora a generar un dispositivo tecnológico que prolongará su cuerpo en el espacio. Para ello utilizará bastones de madera de grandes dimensiones sostenidos por sus brazos que quedarán envueltos por la propia tela del vestido que estará fabricado con telas pigmentadas con colores químicos que al contacto con la iluminación provocarán matices sorprendentes. Así, se observa que el interés de Fuller estuvo centrado en la búsqueda de los efectos que podía alcanzar el movimiento a través de las innovaciones tecnológicas. Se trataba de una danza basada en la creación de efectos cromáticos simultáneos, puramente formales, visuales y autónomos que se alejarán de toda referencialidad mimética y, del ballet romántico.

Tal será el entusiasmo del público que Loie Fuller creará un laboratorio de experimentación lumínica llegando a utilizar múltiples espejos para materializar su imagen a la manera de un caleidoscopio. (Baril, 1987, pp. 27-28). Fuller no desarrolló un interés en la técnica corporal. Fuller dirá: "¿Qué es el cuerpo del bailarín sino un instrumento mediante el cual lanza al espacio unas vibraciones, unas ondas musicales que le permiten expresar todas las emociones humanas?" (Citado en Baril, 1987, pp. 27).

En cuanto a la música, Fuller cree que es el músico el que debe seguir y componer para el bailarín. Así sale de las estructuras tempo-rationales de la música programática, aunque, no obstante recurrirá con frecuencia a temas de grandes compositores como Wagner, C. W. Gluck, Beethoven o Debussy entre otros. Dirá Fuller que

cada nota reclama su correspondiente movimiento, y el movimiento, es innecesario decirlo, está regulado más bien por el tiempo que por el espíritu de la música. (...) Tanto peor para el bailarín que no puede mantener el ritmo, o para expresarlo mejor, que no puede hacer tantos movimientos como notas suenan. (...) La música lenta reclama una danza lenta. (...) En general, la música debería seguir a la danza. El mejor músico es el que permite que el bailarín dirija la música en vez de que la música inspire la danza (Citado en Sánchez, 1999, p. 51).

Y es que para la creadora cualquier disciplina artística proviene de su relación con el movimiento, participando así de la teoría de la corporalidad de la cultura rítmica. Dirá:

El movimiento ha sido el punto de partida de todo esfuerzo autoexpresivo, y es fiel a la naturaleza. Al experimentar una sensación no podemos expresar otra mediante movimientos, aunque sí podamos hacerlo con palabras. Puesto que el movimiento y no el lenguaje es lo verdadero, hemos pervertido consecuentemente nuestra capacidad de comprensión (Citado en Sánchez, 1999, p. 52-52).

Pareciera que en esta cita Fuller quisiera aproximarse a una mimesis de la naturaleza, a un movimiento orgánico y natural. Sin embargo, sus espectáculos narran lo contrario. Fuller no crea obras dentro del sistema del modelo tempo-racional (aunque use su música como sustento), pero tampoco crea desde la organicidad rítmica de la naturaleza como lo hiciera Duncan. La americana concibe sus espectáculos en el dinamismo sintético que los juegos de luces y los múltiples efectos cromáticos producen como así ocurría en su obra más conocida *Danza del fuego* (1985). Por esta razón, creemos que Fuller entra dentro de la poética futurista convirtiéndose en ese ser humano futurista mecanizado, lumínico y veloz.

7.5.1.3 La implantación

Los futuristas abordarán el trabajo escenográfico desde la misma comprensión rítmica con la que realizaron sus manifiestos para la acción del relato, la danza, el intérprete o la pintura. Podemos distinguir dos momentos en el desarrollo escenográfico: el escenario plástico que se inicia con los manifiestos de Prampolini y Balla y Depero en 1915; y el escenario máquina que aparece en los últimos momentos del futurismo, de 1925 a 1927.

Centraremos la atención sobre el primer concepto escenográfico, caracterizado por la intención de crear un espacio basado en el dinamismo plástico. Esta idea surge del *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de Boccioni en 1912 en el que presenta una concepción dinámica de las masas plásticas.

Boccioni nos presenta una concepción del arte de la escultura basada en la emoción inmediata y traumática que provoca la velocidad del movimiento en dos sentidos: "al objeto que se mueve y al espacio en el que éste se mueve" (Argan, 1991, p. 403). Así, Boccioni se plantea la movilidad del hieratismo de la escultura y, para ello, trabaja con la materia con el fin de representar la forma permanente de una figura en movimiento, es decir, congelar la síntesis del movimiento de la acción constante del objeto. El mismo año de la publicación de su manifiesto creará *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912) como muestra de su idea de dinamismo plástico (Argan, 1991, p. 403).

Partiendo de estas ideas crea Prampolini su manifiesto *Escenografía y coreografía futurista* en 1915. En éste se propondrá la abolición del decorado de la tradición teatral basado en la

verosimilitud fotográfica y bidimensional y, del mismo modo, negará la reconstrucción exacta del espacio ideado por el dramaturgo. La propuesta de Prampolini consiste en la creación de la escenografía basada en dos ejercicios sintéticos: el primero, la síntesis de la acción del relato hasta la génesis de una única atmósfera interior en la que se extiende la obra; y el segundo, una "síntesis absoluta de la expresión material de la escena, o sea (...) la síntesis y exclusión de aquellos elementos que componen la arquitectura escénica cuando éstos sean incapaces de producir nuevas sensaciones" (Citado en Sánchez, 1999, p. 129). Pero Prampolini va más allá y propone un dinamismo material en su escenografía a través del propio movimiento que los artilugios escenográficos incorporan, así como el movimiento que surge del juego de los colores lumínicos y gases pigmentados. Para Prampolini era suficiente con este dinamismo, por lo que rechaza al intérprete humano e incluso la tradición simbolista de uso de títeres y marionetas. En el caso de la aparición de estos intérpretes, quedarán revestidos de trajes igualmente dinámicos y provistos de efectos sonoros.

Prampolini será uno de los primeros creadores de vanguardia que proclame la autonomía del teatro basado en el desarrollo del vector de la implantación, y es que entendió el arte teatral de la misma manera que entendía la autonomía de la pintura. Además no distinguió ni límites ni géneros entre las disciplinas. Una de sus grandes propuestas teatrales vendrá de la mano de Casavol: *El mercader de corazones* de 1927, donde combina títeres con figuras humanas. (Goldberg, 1996).

Como ya anunciamos al inicio del asunto del ritmo del futurismo, Balla y Depero crearon el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* (1915), en el cual se recogerán las características para la creación de sus conjuntos plásticos que se fundamentarán en los siguientes puntos:

1. Abstracto.
2. Dinámico. Movimiento relativo (cinematógrafo) + movimiento absoluto.
3. Transparentísimo. Debido a la velocidad y volatilidad del conjunto plástico, que debe aparecer y desaparecer de forma rápida e impalpable.
4. Coloreadísimo y Luminosísimo. (...)
5. Autónomo. (...)
6. Transformable.
7. Dramático.
8. Volátil.
9. Oloroso.
10. Ruidoso. (...)
11. Fulminante, aparición y desaparición simultáneas con explosiones (*Manifiesto de la reconstrucción futurista del universo*, 1915, s/p).

Balla y Depero querían la construcción de una escena plástica y dinámica resultante de la conjunción de todos los elementos expresivos del espacio escénico. Diferencian al menos cuatro tipos de conjuntos plásticos dinámicos: "1. Conjuntos plásticos que giran sobre un eje. (...) 2. (...) que giran sobre dos ejes. (...) 3. Conjuntos que se descomponen: a) en volúmenes; b) en capas; c) con sucesivas transformaciones (...) 4. Conjuntos plásticos que se descomponen, hablan, hacen

ruido y suenan simultáneamente" (*Manifiesto de la reconstrucción futurista del universo*, 1915, s/p).

Una de las obras para la que Balla realiza una serie de diseños será *Fuegos artificiales* (1917) de Stravinsky para los Ballets Rusos de Diaghilev. Se trata de una escena inmaterial y dinámica sustentada en conos, pirámides y poliedros que representa la sensación de la trayectoria de la luz de los fuegos y que no necesitaba intérpretes. Así nos la explicará:

Jugando tan solo con los decorados móviles y las luces. Una escenografía futurista asimétrica y con leves connotaciones simbólicas, se modificaba al son de la luz y la música, controladas desde un panel de mando. Las luces estaban (...) afectando también al patio de butacas y llegaba a mostrar 60 efectos diferentes en cinco minutos. Éste fue el primer espectáculo abstracto de la performance contemporánea y un precedente avanzado de las búsquedas espacio-luminicas (Citado en Gutiérrez Párraga, 2004, p. 153).

También Depero trabajará para el ruso Diaghilev realizando la escenografía del ballet de *El canto del ruiseñor* (1914) de Stravinsky. Depero creará una escenografía basada en formas picudas y geométricas, al igual que trajes para los intérpretes que no permitían el desarrollo coreográfico. Por todo esto, la propuesta de Depero nunca llegó a estrenarse. Así, decide crear su propias propuestas teatrales, y con la colaboración del poeta G. Clavel y con música de A. Casella, G. Tyrwhitt, F. Malipiero y B. Bartók, estrenará el 14 de abril de 1918 *Balli Plastici* en el Teatro dei Piccoli de Roma. Se trataba de un conjunto plástico en el que se insertaban marionetas de madera a tamaño natural.

De 1925 a 1927 se desarrollará la escena mecánica basada en estructuras puramente visuales y sonoras que entroncará con los trabajos de la poética abstraccionista de la Bauhaus.

Antes de concluir, quisiéramos tratar el tema de la música futurista. Será Luigi Russolo el encargado de desarrollar una estética musical en su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913). El texto propone la composición de partituras musicales a partir de la apropiación de los ruidos manifiestos en las grandes urbes de la modernidad: el ruido de los tranvías, de los motores, las gentes vociferantes, etc. y que siguiendo la idea de síntesis y simultaneidad no responderá a una estructura teleológica. Esta era la gran orquesta futurista de Russolo quien dirá:

Nosotros queremos entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos. (...) Cada ruido tiene un tono, a veces también un acorde que predomina en el conjunto de las vibraciones irregulares. (Así) el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. (...) Los movimientos rítmicos de un ruido son infinitos. Existe siempre, como para el tono, un ritmo predominante, pero en torno a éste, también se pueden percibir otros numerosos ritmos secundarios (1996, p. 12).

La primera performance musical se realizará en la mansión Marinetti, Villa Rosa, en Milán el 11 de agosto de 1913, y consistirá en un concierto de sonidos producidos por máquinas inventadas con formas de embudos y objetos provenientes de la vida ordinaria.

7.5.1.4 La configuración rítmica del teatro futurista

El futurismo, como vemos, crea una obra de arte total, pero más que una unión es una reunión, un ejercicio conversacional y rítmico que procura una experiencia totalizante. Todos los vectores escénicos se verán desarrollados bajo la idea de síntesis, y esta misma será la que rige sus relaciones. Así, y por la idea de simultaneidad, la escena futurista se caracteriza por "la acumulación, la saturación, la superposición y por una composición en la que destacan los elementos y, la construcción por encima de cualquier efecto de totalidad se esforzará por destacar el instinto en sus manifestaciones" (Llanos Gómez, 2008, p. 110).

Esta visión rítmica del hecho futurista solo nos permite hablar de una existencia fuera de los convencionalismos sociales del modelo tempo-racional. Y así lo indica Boccioni: "Nosotros somos los primitivos de una sensibilidad completamente transformada" (Citado en Llanos Gómez, 2008, p. 110). De esta manera, existe una nueva concepción del tiempo y de la existencia basada en el constante estar presente, en el sucederse, en el despliegue accional para su posterior síntesis. El futurismo es el tiempo concreto y conciso en el que se reúne toda la duración de la existencia, una continua agonía por vivir el momento sin la preocupación futura.

7.6 Dadaísmo: el ritmo del caos y del juego

Las prefiguraciones cosmogónicas del dadaísmo surgen de una violenta negación al sistema tempo-racional creando un absoluto nihilismo que organiza el material vital a partir del azar espontáneo del juego. Se tratará, entonces, de poner la atención en aquellos ritmos que justamente no son controlables, e incluso perceptibles, por la razón humana. El dadaísmo propone ritmar la existencia de una vida a partir de las determinaciones azarosas, lúdicas y sufrientes de la misma. Dadá se relaciona de forma directa con la teoría dionisíaca y antipositivista de Nietzsche. Hausmann en *Dadá es más que Dadá* de 1921 sintetiza el movimiento en una "negación misma del anterior sentido de la vida y de una cultura no ya trágica sino corrompida. Dadá es la alegre indiferencia que juega al ahorcado con la vida propia antes que prestarse a colaborar con los estafadores de Europa" (Citado en Gutiérrez Párraga, 2004, p. 158). Y así nos lo confirma el propio Dadá cuando nos dice que él está

contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. La lógica siempre es falsa (...). La moral consume como todos los azotes de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han impuesto la impasibilidad antes los agentes de policía. (...) Dadá (...); la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidos entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá. (...) Dadá; abolición de los profetas: Dadá; abolición del futuro: Dadá; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá (...). Libertad: Dadá, Dadá, Dadá, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: la vida (Michelli, 2000, p. 136).

El dadaísmo devolvía al ser humano, mediante el caos y el ascetismo, la verdad universal de la vida: el azar. El caos es el conjunto de las fuerzas naturales elementales que se ordenan de forma caprichosa en todos los géneros vitales. (López Lupiáñez, 2002, p. 186). Así, el tiempo en Dadá se volverá un continuo acontecimiento debido a que elimina el pasado y el futuro sin ningún tipo de nostalgia. No existe una determinación concreta que manifieste el tiempo, solo existe el instante. El dadaísta se encontrará en un continuo choque con los fragmentos que compone su propia identidad y la identidad colectiva.

Así, para materializar el azar en la vida cotidiana el dadaísmo escogerá la espontaneidad del juego por su subversión lógica, además de por su suspensión temporal y su permanente ejercicio irónico y humorista. Asimismo, “el valor del juego (...) radica esencialmente en la suspensión momentánea de toda situación conflictiva o amenazadora y en el desdibujamiento de su insoportable grado de realidad” (Hausmann, citado en Gutiérrez Párraga, 2004, p. 159).

De este modo, el dadaísta intentará crear de la asunción de la nada una nueva realidad vital en el regocijo de la incoherencia que supone la fe en la transcendencia o la veracidad de sus propias propuestas. (Hausmann, citado en Gutiérrez Párraga, 2004, p. 159). Y es que el surgimiento de la Primera Guerra Mundial será determinante para la formación de este movimiento que renunciaba a vivir en una Europa que no dejaba acumular víctimas por el afán imperialista. Tristán Tzara dirá:

Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos (Citado en Michelli, 2000, p. 131).

De esta manera y consecuentemente, el dadaísmo afirmará un arte violento y nihilista que estuviese alejado de las expresiones academicistas y tradicionales, e incluso alejado del cubismo y del futurismo. Según Michelli, la construcción rítmica del azar que procurará la fabricación por el

choque tensional de los fragmentos en el juego, se aleja de la ejemplificación estética o los patrones al destruir el carácter referencial del hecho artístico. (2000, p. 137). T. Tzara: "Dadá preconizaba la confusión de las categorías estéticas como uno de los medios más eficaces para dar juego a ese rígido edificio del arte, tomado él mismo como un juego, a esa noción viciada que sirve para esconder detrás de un supuesto desinterés la mentira y la hipocresía de la sociedad" (Citado en Gutiérrez Párraga, 2004, p. 161).

Así, pondrá la atención en el hacer más que en el imitar, en lo que acontece en el constante presente. Será, como dijera Hugo Ball, un gesto de provocación contra las reglas y la ley que llegarán, al fin al cabo, a ser inservibles. Dijo Deleuze que "el acontecimiento no es lo que acontece (accidente); está en lo que acontece, lo expresado puro que nos hace señas y nos espera" (Citado en Burgos Rodríguez, 2009, p. 59). Así, el dadaísta elaborará la realidad y transformará su propia existencia identificándose en el presente de la propia acción que fabrica el objeto. El proceso creativo azaroso y tensional servirá para que el propio artista reformule su identidad en el choque de la configuración rítmica del objeto, es decir, el artista, en ese collage espontáneo, se descubrirá y se afirmará como un ser formado por el azar que estructura el caos inefable de la creación.

7.6.1 El teatro dadaísta

Todo el ideal dadaísta tendrá su génesis en el ritual del Cabaret Voltaire. Dirá Ball:

Nuestro cabaret es un gesto. Cada palabra que se dice o se canta en él significa, por lo menos, que esta época degradante no ha logrado infundirnos respeto, ni imponiéndolo por la fuerza. Además, ¿qué hay de respetable e imponente en ella? ¿Sus cañones? Nuestros grandes tambores los superan, los cubren y acallan. ¿Su idealismo? Hace tiempo que se ha convertido en motivo de risa, tanto en su versión popular como en la académica. ¿Las grandiosas matanzas que celebra y sus hazañas caníbales? Nuestra locura voluntaria, nuestro entusiasmo por la ilusión desbaratará sus planes (2005, p. 121).

El Cabaret Voltaire abrirá sus puertas en el número 1 de la calle Spielgasse de Zurich el día 1 de febrero de 1916 de la mano de Emmy Hennings y Hugo Ball, una pareja sentimental de artistas. Abrirán el café con la intención de que los artistas invitados realizasen actuaciones experimentales de crítica mordaz con el respaldo de la popular fama que habían adquirido este tipo de locales en Alemania. Así nacerá este espacio de colaboración artística donde participarían artistas como Tzara o M. Janco, Arp, o Huelsenbeck. Todos ellos debatirán en torno al tema de la velada y los modos de generar las actuaciones.

Aunque existirá un programa específico de organización de las actuaciones, las veladas en el Cabaret Voltaire irán más allá. Y es que, al igual que ocurriera en las seratas futuristas, hay que entender que la acción performativa dadaísta empezará una vez entrado en el espacio ritual. A la manera de una basílica, la sociedad se relacionaba en el espacio y las actuaciones extralimitaban los roles de espectador e intérprete. Ya Behar (1971) señala el deseo expreso que existía en los dadaístas por la participación activa de los espectadores a través de la réplica y el sobresalto como elementos que permitían el vínculo y la unión. Cabaret Voltaire “es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de la experiencia” (Rancière, citado en Burgos Rodríguez, 2009, p. 17). Existe una descripción sobre las veladas en el café por parte de Arp.

En el escenario de una taberna llamativa, abigarrada de cosas y atestada de gente hay varias figuras fantásticas y peculiares que representan a Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings y su humilde criado. Un pandemonio total. La gente alrededor de nosotros está gritando, riendo y gesticulando. Nuestras respuestas son suspiros de amor, retahílas de hipos, poemas, mugidos, maullidos de britistes? Medievales. Tzara está meneando su trasero como el vientre de una bailarina oriental. Janco está tocando un violín invisible y haciendo reverencias y riñendo, Madame Hennings, con cara de Virgen está despatarrándose. Huelsenbeck está martilleando sin parar sobre el gran tambor, con Ball acompañándolo al piano, pálido como un fantasma de Creta. Nos concedieron el título honorario de nihilistas (Citado en Benito Climent, 2011, p. 40).

El propio Tzara nos cuenta en el *Manifiesto Dadá* (1918) cómo serán el azar y la espontaneidad los patrones rítmicos que construyen las veladas del Cabaret y liberan el espacio ritual de cualquier ritmo lógico.

Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al Espectador. Para el autor, ese mundo carece de causa y teoría. *Orden=desorden; yo=no-yo; afirmación = = negación*: esplendores supremos de un arte absoluto. Absoluto en pureza de caos cósmico y ordenado, eterno en el glóbulo segundo sin duración, sin respiración, sin luz, sin control (T. Tzara, citado en VV. AA., 2009, p. 194).

Ese mismo año los artistas participantes en el Cabaret planean la constitución de una “Sociedad Voltaire” así como una exposición de carácter internacional y, con el dinero recaudado en las veladas, la creación de una antología. Fue entonces cuando surgió el nombre Dadá acuñado por Ball y Huelsenbeck, tras encontrarlo en un diccionario francés-alemán. Ball explicaba así su significado: “Para los alemanes es un signo de ingenuidad estúpida, alegría en procreación y preocupación por el cochecito de bebé” (Goldberg, 1996, p. 62). Tras la presentación oficial a público del dadaísmo en el *Waag may* de Zurich el 14 de julio de 1916, comenzaron las discusiones

acerca del destino del movimiento. En ese mismo mes se publicará *Colección Dadá* (1916) iniciándose la literatura teatral Dadá de la mano de Tzara con su obra *La première céleste de M. Antipyrine* (1916). En enero de 1917 se inaugurará la primera exposición Dadá en la Galería Corray con obras de Arp, Vn Rees, Janco y Richter. Posteriormente será comprada por Ball y Tzara, y el 17 de marzo quedará inaugurada la Galería Dadá con una exposición de pintura de *Der Sturms*. La apertura significará el abandono de la espontaneidad más absoluta por la codificación de un programa más estudiado. Sin embargo, las discrepancias entre el grupo seguirán aumentando, así que mientras Ball prefería dedicarse a la búsqueda de un lenguaje de escritura propio, Tzara tomará las riendas del movimiento y lo extenderá por ciudades como París, Nueva York y Barcelona.

7.6.1.1 La acción del relato

El dadaísmo, como es de suponer, también emprenderá una lucha descarnada contra la acción del relato como categoría teatral. No solo se olvidarán de las tres unidades aristotélicas, sino que obviarán también la importancia de la acción principal para acoger en el escenario la sorpresa y lo inesperado. El teatro dadaísta será entonces una comunicación colectiva entre los vectores: acrobacia, canto, proyecciones cinematográficas. Según Albert-Birot: "el teatro *nunique* debe ser un gran todo simultáneo, conteniendo todos los medios y todas la emociones capaces de comunicar a los espectadores una vida intensa y embriagadora" (Citado en Behar, 1971, p. 45). Así, estos artistas, suprimirán el psicologismo por lo espectacular, el decorado por el juego de luces, el teatro a la italiana por el teatro circular con el público en el centro, etc. El teatro dadaísta se presentará como una reforma integral de lo acontecido hasta entonces en el modelo dramático.

Los precedentes del teatro dadaísta nos remiten, por un lado, de nuevo al trabajo de Jarry y su *De l'inutilité du théâtre au théâtre* y su *Ubú Rey* (1896) que como vimos, preconizaban la irrupción de la destrucción del tempo dramático mediante la contradicción de lo concreto; por otro, a la dramaturgia marionetaria y su destrucción de la sintaxis; y por último, a la sorpresa como elemento poético del trabajo de Apollinaire.

Tristan Tzara, artista rumano que ya había participado en el círculo artístico de Tudor Arghezi en Bucarest y se había interesado por la estética simbolista, será el gran autor del teatro textual de este movimiento. Ya inserto en el movimiento dadá dirá que "el teatro, por el hecho de estar siempre ligado a una imitación romántica de la vida, tiene una ficción ilógica; démosle todo el vigor natural que tuvo al principio: hagamos que sea diversión o poesía" (Citado en Behar, 1971, p. 121).

Así, Tzara tomará para la creación de obras de teatro textuales las técnicas experimentadas en la producción de poemas. Nos referimos a los juegos basados en la “distaxia” donde no existe una relación clara entre significante y el significado de las palabras, o la famosa técnica del poema dadaísta que consiste en coger un periódico, para después recortar cada una de sus palabras e introducirlas en una bolsa para agitarla y posteriormente sacar sus palabras de forma aleatoria y conectarlas. El empleo del lenguaje quedará reducido al mero encuentro casual, espontáneo y azaroso del juego provocando relaciones entre palabras, letras, sonidos e incluso la propia materialidad de los recortes de papel encontrados. El lenguaje se convertirá en un objeto en sí mismo.

Esta tensión que producirá el encuentro azaroso de los fragmentos está presente en obras como *El corazón a Gas* (1921). No existe un argumento a priori descifrable, sino que más bien se producirá un desencadenamiento torrencial y rítmico de imágenes sin aparente conexión lógica que encontrará su analogía en el subconsciente por mediación del azar.

Nariz.- Grande.

Cuello.- Fijo.

Nariz.- Cruel.

Cuello.- Ancho.

Nariz.- Pequeño.

Cuello.- Largo. Tristán Tzara, 1921.

Este tipo de construcción dramática nos recuerda a ese aceleramiento yuxtapuesto de los poemas simultáneos. El 30 de marzo de 1916 Janco y Tzara recitaron los versos simultáneos de Henri Barzum y Fernand Divoire, así como un poema de su propia composición. Ball definirá el concepto de poema simultáneo de esta manera:

un recitativo de contrapunto en el cual 3 o más voces hablan, cantan, silban, etc. al mismo tiempo, de manera que el contenido elegíaco, humorístico, o estrafalario de la pieza es sacado a relucir por medio de estas combinaciones. En un poema simultáneo así, se da una poderosa expresión a la cualidad deliberada de una obra orgánica, y lo mismo sucede con la imitación por medio del acompañamiento. Los ruidos (...) son superiores a la voz humana en cuanto a energía (Citado en Goldberg, 1996, p. 58).

El ejercicio tiene clarísimas resonancias a las palabras en libertad de las seratas futuristas. Así el lenguaje no solamente adquirirá una autonomía con respecto a lo que designan sino que de nuevo será el azar el que creará el caos ordenado, para establecer las correspondencias y analogías entre

las palabras. Esto creará valores semánticos arbitrarios que provocarán la ironía y el humor. Hueselbenck en su *En avant Dada: Eine, Geschichte des Dadaismes* (1920) escribirá acerca de la idea de simultaneidad que provoca el azar de un acontecimiento concreto:

Al hacer referencia al acontecimiento de diferentes actos al mismo tiempo, convierte la secuencia de a=b=c=d en una a—b—c—d, e intenta transformar el problema de la oreja en un problema de la cara. La simultaneidad está en contra de lo que ha llegado a ser, y a favor de lo que está llegando a ser. Mientras tanto yo, por ejemplo, sucesivamente me doy cuenta de que di un cachete a una anciana ayer y me lavé las manos hace una hora, el chirrido de un tranvía rompe el silencio y el estrépito de un ladrillo que cae del techo de la casa de al lado llegan a mi oído y a mi ojo (exterior o interior) se despierta para así, en la simultaneidad de estos actos, un rápido significado de la vida? (Citado en Goldberg, 1996, pp. 66-67).

De esta manera, el azar demuestra que la obra de arte tiene una vida autónoma y ajena al devenir del pensamiento estructurador, así como en la obra se suspende en el acontecimiento sin presentar un desarrollo hasta un fin.

También Schwitters, en su desarrollo como dramaturgo, trabajó en esta línea de aceleramiento y eliminación de la lógica de la sintaxis, haciendo resonar los ecos de *El corazón a gas* (1921) cuando observamos los discursos sin sentido de sus personajes. El conjunto de sus piezas, con tintes existencialistas, será recogido en *Schauspiele und Szenen* de la cual destacaremos *Kummmisspiles: Ein dramatische entwurf* (1922) y *Oben und unten* (1929).

El último dramaturgo dadaísta de renombre será Georges Ribemont-Dessaignes, quien nos presentará una serie de piezas rebosantes de humor negro y absurdo, ironía, anarquía, crueldad y sensualidad.

7.6.1.2 El intérprete dadaísta

El lenguaje dadaísta se configurará en el acto performativo en el que interviene no solo el habla sino el cuerpo entero: la poesía será poesía en acción. Según Hausmann "el poema es un acto que consiste en combinaciones respiratoria y auditivas, inseparablemente ligadas a una unidad de duración" (Citado en Burgos Rodríguez, 2009, p. 33). Así, la corporalidad del performer se convierte en el signo del movimiento dadaísta que enlaza el arte y la vida. De esta manera debemos analizar el intérprete a través de sus respiraciones rítmicas.

Así lo entiende Fernández Campón al hablarnos del dadaísta como “ser-en-el-mundo” como “ser-respirador”, anunciando que es en la corporalidad rítmica de la respiración donde se produce el lenguaje del pensamiento cosmogónico del dadaísta.

De esta manera, si la poesía dadaísta surge en el acto azaroso del movimiento, del choque del performer contra el espacio, contra lo que respira y para Arp el poeta es quien "grazna, jura, suspira, balbucea o canta a la tirolesa según se le ocurre" (citado en Burgos Rodríguez, 2009, p. 14), deberíamos considerar "poeta" a los individuos de *Esferas* (1998-2004) de Sloterdijk: "voces infantiles, que se alegran y gimotean, de voces maternas, que amonestan, consuelan, sugieren, de las voces de los hombres cooperantes, que se animan, aconsejan y asimilan, de las voces de los mayores, que dan órdenes, sentencian, amenazan, se enojan" (Citado en Fernández Campón, 2010, p. 142), es decir, las voces de la Primera Guerra Mundial. Y es que es desde el caos temporal y del presente continuo de quien espera la muerte desde donde surge el grito dadá. Se trata, entonces, del grito del sinsentido, de la arbitrariedad, de la ironía azarosa y del capricho espontáneo de la vida desde donde el dadaísta se sitúa. El dadaísta es el "artista-que-respira". Por tanto, se hace normal que Tzara dijera: "nosotros afirmamos la vitalidad de cada instante" (Citado en Fernández Campón, 2010, p. 146).

Para acabar de componer su idea, Fernández Campón nos habla de la fotografía del artista de K. Schwitters en la que aparece recitando poemas en Londres en 1944. Dice Fernández Campón que "la dentadura dadá del artista funciona aquí como trituradora de todo intento lingüístico-conceptual y sintáctico, mostrándose el ruido-sonido como pura desnudez (...) rítmica del animal respirador" (2010, p. 147). De esta manera, el performer se presenta como un chamán que se identifica con el desorden y el caos a través de sus poemas simultáneos.

Le poème mouvementiste que nous avons inventé a comme principe l'effort d'accentuer et de mettre en évidence le sens des mots, par des mouvements primitifs ce que nous voulons représenter, c'est primaires. Les enfants récitent les vers en scandant; à chaque sonorité correspond un mouvement spécifique et défini de direction et de sonorité. Le mouvement le plus primitif est la gymnastique qui correspond à la monotonie et à l'idée de rythme (Tzara citado en Plassard, 1992, p. 147).

Uniendo al "artista-que-respira" con los modelos primitivos llegamos a la concepción de la danza dadaísta. Y es que el uso de máscaras que se inspiraban en un primitivismo, bajo el gusto dadaísta de Janco, permitirá la liberación de la energía caótica del performer quien se conectará con ese presente continuo de la configuración dadaísta. El intérprete, bajo la máscara, se transfigurará en un semidiós del desorden que se moverá con los ruidos musicales, libres y azarosos que se conformaban en el café. Así surgirá un danzante puramente dadá. Ball cuenta su experiencia transfiguradora de la siguiente manera:

Cuando Janco llegó con sus máscaras, estábamos allí todos, y enseguida cada uno se puso una. Entonces ocurrió algo extraordinario: la máscara no sólo pedía enseguida un disfraz, sino que también dictaba un gesto determinado, patético, incluso rayando en la locura. (...) El poder motor de estas máscaras nos fue transmitido de manera sorprendente irresistible (Citado en Sánchez, 1999, pp. 153-154).

Otra de las artistas, pero en este caso bailarina, del Cabaret Voltaire será Sophie Taeuber quien ya había trabajado con Laban y Mary Wigman quienes estaban en la búsqueda de bailar sin música y sin estructuras coreográficas. Así, una de sus danzas más conocidas, *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* (Canción del pez volador y los caballitos de mar) será definida por Ball como “una danza llena de destellos y agudezas, llena de luces deslumbrantes y penetrante intensidad” (Citado en Benito Climent, 2011, p. 42). Generalmente trabajará las ideas de ritmo, simetría y deformación ayudada por máscaras e iluminación.

7.6.1.3 La implantación

Si hablamos sobre implantación, es necesario nombrar a Kurt Schwitters, el mayor representante de la implantación teatral del movimiento dadaísta. Aunque tendrá una relación estrecha con el núcleo que forjaron el movimiento, sobre todo con Arp y Tzara, Schwitters desarrollará su propio dadaísmo (*Ein-Mann-Dadaismus / Dadaísmo de un solo hombre*) a partir de 1919 al que denominó Merz. Se trataba de una filosofía artística basada en el ensamblaje de fragmentos de materiales inusuales (desechos, cartón, etc.) como metáfora de su visión sobre la modernidad: la dignificación de lo otro y la desmitificación de la sagrada cultura del modelo temporal. Y es que el alemán era consciente de la situación política y económica del país cuando establece que ante "la escasez, aprovechaba todo lo que encontraba. Se puede estar alegre incluso entre la basura y eso es lo que hice: la recogía, la encolé y la clavé, y la llamé Merz; no era otra cosa que una plegaria por la salida victoriosa de la guerra, pues una vez más la paz había triunfado" (Schwitters, citado en VV. AA., 2012, p. 187). Estas ansías de libertad y juego estaban en el espíritu de Merz. “Merz busca la liberación de todas las ataduras para poder configurar artísticamente. Libertad no es desenfreno, sino el resultado de una severa disciplina artística. Merz significa también tolerancia con respecto a cualquier limitación por motivos artísticos” (Schwitters, citado en VV.AA., 1994, p. 5).

La libertad y la disciplina artística harán de Schwitters uno de los primeros artistas multidisciplinares del siglo XX. Se tratará de una re-teatralización de los vectores escénicos donde cada elemento de forma autónoma se fragmenta y se 'encola' junto a otro, de manera que se

tensionan y es el espacio arquitectónico el que sirve de soporte al collage tridimensional. Schwitters lo explica así:

Hasta ahora en las representaciones escénicas se distinguía entre tramoya, texto y partitura. Cada uno de estos efectos se trabajaba por separado y podía disfrutarse por separado. A la escena Merz sólo le interesa la fusión de todos los factores en la consecución de la obra de arte total (...) Que las cosas se muevan y se retuerza, que las líneas se espesen hasta formar superficies. Que los elementos entren y salgan del espacio escénico. (...) Cuanto mayor sea el ahínco con que la obra de arte destroza la lógica objetivo-racional tantas más posibilidades existirán de lograr una creación artística genuina (2012, citado en VV.AA., p. 205).

Así, el teatro se volverá autónomo del texto, pero también del dramaturgo. Todo quedará fragmentado y los pedazos yuxtapuestos y tensionados. No hay una razón dramática, textual o lógica para que una luz se vuelva roja o la escena permanezca estática pero envuelta en sonido. Incluso para el intérprete y su corporalidad tiene Schwitters opinión, pues lo distancia del personaje para convertirlo en un elemento de tensión más. Dirá: “On peut même utilisier des hommes. On peut même attacher des hommes aux décors. Et les hommes provent même agir su la scène, et même comme ils sont tous les jour, Ils peuvent parler sur leurs deux jambes, et même dire des phrases raisonnables” (Citado en Plassard, 1992, p. 249). Y es que, como decimos, los vectores se liberan y se autonomizan y será en el choque donde se creen los discursos semánticos que el espectador puede recibir. Así, “podemos imaginarnos la escena como una especie de cuadro Merz. (...) El movimiento del cuadro puede consumarse en silencio o en compañía de ruidos” (Schwitters, citado en VV.AA., 2012, p. 205).

7.6.1.4 Configuración rítmica del teatro dadaísta

El ritmo del azar y la espontaneidad es el sistema configurativo de los vectores teatrales del dadaísmo. De esta forma observamos cómo la escena dadaísta se convierte en un gran collage donde fragmentos aleatorios se encuentran en un espacio intemporal y contradictorio, anárquico contra el orden. Surgirá entonces un teatro fuera de la tradición, que traspasa los propios límites artísticos a favor de un gran ritual ininteligible.

Debemos de entender, por tanto, la escena como un conglomerado de fragmentos de los vectores que se encuentran y se yuxtaponen, que se tensionan. Así, el intérprete choca con la palabra y ésta a su vez con la escenografía, creando asociaciones significativas para cada uno de los espectadores pero que, en suma, todas vendrán a referirse a la creación de un mundo que surge

momento a momento en un eterno proceso de “Big Bang”, de un rizoma producido por un continuo estallido.

7.7 Surrealismo: el ritmo del subconsciente

Es importante recordar el viaje que realizó T. Tzara a París en 1919 que servirá como presentación de lo que se venía haciendo en el dadaísmo y en sus veladas, interesará a diferentes artistas afincados en la ciudad de París como Breton, Soupault, Aragon o Eluard por su posición disidente contra la institución artística y cultural de la burguesía. Sin embargo, estos jóvenes artistas pronto revisarán la actitud nihilista del dadaísmo para generar la rebelión desde una construcción afirmativa en la sociedad, es decir, se interesarán por la edificación de un mecanismo cultural que procure una libertad positiva en el marco social de la modernidad industrial y capitalista. Así, al estado azaroso y caótico del dadaísmo pronto se le opondrá un ejercicio experimental que se apoyará en la filosofía, la sociología o la ciencia de la psicología. Para ello, este grupo de artistas, liderados por Breton, revisarán los trabajos de Marx y Freud, quienes investigaban acerca de la libertad material, social e individual del ser humano. Este carácter político y revolucionario se iba a convertir en el buque insignia de este grupo de artistas que tendrán como primer objetivo restablecer la unión entre el arte y la sociedad. Ellos serán los primeros artistas manifiestamente conscientes de la revitalización de la praxis artística en la cotidianidad social. En palabras de Breton : "El arte auténtico de hoy está ligado a la actividad social revolucionaria: tiende a la confusión y a la destrucción de la sociedad capitalista" (Citado en Michelli, 2000, p. 150) Será en junio de 1936 cuando se proclame de manera definitiva ese intento de unión entre arte, sociedad y revolución. Eluard dirá: “Ha llegado el tiempo en el que todos los poetas tienen el derecho y el deber de afirmar que se hallan profundamente enraizados en la vida de los demás hombres, en la vida común” (Citado en Michelli, 2000, p. 153).

Para la consecución de este objetivo se ayudarán, como ya hemos dicho, del psicoanálisis freudiano y de sus trabajos acerca del sueño y el inconsciente. Freud entenderá que los comportamientos conscientes están limitados y condicionados por las convenciones sociales y, por tanto, producen una imagen insuficiente de la profundidad del ser humano. De esta manera, el psicólogo se propone analizar los aspectos del subconsciente que se expresan en el mundo de los sueños, ya que creará que es el espacio de liberación de la represión normativa. Así, Freud intentará reconciliar la vigilia con el sueño, con la intención de una mejor comprensión del ser humano. En opinión de Bretón: "Creo en la futura resolución de estos dos estados, en apariencia tan

contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de 'suprarrealidad', por decirlo así" (1975, p. 30).

Pero Breton y sus seguidores no solo tomaron la dialéctica entre el sueño y la vigilia como un tema referencial sino que se preocuparán de traducir sus procedimientos de creación a la expresión de artística, dando lugar al movimiento surrealista que "no es un medio expresión nuevo o más fácil, no es una nueva metafísica de la poesía; es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le asemeja" (Breton, citado en Michelli, 2000, p.154). Su primer manifiesto tendrá lugar en 1924 y será en esta misma fecha cuando crearán la revista *Revolution Surrealiste* que, en 1930, acabará por nombrarse *Le Surrealisme au Service de la Revolution*.

Asimismo, los surrealistas revelarán también un interés por el espiritismo, las prácticas ocultas, la hipnosis o los enfermos mentales. La sexualidad y la obsesión por la representación del cuerpo de la mujer, que debido a su histeria representaba un estado inferior al hombre, como explicaba Lacan, contará también con una gran atención en el primer surrealismo.

Con todo un entramado de referencias científicas y filosóficas, los surrealistas se propondrán dos grandes objetivos: por un lado, romper las ataduras de la razón que habían generado el nacionalismo, la industrialización, el capitalismo o el colonialismo, agentes desencadenantes de la Primera Guerra Mundial; y por otro lado, revelar el oscurecimiento del subconsciente como elemento constitucional de una nueva sociedad. (Breton, 2001).

Breton definirá el Surrealismo de la siguiente manera: "Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (2001, p. 44). Podríamos establecer que la palabra clave de la poética surrealista será "automatismo", y que ésta nos refiere de manera directa, a la espontaneidad y la fabricación de los poemas en libertad de Marinetti o Tzara, quien aseguró que "el pensamiento se forma en la boca" (Citado en Michelli, 2000, p. 155).

Sin embargo, la característica principal del automatismo es su carácter psíquico, es decir, brota del inconsciente profundo y evoca estados en libertad a través de asociaciones. Por tanto, el ritmo del surrealismo surge de la liberación patente de la condensación de distintos acontecimientos, donde el subconsciente ordena, elimina, desplaza y subraya diferentes hechos (sexualidad, muerte, etc.) que responden a la necesidad de expresión sin represión. "Esto es lo que sucedería, por ejemplo, en las formaciones compuestas que encontramos en los sueños en los que

varias personas, cosas, o acontecimientos distintos se funden o condensan en uno solo. El proceso mediante el cual el foco se transfiere en el sueño" (Fer, en VV. AA., 1999, p. 185). De esta manera, la organización del tiempo en el surrealismo se presenta con una yuxtaposición de tiempos cíclicos y racionales que se agolpan y entrecortan difuminando los límites y entremezclando los sucesos para crear una realidad onírica inaprensible que responderá únicamente a la necesidad automática de la psique.

Por todo, era lógico que, si el surrealismo tenía la pretensión de restablecer la conjunción entre arte y sociedad, y para ello se ayudaba del tiempo del sueño, el arte visual desembocase en una vuelta a la figuración. Pero no será una imagen tradicional en pro de la verosimilitud, sino que se tratará de una imagen de la diferencia, de la "disimilitud" (Michelli, 2000, p. 158). Se tratará de recrear la cara oculta de la realidad, o mejor, mostrar la realidad del sueño, contrapuesta a la de la vigilia. De esta manera, la figuración surrealista viola el orden natural de la figuración normativa y academicista para volverse metáfora del ataque a la identidad burguesa de la modernidad. Pero, al mismo tiempo, la creación suponía la posibilidad de un mundo libre de inhibiciones y complejos. Así, la poética surrealista conectaría con el trabajo de Baudelaire, Sade o Lautréamont, quienes devolvieron al hombre sus instintos primitivos.

El ritmo de composición artística basado en el automatismo desembocará en la recepción de métodos de creación del movimiento dadaísta como el collage o el fotomontaje, pero también originará técnicas propias. Una de las más sencillas será el dibujo automático, -muy desarrollado por André Masson-, que "consiste en una línea de tinta garabateada sobre la página que retorna con frecuencia a los puntos eróticos del cuerpo" (Fer, en VV. AA., 1999, p. 177). Se trataría de una carrera vertiginosa donde "las imágenes aparecen como los únicos postes indicadores de la mente" (Fer, en VV. AA., 1999, p. 177). Otra de renombrada importancia será el cadáver exquisito, cuya fórmula consistía en mostrar un primer dibujo unos segundos a una persona que deberá reproducirlo de memoria. Éste segundo dibujo se muestra a una tercera persona, que deberá reproducir el mecanismo, y así hasta completar el número de personas asistentes. J. Spector recoge en su libro *Arte y escritura surrealistas* (2003) otras técnicas surrealistas como:

La décalcomanie, consistente en la presión de una superficie con pigmento fresco sobre un lienzo; el flumage, que ocurría al colocar un papel sobre la llama de una vela; el frottage, cuyo procedimiento se basaba en la superposición de un papel sobre una textura, para frotar con un lápiz la superficie superior; el grattage, consistente en raspar al azar una superficie pintada; el coulage

que consistía en hacer gotear pintura sobre una superficie; o el écrémage que se basaba en poner en contacto una lámina pigmentada con agua.

Todas estas técnicas procuraban imágenes que el inconsciente debía revelar conectándolos con la figuración del tiempo de los sueños. De esta manera surgía la idea de “Paranoia Crítica” que explicaba la aparición de "conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos del delirio" (Michelli, 2000, p.160), cuyo máximo exponente será Dalí.

7.7.1 Hacia un teatro surrealista

La primera performace dadaísta en París tendrá lugar el 23 de enero de 1920 en el Palais de Fêtes. Según nos cuenta Goldberg, el acto lo inició A. Salmon

con un recital de sus poemas, Jean Cocteau leyó poemas de Max Jacob, y el joven André Breton algunos de Reveredy (...) Tzara leyó un artículo de periódico 'vulgar' y a manera de prólogo anunció que era un 'poema' y lo acompañó con (...) cascabeles y matracas agitados por Eluard y Fraenkel. Figuras enmascaradas recitaron un poema inconexo de Breton, y luego Picabia realizó grandes dibujos en tiza en una pizarra (1996, p. 75).

Pronto estas nuevas composiciones rítmicas se dejarán notar en la creación de escenas teatrales y sketches en la revista *Litterature* (1919) que, como indica Henry Behar en *El teatro dadá y surrealista* (1967) plantean problemas de filiación estilística entre el dadaísmo y el surrealismo como el caso de *S'il vous plait* (1919) de Breton y Soupault. La obra comienza con un diálogo racional que se verá colapsado por el avènement de un texto automático cargado de imágenes que acabará por provocar una discordancia y una ruptura de la lógica. Observamos cómo esta obra plantea un ritmo presurrealista que intuye el conflicto vigilia-sueño y el ritmo de la mixtificación y condensación de los acontecimientos.

Pero no sólo los dadaístas fueron referentes para el surrealismo, también lo será Alfred Jarry. Su “contratempo” permitirá cargar contra la razón burguesa dentro del paradigma de la acción dramática. Así, el primer gran seguidor del trabajo del inventor de la patafísica será Apollinaire, que escribirá *Las tetas de Tiresias* en 1903, el mismo año que conoció a Jarry. Por tanto, no es de extrañar que esta obra presente recursos estilísticos deudores de *Ubú Rey* (1896) como la representación del pueblo de Zanzíbar en un intérprete, la inclusión de un quiosco de periódicos con vida propia capaz de cantar y bailar, o imágenes absurdas y grotescas como el desnudo de la protagonista cuyos senos aparecen cubiertos con sendos globos para ser quemados posteriormente con un mechero. (Goldberg, 1996, p. 80). Será, además, el mismo Apollinaire el que introduzca por

primera vez el término surrealista en su prefacio a *Parade* (1917), un ballet promovido por el empresario ruso Sergei Diaghilev, que contará con artistas como E. Satie, P. Picasso, J. Cocteau y L. Massine, estrenado en mayo de 1917 que, aunque seguía la estela de Jarry, según Apollinaire, alentaba de una "especie de surrealismo (...) punto de partida para una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo" (Citado en Goldberg, 1996, p. 78).

De esta manera, el tiempo de la liberación del subconsciente, el tiempo de lo onírico, y la intención política-social del surrealismo acabará por conformar la literatura teatral del movimiento. Ésta, como ya vimos en nuestra aproximación a las artes visuales, retoma la figuración, es decir, retoma la sintaxis y la acción dramática, pero no desde los términos de la verosimilitud sino desde lo disímil. Y es que el intento de revitalización del arte en la praxis vital de la modernidad exigirá la recuperación de una estructura reconocible para los espectadores (la acción del relato y su desarrollo dialógico), pero el surrealismo con su pretensión de libertad individual a través del subconsciente alterará la figuración convencional de dicha estructura emplazándola en el espacio-temporal de lo oculto y lo represivo de la psique del ser humano. Así, el tiempo del subconsciente y los juegos rítmicos contra la razón estructurada en el acontecimiento lógico procurarán un nuevo sistema narratológico basado en la condensación y mixtificación que acabarán por desorientar al lector/espectador a lo largo de su experiencia artística. Y es que "es posible que la vida exija ser descifrada como un criptograma", según Bretón (Citado en Fer, VV. AA., 1999, p. 189). Y así lo plantea en su novela *Nadja* (1928), en la que nos presenta una narrativa fragmentada próxima al collage, donde el lector interesado por el devenir de la protagonista tropieza de manera constante con episodios del diario del escritor y opiniones y comentarios de colegas surrealistas que pasean por el mismo París que Nadja. De esta manera, el lector se ve envuelto en un torrente de imágenes y sucesos oníricos que conectan con su subconsciente liberando aspectos ocultos de su personalidad reprimidos por la moral burguesa.

7.7.1.1 El teatro Alfred Jarry

Antonin Artaud, que hacia el 1923 se siente cercano a la subversión estética del grupo de artistas liderados por Breton, pronto se unirá a sus filas y, en 1925, se encargará de la dirección de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, supervisando la tercera edición de la revista *La Revolution Surrealiste* (1924) donde emite mensajes controvertidos dirigidos al Papa, al Dalai Lama o a los budistas. Sin embargo, las discusiones entre Breton y Artaud por la adhesión del surrealismo a la revolución marxista acabarán por expulsar a Artaud del movimiento en 1926. En palabras de Artaud: "En el teatro sólo me interesa lo esencialmente teatral. Servirse del teatro para lanzar

cualquier idea revolucionaria (excepto en lo concerniente al espíritu) me parece del más servil y más repugnante oportunismo" (Citado en Aslan, 1979, p. 240).

En 1927 fundará junto con Roger Vitrac y Robert Aron el Théâtre Alfred Jarry donde quedarán patentes sus primeras investigaciones teatrales alejadas del teatro naturalista, psicológico y fotográfico deudor del cine. El Théâtre Alfred Jarry se disponía a crear un espacio comunitario donde se produjera una catarsis emocional que liberase las pasiones ocultas y reprimidas de los asistentes. Se trataría de esa misma intención de revolución individual que procurará Breton para la libertad social pero en términos escénicos. Para ello, estos artistas experimentaban con las propias herramientas teatrales. Así nos lo explica Aron:

Los espectadores, que ya no están separados de los artistas por la valla de las candilejas, habrán de experimentar la angustia metafísica que tenderán a provocar las escenas representadas (y, por tanto) hay que desterrar la imitación de hechos y gestos de la vida corriente, que hasta ahora eran de rigor, en beneficio de la libertad ilimitada del ensueño y el espíritu (Citado en Behar, 1971, p. 172).

La contribución más importante del Théâtre Alfred Jarry a la historia de la vanguardia artística será *Victor o los niños al poder* (1929) de Roger Vitrac y puesta en escena de Artaud, estrenada el 24 de diciembre de 1928 en París. En este texto Vitrac arremete contra el concepto de familia en la burguesía moderna para hablar del adulterio, el incesto, la vergüenza o la escatología. En cuanto a la forma de ritmar la acción del relato, Dubatti recoge el estudio de Renzo Morteo y Simonis para afirmar la

ruptura del diálogo, la sintaxis, y la lógica del lenguaje, para destruir en el público los mecanismos automáticos de respuesta; la técnica del collage, que rompe las antiguas jerarquías en el empleo de materiales; la abolición de coordinante y la consecuente ruptura de las relaciones convencionales entre los acontecimientos dramáticos; la renovación del tipo de actuación (2014, pp. 96-97).

La metodología de interpretación del Théâtre Alfred Jarry fue prefigurante del trabajo posterior de Artaud. En esta etapa, ya se interesó Artaud por el texto como realidad autónoma, es decir, como estructura sonora alejada de su significado semántico. Por tanto, se interesará por la vibración y la gesticulación como fórmulas de expresión que nos recordarán a aquellos ritmos extáticos del expresionismo. En cuanto a la implantación visual de *Victor o los niños al poder* (1929) guardó un cierto parecido a los cuadros metafísicos de Giorgio de Chirico. En las piezas de Chirico el objeto representado no presenta ninguna teatralidad dramática u ostentosa sino que será su aplazamiento inesperado lo que produzca una atmósfera inquietante y misteriosa.

Sin embargo, estas propuestas escénicas no tendrán respaldo ni del público ni de la crítica, por lo que dos años después de su apertura el grupo se separará. Empezará entonces la andadura en solitario de Artaud, dedicado a la reflexión de la teoría teatral en *El Teatro y su doble* (1938).

7.7.2 El teatro de la crueldad de Antonin Artaud

El Teatro y su doble (1938), definido como un conjunto de ensayos que manifiestan el deseo de subvertir el teatro burgués, el logocentrismo, la mimesis y la verosimilitud, explora los lugares ocultos del subconsciente y los revela como estructuras de nuevo orden teatral y espiritual. Así, para una buena comprensión de la teoría teatral de Artaud debemos entender la relación entre lo instintivo, oculto y emocional, y las construcciones racionales. Y es que Artaud planteará que "toda verdadera efigie tiene una sombra que es su doble" (2001, p. 14). El creador llegará a la conclusión de que

el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan banal como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica (...) Ahora bien, esta realidad no es humana, sino inhumana, y ha de reconocerse (2001, p. 55).

De esta manera, el arte, por su expresión simbólica, permite una representación más exacta sobre la existencia que la realidad empírica. El manifiesto por excelencia de la teoría estética de Artaud será *El teatro de la crueldad* (1932). La crueldad remite a la aceptación ontológica del devenir sufriente de la existencia, nos lleva al salvaje indeterminismo y al incontrolable destino que subyace en la vida, donde incluso "todo bien aparente viene impulsado por una esencia cruel, donde la maldad es la ley permanente" (Artaud, citado en Ruiz, 2012, p. 304). Por tanto, el teatro ha de funcionar como reflejo de esa crueldad y revelarla al espectador quien, ante ella, entenderá la necesidad de liberarse del materialismo moderno.

Para Derrida este "teatro de la crueldad es un teatro del sueño (...) pero del sueño cruel, es decir, absolutamente necesario y determinado, de un sueño calculado, dirigido, por oposición a lo que Artaud consideraba el desorden empírico del sueño espontáneo" (en Blanchot y Roy, 1968, p. 71). Los mecanismos de producción y expresión del sueño se convertían, entonces, en uno de los pilares teóricos fundamentales del teatro. Para Artaud:

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su

salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio sino interior (2001, p. 104).

Pero, sin embargo, habría una diferencia entre el trabajo freudiano y el trabajo del creador escénico. Ésta estribaba en que, mientras que el primero creía que el sueño era liberación de represiones sociales (deseos o miedos), el segundo afirmaba el teatro como una entidad originaria, autónoma, mágica y transcendental.

No obstante, a pesar del intento de revelar las fuerzas inconmensurables de la existencia, el teatro de la crueldad no es un teatro teológico. Se trata más bien de una vuelta a los orígenes míticos y primitivos de la existencia con la cultura dionisiaca. Así, se dirige al estudio de manifestaciones de culturas ágrafas como las danzas balinesas o el teatro Nöh. Asimismo, Artaud se interesará por los procesos de la alquimia y experimentará con drogas psicotrópicas como el peyote. Esto acentuará su enfermedad mental, la esquizofrenia.

La crueldad, por tanto, se presentará como el intento de producir una alteración emocional en los asistentes, asolando con toda capacidad racional. El teatro de la crueldad, en palabras de Artaud, ha de ser como una peste en la que todas las convenciones sociales se deshagan y se esparzan "sin ratas, sin microbios, sin contacto" (2001, p. 26). Para ello, el director propone

un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus (2001, p. 94).

Derrida dirá que el objetivo transcendental de este teatro es

la separación del concepto y el sonido, de lo significado y lo significante, de lo neumático y lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo en relación con el cual la metafísica del teatro occidental no ha hecho más que mantener su inagotable reiteración (Blanchot y Roy, 1968, p. 69).

7.7.2.1 Ritmo y escenificación en el teatro de la crueldad

El teatro de la crueldad se constituye en los propios elementos específicamente teatrales, es decir, de la combinación rítmica de sus vectores en el estado natural: forma, color, movimiento,

sonido, acción. Dichos elementos tienen una capacidad expresiva per sé y en sus relaciones encontrará la capacidad para afectar la emoción del espectador. Estos se articularán para crear una serie de criptogramas o jeroglíficos simbólicos cargados de misticismo onírico que traspasarán la lógica racional para hacer prevalecer los mecanismos de mixtificación del sueño.

De esta manera, en *El teatro de la crueldad. Primer Manifiesto* (1932) nos deja por escrito los elementos de su teatro.

Los temas. No (...) abrumar al público con preocupaciones cósmicas (...) pero es necesario que esas claves estén ahí. (...) El espectáculo. (...) Habrá un elemento físico y objetivo para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas. (...) La puesta en escena. Nos se trata de suprimir la palabra hablada sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sucesos (Citado en Sánchez, 1999, p. 202).

Y es que la palabra tendría una resonancia lógica y teológica y por tanto, Artaud, prestará atención al asunto. Así, esta no volverá a ocupar el eje primordial de la representación sino que se convertirá en un elemento rítmico desprovisto de su significado semántico como ya ocurriera en el Théâtre Alfred Jarry.

Continuando con los elementos del teatro de la crueldad nos encontramos:

Los instrumentos musicales. (...) La necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad por intermedio de los órganos invita a la búsqueda, desde el punto de vista de los sonidos, de cualidad y vibraciones sonoras absolutamente nuevas. (...) La iluminación. (...) Es necesario investigar la particular acción de la luz sobre el espíritu. (...) La vestimenta. (...) Deberá evitarse el ropaje moderno (...) es evidente que ciertos ropajes milenarios, de empleo ritual (...) conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen. (...) La sala. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase. (...) Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. (Citado en Sánchez, 1999, pp. 203-204).

Las consideraciones sobre el espacio escénico y su relación con los espectadores son totalmente novedosas en el caso de Artaud. En ese intento de crear un espacio ritual de campo expandido donde el espectador sintiera y padeciera la misma idea de trascendencia que el performer, Artaud propondrá un espacio circular inspirado en el teatro Nôh o los proyectos de Reinhardt (cajas o patios negros). Abirrached explica la intencionalidad de este espacio circular puro y cerrado, "puro, porque en él el deseo se emplea absolutamente y sin limitaciones; cerrado, porque actuando en el espacio del escenario (...), despierta fuerzas inutilizables en la vida cotidiana

destinadas a consumirse in situ en el incendio que han desencadenado" (Citado en Mavridis ,2011, p. 222). Así, en esta línea de teatro-ritual en tiempo presente y sin intentos de ficción, no sorprenderá la abolición del decorado a favor de la utilización de máscaras y maniqués a modo de tótems.

Según recoge C. Innes, el trabajo de Artaud surgirá en la improvisación directa del escenario, pero, más bien, intentará dar la sensación de ser algo improvisado. Artaud no dejará nada al azar. Su teatro estará supeditado a un rígido control, anotado no en el texto dramático sino por un sistema que recogería una amplitud de hechos concretos (cambios lumínicos, entonaciones, respiraciones, actitudes, movimientos, gestos o expresiones, etc.) a modo de libro de dirección o partitura escénica. Así, se creará un teatro puramente rítmico de desplazamientos temporales y mixtificación de acontecimientos que procurará la revolución individual del espectador. Concluye Artaud:

El encabalgamiento de las imágenes y de los movimientos conducirá, por medio de colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras. Pues ha de entenderse que esta calidad de movimientos y de imágenes ordenadas para un tiempo dado incluiremos silencio y ritmo (2001, p. 142).

7.7.2.2 El intérprete de la crueldad

La interpretación actoral para Artaud no tendrá nada que ver con la realidad psicológica o social, sino que también responderá a un ejercicio de automatismo ejercitado por el cuerpo a través de la respiración. Se tratará de evocar los ritmos primitivos del subconsciente para provocar una metamorfosis donde el cuerpo traspasará los límites de la razón y se convertirá en "una especie de musculatura afectiva que corresponde a la localización física de los sentimientos" (Artaud, 2001, p. 147). La transformación del biorritmo, como ocurriera en el modelo pre-dramático, no es fingida ni mimética sino que es vivida en toda su potencia, por tanto, la ilusión y la teatralidad darán paso a la ritualidad. Y como el chamán, el intérprete de la crueldad también se convierte en un mediador entre la trascendencia mística del subconsciente y el hecho performativo. El intérprete ha de exigirse el encuentro dual entre cuerpo y alma. Para este objetivo Artaud se ayudará de la práctica iniciática de la cultura balinesa, concretamente de sus danzas, que expresan una codificación muy precisa del cuerpo dentro de un gran ritual. La acción performativa del ritual balinés no se apoya en la palabra sino en formas corporales crípticas y simbólicas. Según Artaud: "Todo es en ellos regulado, impersonal; no hay movimiento de músculo ni de ojos que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene y por la que todo ocurre" (2001, p. 66). Se trataría de una física primitiva que sostiene y revela el espíritu de la comunidad.

Otra disciplina de la que se ayuda Artaud para definir su ideal de interpretación será la cábala que, basada en la respiración, provocará estados físicos sgnicos universales. Así, todo el objetivo de Artaud será liberarse del tempo racional, psicologista y dominante del teatro naturalista y burgués. Según Artaud:

La interpretación. Será un espectáculo cifrado de un extremo al otro, como un lenguaje. De tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo. (Citado en Sánchez, 1999, 2006). Es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tiene su respiración propia. Ahora bien, los tiempos de la respiración tienen un nombre de acuerdo con la Cábala; y estos tiempos dan forma al corazón humano, y su sexo a los movimientos de las pasiones. (...) Entender el secreto del tiempo de las pasiones -esa especie de tiempo musical que regula el compás armónico- es un aspecto del teatro que nuestro teatro psicológico moderno ha olvidado, desde hace mucho tiempo. Ahora bien, este tempo puede descubrirse por analogía, y se encuentra en seis maneras de dividir y mantener la respiración, como si ésta fuese un precioso elemento (Artaud, 2001, pp. 148-150).

El texto principal que recoge su consideración acerca del arte del intérprete es *Un atletismo afectivo* (1938). Odette Aslan en *El arte del actor del siglo XX* (1974) hace un buen análisis del mismo. Explica cómo el ejercicio interpretativo para Artaud comienza en la respiración o soplo orgánico, y que esta alteración permite conectar con actos físicos universales. "En el mundo de la sensibilidad hay unos timbres, unos volúmenes de voz, unas masas de soplo y de tonos, que obliga a la vida a salir de su hitos" (Citado en Aslan, 1979, p. 240). Así, también adquiere importancia la utilización de la voz, ya que las distintas melodías sonoras y sus ritmos permiten que la palabra se despersonalice en su interés semántico y adquiera una inteligibilidad subconsciente. Por último, señala Aslan la importancia del gesto y los movimientos intensos en Artaud. Se tratan de actitudes desenfrenadas, extáticas, irreverentes llenas de vida y fuera de la mimesis y lo anecdótico. Artaud sintetiza su teoría en lo siguiente:

El cuerpo detenta soplos y (...) el soplo detenta cuerpos cuya palpitante presión, cuya horrible compresión atmosférica hacen inútiles, cuando aparecen, todos los estados pasionales o psíquicos que la conciencia pueda evocar. Hay un grado de tensión, de agobio, de pesadez opaca, de rechazo supercomprimido de un cuerpo, que dejan muy atrás a toda filosofía, a toda dialéctica (Citado en Aslan, 1979, p. 243).

Una de las descripciones más interesantes de las interpretaciones actorales que establece Artaud será de Raymond Rouleau, que recoge C. Innes en su estudio.

No preparaba sus producciones en forma precisa... su dirección era una especie de introspección; parecía escuchar atentamente las órdenes de sus subconsciente. En el primer ensayo, Artaud rodó por el escenario, adoptó una voz de falsete, hizo contorsiones, aulló y luchó contra la lógica, el orden y el

enfoque de lo 'bien hecho'... Cuando consideró que había descubierto la verdad, que su viaje interior le había revelado, la fijó muy minuciosamente (Citado en Innes, 1992, p. 76).

Así, con este efectismo corporal pretendía transferir su subconsciente al espectador a través de sus flujos energéticos y provocar esa revolución interior en busca de la libertad individual y social.

7.8 Constructivismo: el ritmo del comunismo

El interés por crear una cultura puramente irracional, además del malestar que trajeron las revoluciones de 1905 y 1917, harán que se termine de configurar el constructivismo: un nuevo movimiento rítmico que se iniciará en la recepción por parte de los rusos del ya conocido futurismo italiano.

7.8.1 El cubofuturismo ruso

Según Roselee Goldberg en *Performance Art* (1996) el factor que determinará el comienzo de la vanguardia rusa será la aceptación del futurismo como actitud crítica y nihilista que permitía oponerse, no sólo a los estilos pictóricos importados del impresionismo y del cubismo, sino al propio régimen zarista de 1905. El futurismo ruso se escindirá en dos corrientes: el egofuturismo y el cubofuturismo. El primero, fundado por Igor Severiani en noviembre de 1911, “retomaba manidas fórmulas decadentes” (Ripellino, 2005, 13). Por su parte, los cubofuturistas aparecerán en abril de 1910 con el anuario *El vivero de los jueces* (1910) firmado por V. Khlebnikov, David y Nikolai Burlyuk, V. Kamensky y E. Guro. El grupo, que en su inicio se llamará *Gileia*, terminará acogiendo la propuesta de Khlebnikov para rebautizarse como *Budetlyany*. Este se caracterizará por manifestar un deseo de re-encuentro con las civilizaciones antiguas y sus temas mitológicos. Pronto se unirá al grupo V. Maiakovski para otorgarle una distinción cualitativa debido a su sensibilidad.

En 1912 Maiakovski, Khlebnikov, Burlyuk y Kruchenykh publicarán el primer gran manifiesto del cubofuturismo: *Bofetada al gusto del público* (1912), caracterizado por una renuncia a todo el ejercicio naturalista, así como al pasado más remoto, lo que supondrá el rechazo a Pushkin, Dostoievsky o Tolstoi a favor de una renovación cultural. Ese mismo año se inaugurará la exposición *Rabo de asno* que tendrá como objetivo la oposición a la cultura europea de París y Múnich, para reivindicar un arte nuevo esencialmente ruso. Es decir, los cubofuturistas se caracterizarán por el intento de creación de una cultura rusa renovada y autónoma con respecto a la tradición escolástica y con respecto a la influencia de la vanguardia europea.

Del mismo modo, llevarán a cabo reuniones nocturnas y performativas que tendrán la intención de promover la revuelta social a través de acciones hilarantes que terminarán en escabrosas discusiones. Dos de las más recordadas serán la del 19 de octubre de 1913 para la apertura del cabaret futurista *La farola rosa* en Moscú, conocida por Maiakovski, quien declamó los versos de *¡Aquí están!* irritando a los burgueses asistentes; y la del 11 de febrero de 1915 en el cabaret *El perro vagabundo* de San Petersburgo con la mordaz poesía *¡A vosotros!* que criticaba a los especuladores de guerra. Pero no sólo crearon acciones performativas en los cafés, sino que también recorrieron las calles con indumentarias estrafalarias o maquillajes llamativos, e incluso llegaron a publicar su manifiesto *Por qué nos pintamos: manifiesto futurista* (1912).

Una de las insignias de estas acciones performativas radicaba en el uso del lenguaje de creación propia denominado *Zaumny yazyk*: un lenguaje transmental, "informe balbuceo de vocablos falsos, amasijo de tramas fonéticas abstractas, de nexos arbitrarios" (Ripellino, 2005, p. 38). Pongamos como ejemplo el poema de 1912 de Kruchenykh:

Dyr – bul – shchyl

Ubeshchur

Skum

vy – so – bu

r – l – ez. (Citado en Ripellino, 2005, p. 38).

En abril del año siguiente se publicará *Declaración de la palabra como tal* (1913) en la que se explica la intención de este nuevo lenguaje: "Las palabras mueren, el mundo es eternamente joven. El artista ve el mundo de una nueva manera y como Adán da un nombre a cada cosa. El lirio es muy bonito, pero la palabra lilya es fea, y ha sido profana y consumida. Por eso yo lo llamo euy restaurando la primordial pureza" (Citado en Ripellino, 2005, p. 38). De esta manera, los cubofuturistas crearán un lenguaje propio sin ningún tipo de criterio más que la sonoridad, las disonancias o los sonidos guturales. Según Ripellino, la sequedad cortante de los sonidos "zaumniki" encuentra un paralelo con los relieves y contrarrelieves cortantes de los objetos de Tatlin. Esta idea además queda reafirmada por el propio Kruchenykh, quien establece los paralelos:

Los pintores budetlyany – escribió Kruchenykh – aman servirse de partes anatómicas, de secciones, y los budetlyany creadores del lenguaje de palabras rotas, de medias palabras, de las que extraen hábiles y raras combinaciones (lengua transmental). De este modo se obtiene la máxima fuerza expresiva. Y precisamente en esto se distingue el lenguaje de nuestra época impetuosa, el lenguaje que ha aniquilado la lengua condensada antes (Ripellino, 2005, p. 39).

La fonética acabará obteniendo una gran relevancia para el movimiento que publicará en 1923 *La fonética del teatro*. Este manifiesto propone la sustitución de las comedias de repertorio por textos transmentales debido a que el ser humano, en la expresión de su indignación social, deforma la sintaxis a favor de un torbellino de sonidos fragmentados para generar rápidas y concisas secuencias fonéticas que recordarían al cinematógrafo.

Ya en los primeros meses de 1913 los cubofuturistas pensaron en la creación de un teatro que definiera sus inquietudes. El primer gran drama cubofuturista será escrito por Maiakovski y se titulará *La rebelión de los objetos* (1913) "un monodrama, de una fragorosa confesión, de la que se despidе con ímpetu hiperbólico el yo desesperado del poeta" (Ripellino, 2005, p. 49). La combinación rítmica de la acción del relato surgía de una agitación cinética proveniente del futurismo que producirá una atmósfera de desorden. Pero será, sin duda, *Victoria sobre el Sol* (1913), el gran drama operístico representativo del cubofuturismo: unos futurocampesinos que se propusieron la conquista del sol capaces de generar sus propias fuentes de energía. Su estreno será en octubre de 1913 en el Teatro Luna Park, siendo Kasimir Malévich el encargado del diseño de la implantación visual. Para la escenografía el pintor diseñará un espacio a base de telones divididos en sectores autónomos sobre los que se pintaban formas cubistas creando uno de los primeros espacios escenográficos "abstractos". Tomachevski nos ofrece una descripción al respecto: "El escenario pintado era cubista y no objetivo: en los telones de fondo estaban pintadas formas cónicas y espirales similares a las pintadas en el telón que los futurocampesinos hacían trizas en la primera escena". (Citado en Goldberg, 1996, p. 36). También el vestuario se presentará como un ejercicio experimental para el cubofuturista. Malévich los confeccionará desde conceptos abstractos definidos por sus cualidades. Así, se propondrá la esencia de la figura humana como formas geométricas y cubiculares: armaduras de cartón piedra con guiños a la *commedia dell'arte* italiana. Kruchenykh definió así la escena de *Victoria Sobre el Sol* (1913):

Eran como yo esperaba y quería. Una luz cegadora llegaba desde los proyectores. El escenario estaba hecho de grandes planchas: triángulos, círculos, piedras de maquinaria. Las máscaras de los actores recordaban las modernas máscaras antiguas. Los trajes transformaban la anatomía humana, y los actores eran movidos, sostenidos y dirigidos por el ritmo dictado por el artista y director (Citado en Goldberg, 1996, p. 36).

No sólo Maiakovski recibirá la herencia futurista en Rusia; también lo hará V. Meyerhold, que, en 1913, conseguirá abrir su Escuela de Arte Teatral donde experimentará fórmulas escénicas e interpretativas alejadas del naturalismo. Ese mismo año, Meyerhold viajará a París donde se encontrará con la nueva vanguardia europea y se pondrá en contacto con el trabajo de Marinetti

para producir una nueva revolución en su pensamiento teatral: “el ritmo siempre más rápido de nuestra vida exige la brevedad, la precisión, la velocidad” (Meyerhold, 1986, p. 59). Así, Meyerhold abandonará el simbolismo literario de Maeterlinck para acercarse al teatro de variedades: los cabarets franceses, los ueberbrettî alemanes, el music-hall inglés, el circo, las barracas de feria e incluso la comedia dell’arte para afirmar que: “El nuevo teatro quiere destruir los decorados situados en el mismo plano que el actor y los accesorios; rechaza las candilejas; subordina la interpretación del actor al ritmo de la dicción y a los movimientos plásticos; proclama el renacimiento de la danza; arrastra al espectador a tomar parte en la acción” (Meyerhold, 1986, p.58). Se trataba en definitiva, de una combinación rítmica de los medios escénicos que recordaba no sólo al trabajo futurista sino también al trabajo de G. Fuchs y la utopía wagneriana.

Cabe destacar que esta corriente de creación pertenecía a un ritmo compositivo alejado de la sociedad rusa. Esto no saciará la creación de una vanguardia propia y habrá que esperar a la revolución de 1917 para que se configure la primera cosmovisión rítmica de los artistas rusos: el constructivismo.

7.8.2 El Octubre Teatral: un teatro constructivista

El 25 de octubre de 1917, el régimen zarista se vio forzado a una confrontación final con el proletariado hambriento y cansado de la guerra. Ese día se intercambiaron los primeros balazos de la revolución. Maiakovski verá en esta Revolución la posibilidad de una cultura libre de toda la retórica burguesa. Se trataba de la gran subversión, del gran giro rítmico de la cultura rusa. En marzo de 1918 el cubofuturismo y la Revolución se ensimismarán tras la publicación de el único número de la *Gazeta Futuristov* en la que aparecía una carta alentadora dirigida a los trabajadores, *Nuestra Marcha* (1917), que comienza:

¡Batid en la plaza las pisotadas de las revueltas!

¡En alto, cadena de cabezas soberbias!

Con el agua de un nuevo diluvio

lavaremos las ciudades de los mundos (Citado en Ripellino, 2005, p. 82).

Del mismo modo, aparecieron nuevas piezas artísticas dispuestas a difundir una revolución socio-cultural; “piénsese en el proyecto de Tatlin para un monumento a la Tercera Internacional (...) y en el poema *150 000 000* (1919-1920) de Maiakovski; en el drama *Stenka Razin* de Kamensky; en las películas de Meyerhold. Por otra parte, (...) el teatro de Tairov, recurriendo a las escenas fantasiosas de Yakulov” (Ripellino, 2005, p.76). De este modo, los artistas futuristas y

revolucionarios acabarán por agregarse al IZO (Sección de las Artes figurativas) presidido por el pintor D. Shterenberg, un organismo estatal dentro del Narkompros (Comisaría del Pueblo para la Institución). Se unían, por lo tanto, a la causa del comunismo, teniendo acceso a la gestión de escuelas, galerías, periódicos, etc. En la *Declaración de la asociación de artistas de la Rusia revolucionaria* (1922) se puede leer:

La Gran Revolución de Octubre ha liberado las fuerzas creativas del pueblo y ha despertado la conciencia de las masas populares y de los artistas que personifican la vida espiritual del pueblo. Nuestra obligación ciudadana ante la humanidad es fijar de una manera artística y documental el momento sublime de la historia de su *élan* revolucionario. Nosotros representamos el momento actual: la vida de la Armada Roja, la vida de los trabajadores, de los campesinos, de los revolucionarios y de los héroes del trabajo (Citado en VV. AA., 2009, p. 317).

Es en esta revolución socio-cultural donde los artistas del cubofuturismo re-significarán los ritmos de su entorno y se dará lugar al constructivismo. Estos artistas rusos de la revolución entendieron que la sociedad debía erigirse en la fraternidad funcional, en el servicio, en el tecnicismo industrial que ordena y construye bienestar y progreso. En la conferencia de 1918 titulada “Sobre la Prolekult” se planteará que la tarea de la sociedad debe consistir en “la elaboración de una cultura proletaria, que se convierta en humana y universal en la medida en que se elimine la división de clases de la sociedad; la construcción de esta nueva cultura debe basarse en el trabajo social y en la colaboración fraternal” (citado en VV. AA., 2009, p. 291). De esta manera, la idea de construcción se volverá el marco de referencia de la nueva cultura rusa. Lenin será el gran ideador de la metáfora de la “construcción del comunismo” al afirmar la necesidad de explorar los fines de la ciencia y la tecnología del capitalismo industrial. Así dirá: “Queremos construir inmediatamente el socialismo con material que nos ha dejado el capitalismo (...) Tenemos especialistas burgueses, y nada más. No tenemos otros ladrillos, no tenemos otro material con que construir” (Citado en Fer, en VV. AA., 1999, p. 109). Asimismo, O. Brik en *El arte de la comuna* (1918) escribió que el artista era “sólo un constructor y un técnico, sólo un supervisor y un capataz” (Citado en Fer, en VV. AA., 1999, p. 104). De esta forma surge el constructivismo que se entenderá como

La organización efectiva de los elementos materiales. Las indicaciones de la construcción:

- i. el óptimo uso de los materiales.
- ii. la ausencia de todo elemento superfluo.

El esquema de una construcción es la combinación de las líneas y los planos y formas que éstas definen; es un sistema de fuerzas. Composición es una disposición que obedece a una significación definida y convencional (Citado en Fer, en VV. AA., 1999, p. 108).

En este contexto aparece el grupo OBMOKjU que investigaba la construcción racional y científica de objetos con una funcionalidad práctica y social. Su mayor representante será Medunetski (Fer, en VV. AA., 1999, p. 95). La primera gran exposición donde se aplicará el término de constructivistas será la de 1921 que dará forma al Programa del Primer Grupo de los Constructivistas en Acción formado por los hermanos Stenberg, V. Stepanova, Medunetski y Rodchenko. La configuración ideológica de su programa se presentaba de la siguiente manera:

1. La única premisa es el comunismo científico fundado sobre la teoría del materialismo histórico. (...) 3. Los elementos específicos del trabajo del grupo -llamados respectivamente tectónica, construcción y factura- justifican ideológica, técnica y experimentalmente la transformación de los elementos materiales de la cultura industrial en volúmenes, planos, colores, espacio y luz. Estos elementos constituyen la base de la expresión comunista de la construcción materialista. Estos tres puntos establecen una relación orgánica entre los componentes ideológicos y formales (Citado en VV.AA., 2009, p. 305).

Observamos cómo el grupo constructivista hará surgir de una identidad rítmica, el comunismo científico, una estética propia. Así en diciembre de 1922 Maiakovski diría:

Por primera vez ha volado desde Rusia y no desde Francia la primera palabra de arte, el constructivismo. Uno se maravilla incluso de que esta palabra exista en el léxico francés. (...) El constructivismo que entiende el trabajo formal del artista solo como una ingeniería necesaria para forjar toda nuestra vida práctica (Ripellino, 2005, p. 128).

Será en septiembre de 1920 cuando se cree el TEO, la sección del Narkompros dedicada al teatro siendo el director V. Meyerhold, quien pronunciará: "Ha llegado el momento de hacer una revolución en el teatro y de reflejar en cada representación la lucha de la clase trabajadora por su emancipación" (1986, p. 18). El objetivo de esta nueva institución teatral será la de dar lugar a un teatro consecuente y comprometido con la revolución rusa, un teatro panfletario y propagandístico del comunismo. Surge entonces el conocido Octubre Teatral, que aunará esta tendencia política con los experimentos teatrales más vanguardistas vistos hasta el momento. (Meyerhold, 1986, pp. 133-134).

7.8.2.1 La acción del relato

Meyerhold y Maiakovski se unirán en un gran proyecto en 1918: el estreno de *Misterio Bufo* en el Teatro RSFSR de Moscú con motivo del primer aniversario de la revolución. Esta obra los volvería a unir después de la proclamación del Octubre Teatral en 1921 por lo que el dramaturgo tuvo que re-escribirla para adaptarla a los nuevos objetivos del teatro de Meyerhold. En el programa del re-estreno de 1921 en Moscú en honor al III Congreso de Komintern, se pueden leer las palabras

con las que Maiakovski definen el drama: “*Misterio Bufo* es nuestra gran revolución, condensada en versos y en acción teatral. Misterio: lo que es grande en la revolución; ridículo: lo que en ella es ridículo. Los versos de *Misterio Bufo* son las palabras de los mítines, el griterío de las calles, la lucha de las ideas” (Citado en Ripellino, 2005, p.8 2). Por tanto, Maiakovski tratará de dar un sentido transcendental y cósmico de la revolución como promesa de libertad y progreso. De esta manera, no sorprende las diferentes referencias cristianas asumidas en el texto. Asimismo, *Misterio Bufo* (1918) también exponía un sentido burlesco de la revolución que se manifestaba en las formas que provenían del teatro de feria y la barraca.

La totalidad de la dramaturgia de Maiakovski nos permite observar la capacidad experimental del poeta, que hace conversar a la tradición cultural y mítica de Rusia con las innovaciones técnicas en la composición de la acción: mecanismos fragorosos, cambios de escenas destelleantes, el burlesque de los circos y la feria. Sin embargo, aunque las comedias de Maiakovski presentan coincidencias con el planteamiento rítmico del constructivismo, sobre todo en el contenido del texto (el carácter político, la mecanización de los personajes o la ritualización del ambiente), no observamos ningún síntoma rítmico del constructivismo en la composición de la acción ni en el texto. En nuestra opinión, ambos siguen estando en la estela del cubofuturismo simbólico que enraíza con los misterios de la cultura rusa. Por tanto, encontramos una gran disonancia rítmica en el poeta Maiakovski, quien no supo asimilar de forma coherente la propuesta cultural bolchevique en su prefiguración rítmica. De este modo, se reafirmaría la autonomía de este con respecto a la función del dramaturgo. Ya el propio Meyerhold se habría percatado de esta problemática cuando propuso una desacralización del carácter intocable del texto del autor para reconstruirlo a través del corte, el añadido, la recomposición o la yuxtaposición de palabras y acciones, convirtiéndose en coautor de los dramas. (Hormigón, 2008, p. 90).

7.8.2.2 El intérprete constructivista: la biomecánica

La metodología interpretativa del constructivismo se fundamentará en la “explotación, organización y desarrollo sistematizado de su cuerpo y elementos componentes según su eficacia y utilidad” (Meyer, 2011, p. 38). “El constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero” (Meyerhold, citado en Hormigón, 2008, p. 230). Meyerhold será quien impulse esta nueva técnica teatral a la que denominará Biomecánica. Para ello, el creador se dejará influir por la teoría de F.W. Taylor quien creará un dispositivo científico que organizará y regulará el proceso de producción aumentando la eficiencia. Concretamente se fundamentará en el ahorro energético de los trabajadores a través de movimientos suaves y continuos. (Meyerhold, 1986).

De esta manera, el intérprete de Meyerhold será un intérprete mecánico, conocedor de su cuerpo, que dispondrá de él para ejercicio científico de la construcción espectacular. De este modo, el intérprete debe organizar sus medios expresivos con la intención de ser capaz de generar la máxima expresión con un movimiento preciso que emplea la menor cantidad de energía posible. La implicación de todo el cuerpo en el movimiento expresivo y su eficiencia implicará restar las imprecisiones y los excesos expresivos innecesarios, por tanto, se conseguirá crear una propia ley interpretativa. Así, Meyerhold dará lugar a la Biomecánica: la racionalización de los ritmos orgánicos para su ejecución en el mínimo esfuerzo. Según Meyerhold:

El actor contiene en sí mismo tanto al organizador (artista) como aquello que es organizado (materia). La fórmula para actuar puede ser expresada de la siguiente manera: $N = A1 + A2$ Donde, N= Actor. A1=El artista que concibe la idea y formula las instrucciones necesarias para su realización. A2= El cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la concepción de A1 (Hormigón, 2008, p. 230).

La dualidad del performer exige conocer el medio psicológico y emocional, así como el medio expresivo del cuerpo para encontrar los motivos y resortes que hacen que los primeros activen a los segundos, es decir, exige encontrar la reacción motora instintiva para someterla al control taylorista. A esta idea la llama Meyerhold “reflejo volitivo” y de ella desligó al menos tres divisiones del movimiento: otkas (contraimpulso anterior a la acción), posyl (acción propiamente dicha) y stoika (parada de la acción, que a menudo coincidirá con el siguiente otkas). Estos movimientos surgirían no de una vivencia o imitación de la emoción, sino del recuerdo analítico que ésta deja en el cuerpo. Así, se configurará una secuencia rítmica con un carácter abstracto pero que en el cómputo general conformará un hecho concreto. Se trataría de una construcción a base de unidades fragmentadas que se ligarán en una continuación como los ladrillos que conforman una muralla.

Así, como vemos, el ritmo se vuelve un elemento imprescindible en la creación actoral poniendo todo el trabajo de Meyerhold en relación al de Dalcroze, con la salvedad de que la racionalización del director ruso no sometía a un programa teleológico sino a la idea de construcción científica, lo que suponía diferencias cualitativas entre ambos, como la eficiencia, la participación global del cuerpo en el movimiento, o la autonomía del ejercicio interpretativo con respecto al texto. Y es que la relación del intérprete biomecánico con el texto y el personaje era compleja: se renunciará al carácter ilusionista del personaje a favor del artificio; se abandonará la actividad lógica sustentada en la acción del relato; se separarán los diálogos del movimiento, y el texto se abordará desde su aspecto rítmico. Por tanto, con la biomecánica no sólo se rechazará al actor ejemplarizante y dominador de las pasiones, sino que se posibilitará a un actor-constructor

modelo y metáfora del comunismo fraterno-funcional. Y es que el director ruso reconocerá que su intérprete ideal será un actor plástico, un actor que crea formas en el espacio. De esta manera, el objetivo de la Biomecánica será la relación armónica con los diseños escenográficos de los ritmos constructivistas.

7.8.2.3 La implantación

La escenografía diseñada por A. Lavinsky y V. Khrakovsky para el estreno de la segunda edición de *Misterio Buffo* en 1921, bajo la dirección de Meyerhold y Bebutov, rechazará la bidimensionalidad de los telones pintados para proponer un espacio corpóreo basado en la estética cubofuturista. Será tras la exposición $5 \times 5 = 25$ de los artistas constructivistas (A. Exter, L. Popova, A. Rodchenko, V. Stepanova y A. Vesnin) cuando la escenografía entre a formar parte del T.E.O. Y es que fue en el campo escenográfico donde este nuevo movimiento tuvo un desarrollo prolífero, ejemplificando con maestría los intereses del Octubre Teatral. De este modo, como nos indica Ripellino, “se erigieron sobre el escenario desnudo armaduras abstractas que tenían un torno y un telar, encajes ingeniosos de torres, de escaleras y de partes giratorias. La escena tomó el aspecto esquelético de un viaducto ferroviario, de una estructura compuesta con los pedazos de un mecano” (2005, p. 131).

La primera gran escenografía constructivista será la diseñada por L. Popova en 1922 para *El cornudo magnífico* (1920) de F. Crommelynck, dirigida por Meyerhold. Popova reduce la escena a sus elementos imprescindibles a través de un juego de líneas que se despliegan y combinan para construir un artefacto con diferentes planos y volúmenes geométricos y esquemáticos. Surgirá de esta forma un espacio dinámico y en movimiento que posibilitará una multiperspectiva no figurativa. Estas construcciones, con dispositivos y engranajes, acercarán al teatro a la idea de industria. Así, Popova pensó un escenario que posibilitara el desarrollo cinético del intérprete biomecánico. De ahí que surgieran los andamios, las dobles alturas, las pasarelas, el caballete de gimnasia, las rampas inclinadas o las escaleras. También el diseño de vestuario tuvo un carácter innovador, y es que si el constructivismo demandaba la conciencia rítmica del intérprete como obrero, como consecuencia, será necesario eliminar toda la ilusión de pelucas, trajes historiados, maquillajes extravagantes, etc. para vestir al intérprete con monos de trabajo. Así, uniendo la escenografía constructivista y la biomecánica, nacerá *El cornudo magnífico* (1920), la primera gran pieza del Octubre Teatral.

El Octubre Teatral, en su intento ambicioso de una revolución completa del arte escénico a través del comunismo, sugirió crear un nuevo edificio teatral. Se llegará a decir:

Todo espectáculo creado en estos días aspira a que la sala participe en la acción (...) Es la sala quien suministrará la última mano, y para hacerlo debe contar con un número grandioso de correctores, ser una sala de masas. (...) Lo primero, es preciso suprimir las plateas, los balcones, las galerías. Solo un anfiteatro conviene al espectáculo, que debe ser elaborado en común por los actores y por el público; este público no estará ya dividido en clases (Citado en Ripellino, 2005, p. 162).

De esta manera observamos cómo el teatro, para los constructivistas, se debería convertir en una gran fábrica taylorista donde todos los asistentes confirmarán, en un pacto performativo, la posibilidad de una nueva sociedad proveniente de los ritmos del comunismo.

7.8.2.4 El ritmo teatral constructivista

Meyerhold, el gran creador del constructivismo teatral ruso, conseguirá unir en su plantilla artística a los mejores dramaturgos y escenógrafos bajo la dirección del T.E.O. Su ritmo compositivo consistirá en la combinación rítmico-armónica de los tres vectores bajo la ideología comunista. Este, que se pondrá en relación al pensamiento marxista, sobre todo en la vinculación entre el tiempo libre y el tiempo del trabajo, producirá un gran ritual donde las fronteras entre los tiempos se eliminan. Encontramos así que el tiempo del teatro será el tiempo de la propaganda, por lo que el espectador se encuentra en un momento de formación política y no en un lugar de disfrute o entretenimiento. Por lo tanto, el tiempo del constructivismo es aquel que se apropia del tiempo libre para prolongar de forma continua el trabajo. No existirá una gran diferencia entre el modelo tempo-racional y el modelo comunista; más bien este último será una derivación ideológica del primero que, como demostraría la historia, acabaría conformando un sistema de opresión y falta de libertad. La diferencia entre ambos estribará en la conciencia de la posición del individuo dentro del sistema, como así lo demostrará la convención teatral y antilusoria del comunismo, manifiestamente política y antididerotiana. Así será lógico que, en 1923, la revista del LEF publicara las siguientes palabras: “¡Los llamados directores! ¿Dejaréis por fin, vosotros y los ratones, de jugar con las herramientas postizas de la escena? ¡Asumid la organización de la vida real!” (Citado en Ripellino, 2005, p. 162). Paragón del aforismo de Evreinov: “Teatralizar la vida: he aquí cual será el deber de cada artista. Surgirá un nuevo género de directores, los directores de la vida” (Citado en Ripellino, 2005, p. 162).

El otro gran director teatral que surgirá en el contexto de la revolución comunista para unir el arte y la sociedad será Eisenstein. El director ruso compondrá el ritmo de sus espectáculos a través

de su “montaje de atracciones”, montaje que consistirá en la combinación rítmico de todos los elementos teatrales con la intención de procurar una recepción emocional en el espectador. Así la atracción será el elemento constitutivo de su teatro y el montaje referirá al ritmo emocional que agita, promueve y divulga la idea del creador, en este caso, el comunismo cultural proletario. De esta manera, observamos pues, cómo el comunismo vuelve a convertirse en una autarquía que pretende la dominación total del individuo a través de este ejercicio psicológico que nos recuerda al adoctrinamiento de Pávlov.

Independientemente de su relación con la sociedad, el teatro de montaje de atracciones será el primer gran método que proclame un teatro autónomo e independiente del texto dramático a favor de una libre combinación rítmica de sus vectores. Es decir, establece una teoría basada en el ritmo como principio de creación teatral. Así lo explica Eisenstein:

Este método determina radicalmente la posibilidad de desarrollar una puesta en escena 'activa' (el espectáculo en su conjunto: en lugar de ofrecer una 'reproducción' estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Esto es el montaje de las atracciones (Citado en Sánchez, 1999, p. 331).

Con la idea de “orientación precisa hacia un determinado efecto temático final” pone en relación el creador ruso, ética y estética, es decir, crea la dependencia de la trama configurativa del hecho teatral con una cosmovisión rítmica de la existencia. Por tanto, se concluirá nuevamente que será el ritmo el elemento que permita la transferencia entre la sociedad y un hecho artístico concreto.

La primera gran obra de “montaje de atracciones” será *Mudrets* (1923), una reconstrucción de la pieza cómica de O. Navysakogo. Como indica Ripellino "Eisentein desintegró el texto de Ostrovsky en un catálogo de martilleantes atracciones, que asumían valor de jeroglíficos. El estudio de los ideogramas japoneses influyó en la trama del espectáculo" (Ripellino, 2005, p. 158). Sin embargo, el teatro no satisface al creador ruso, y este decide experimentar su técnica con la cinematografía. Su primera película será *Stachka* (la huelga) estrenada en 1924.

El montaje de atracciones se relacionará con los aspectos visuales del trabajo constructivista como el propio Eisenstein nos cuenta al establecer que su trabajo es "análogo al material pictórico

de G. Grosz y a los elementos de ilustraciones fotográficas (fotomontajes) utilizados por Alexander R. Rodchenko" (Citado en Sánchez, 1999, p. 330).

7.9 La abstracción: el ritmo de la forma y el color

El marco teórico de la abstracción surgirá en esta Rusia post-revolucionaria y se dejará influir por dos movimientos de vanguardia como son el rayonismo y el suprematismo. Del mismo modo, la abstracción desarrollará lazos con el movimiento holandés De Stijl, así como con el trabajo esencialista y espiritual de Kandinsky.

En primer lugar, hablaremos del rayonismo, surgido en 1909 de la mano de Larionov y Goncharova. Influidos por el trabajo expresivo y colorista de Delaunay, estos artistas iniciarán un trabajo visual para buscar la transparencia cristalina del color. De esta manera, el elemento primordial del rayonismo será la luz y su capacidad de crear estructuras pictóricas geométricas alejadas de cualquier elemento figurativo. Así, el rayonismo inicia un camino hacia la autonomía de las formas plásticas.

En cuanto al movimiento suprematista, éste surgirá de la mano de Malévich y su famosa pieza *Cuadrado negro sobre blanco* (1913). El manifiesto más importante verá la luz en 1920: *El suprematismo, o sea el mundo de la no representación*. En él se puede leer: "Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas" (Citado en Michelli, 2000, p.317). Este nuevo ritmo, que proclamó la autosuficiencia de los elementos de la plástica artística, se edificó en tres etapas visuales: la negra, el período del color, y la última fase, la blanca. Con esta última fase se inicia el deseo de la esencialidad del arte oponiéndose de forma radical al ejercicio de unión socio-ideológica que el constructivismo hacía de la cultura. Así, el propio Malévich llegará a decir: "El suprematismo tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material. (...) Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del buen sentido están muy alejados uno de otros" (Citado en Michelli, 2000, p. 231).

Por su parte, Piet Mondrian, en la Holanda de 1917, desarrollará su propia teoría de la abstracción pictórica con De Stijl. Mondrian, junto con Theo van Doesburg, realizará un trabajo de esencialidad y esquematismo de la realidad, es decir, reducirá la naturaleza a sus elementos geométricos mínimos eliminando todo su individualismo particular hasta presentarlo con el aspecto correspondiente a las formas geométricas y pictóricas primigenias del arte visual. Y es que el objetivo del trabajo de Mondrian será revelar la verdad última y universal a todos los seres humanos para negar las diferencias entre los mismos. La autonomía formal del arte surge de la actividad

interior del creador alejado de la referencialidad figurativa. Se proponía entonces un intelectualismo rítmico que permita dominar las fuerzas oscuras de los acontecimientos existenciales, es decir, esencializar la vida a través de sus aspectos primitivos y lógicos. En el segundo prefacio de De Stijl leemos:

El fin de la naturaleza es el hombre. El fin del hombre es el estilo. Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proposiciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color naturales, a las emociones (Citado en Michelli, 2000, p. 338).

Por último, y compartiendo esta idea de actividad interior del artista que procura la autonomía visual, aparecerá W. Kandinsky. En el trabajo del creador ruso "encontramos una forma de ascetismo que se libera de las servidumbres de la realidad material mediante un éxtasis imprevisto que lo vincula a la sustancia espiritual del universo" (Michelli, 2000, p. 222). Kandinsky propone la liberación del yo interior del alma de la naturaleza, su verdad esencial y universal fuera del materialismo real.

Como observamos, estos cuatro movimientos artísticos tienen un emplazamiento común: la autonomía de los elementos puramente visuales del arte plástico. Sin embargo, la gran diferencia entre los mismos es su posicionamiento rítmico frente al sistema racional. Mientras que Mondrian afirma la racionalidad científica para un nuevo espacio socio-cultural, Kandinsky hereda un antipositivismo que recuerda al simbolismo redoniano o el silencio poético de Mallarmé. Entre ambas directrices se encuentra el suprematismo que se presenta como el intento de significar los signos primigenios universales a través de las formas plásticas mínimas. Dice Malévich:

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los 'signos' del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del ritmo. El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad inspiradora (Citado en Michelli, 2000, p. 319).

Sea como fuere, tanto para Mondrian como para Kandinsky y Malévich, el arte es una actividad pura y autónoma que responde a una necesidad interior de revelar los elementos universales y transculturales del ser humano. Los tres artistas se proponen la destrucción del mundo objetivo para acercarse a la verdad interior. Así ocurre la abstracción artística, que supera la materialidad referencial para convertirse en signo espiritual de la existencia.

Todo tiene su envoltura y su meollo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que alcancemos solo la envoltura en vez de la esencia de las cosas, que su máscara nos ciegue de tal forma que nos impida hallar la verdad (...) ¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo. (...) Nosotros tenemos la experiencia milenaria de que las cosas son más mudas cuanto más claramente les ponemos delante el espejo óptico de su apariencia fenoménica (Marck, citado en Michelli, 2000, p.91).

Este ejercicio de esquematización se justificará en muchos casos a través de la teoría platónica, así como con las ideas de los teosofistas quienes afirmaban una evolución de la existencia física a estados espirituales por leyes ocultas universales. Se superaba así la materialidad objetiva y lógica para presentar categorías transcendentales, efectos místicos. La combinación rítmica de formas y colores ausentes de descripción figurativa poseerá ahora una significación por encima de su aspecto decorativo o pictórico. En palabras de Kandinsky:

Nuestra alma, que después de un largo período materialista se encuentra aún en los comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido. Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido. (...) Nuestra alma tiene una grieta que, cuando se consigue tocar, suena como un valioso jarrón resquebrajado y reencontrado en las profundidades de la tierra. Por eso, la tendencia a lo primitivo, como hoy la vivimos, francamente tomada de prestado, será de breve duración. (2012, pp. 21-22).

Por todo ello, podemos afirmar que el ritmo espiritual de la abstracción es el ritmo ideal, mínimo y esencial para la existencia de la vida, común a todos los seres presentes en un tiempo infinito, e imperceptible ante la materialidad contextual. Su orden es el orden intuitivo (Kandinsky) o racional (Mondrian y Klee) del espíritu interior del artista, y por tanto, no se ha de representar en la concreción objetiva de la realidad. Es decir, la representación rítmica de la abstracción es una aproximación esencial y esquemática del acontecer ideal y eterno de la existencia a través del creador quien combina, según su actividad interior, los elementos artísticos puros y verdaderos existentes en toda la arquitectura universal (forma y color). Concretamente, el artista deberá combinar la esencia de la forma (geometría racional) y la del color (emoción espiritual). En palabras de Klee: "el arte es la imagen alegórica de la creación" (Citado en Michelli, 2000, p.99). Y según Kandinsky: "El reino del arte, que como el de la naturaleza, la ciencia, las formas políticas, etc... es un reino en sí mismo, gobernado por sus propias leyes y que, junto a otros reinos, forma en el fondo ese gran reino que solamente podemos adivinar de una forma confusa" (Citado en Harrison en VV. AA. 1998, p. 223).

De esta manera, la obra de arte se convierte en un mundo autónomo, nuevo y original. Sin embargo, y he aquí la paradoja, es importante aclarar que la abstracción no produce una autonomía artística fuera de la comunidad vital sino que presenta un abandono de la representación del espacio normativo, es decir, es autónoma de la referencialidad y del sistema de creación tempo-racional pero se vincula con una cosmovisión de la existencia: el espíritu universal transcultural y primigenio. Dirá Worriger:

Nuestras investigaciones proceden del presupuesto de que la obra de arte, como un organismo autónomo, se coloca ante la naturaleza en términos de igualdad, en su esencia más profunda e interna, desprovista de toda conexión con ella, en la medida en que se entiende por naturaleza la superficie visible de las cosas (Citado en Harrison en VV. AA., 1998, p. 211).

El contenido rítmico de la obra se encuentra, por lo tanto, en la composición que relaciona los elementos plásticos entre sí (formas y colores). El contenido abstracto es interno a la expresión formal, como así lo explicará Kandinsky en su ensayo *Sobre la cuestión de la forma* incluido en el libro *El jinete azul* de 1912. Para aquel entonces, el artista ruso ya había pintado su primera acuarela abstracta (1910). Se trata de una composición rítmica de formas y colores con una fuerte carga expresiva, lo que él denominó como “resonancia interior” (innere Klang).

La resonancia interior es el "espíritu que vemos manifestarse con una fuerza insólita en los objetos" (Kandinsky, citado en Martínez Benito, 2011, p. 115). Para Kandinsky cada elemento formal (color, línea, etc) tiene y emite una resonancia vibratoria interior perceptible a través de los sentidos. Esta vibración contiene el ritmo de la cosmovisión universal emocional del artista (la necesidad interior). La emoción es el vínculo entre el artista y el receptor, así como lo es entre el objeto artístico y el universo. En palabras de Kandinsky la emoción es "el puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el espectador)" (Kandinsky, citado en Martínez Benito, 2011, p. 116). La emoción rítmica vibrante deberá ser entonces idéntica tanto en el artista como en el receptor para producir esta la identidad interior.

Asimismo, debemos entender que cada unidad elemental del objeto artístico (forma y color) se presenta como una misma resonancia rítmica que se interrelaciona con el resto de una manera armónica, es decir, todas participan de la identidad interior. Así, concluye Kandinsky la necesaria correspondencia entre las artes volviéndose heredero de la Gesamtkunstwerk. En *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*) afirma una base común para todas las artes gracias al trasvase sinestésico (físico, emocional y psicológico) de la emoción interior.

Kandinsky afirma que todas las unidades elementales de una obra de arte comparten una misma raíz rítmica espiritual que permite las analogías y correspondencias entre las diferentes artes. En *Punto y línea sobre el plano* (1926) establece relaciones entre la línea, el color y la emoción para concluir que la expresión universal y necesaria del interior del artista se expresa en el contacto adecuado y armónico de los colores y las formas. A su vez, Kandinsky establece relaciones directas entre composiciones pictóricas abstractas y música. Y es que para el ruso, la música es el arte abstracto y autónomo por excelencia y, además, debido a su desarrollo temporal, será el arte que permita mostrar con mayor exactitud la emoción espiritual universal. Uno de los compositores de mayor importancia para el trabajo de Kandinsky será Schoenberg, quien desarrolló un esquema pancromático para abolir la progresión teleológica y programática de la música tradicional a favor de una expresión más íntegra y pura. En palabras de Kandinsky:

Schoenberg presiente claramente que la libertad total, que es el medio necesario y libre del Artes, no puede ser absoluta. (...) Schoenberg intenta agotar esta libertad, en el camino hacia la necesidad interior, ha descubierto ya verdaderas minas de la nueva belleza. La música de Schoenberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la música del futuro (2012, p. 42).

Pero no sólo se inspiró en el trabajo de Schoenberg, sino también estudió a T. Von Hartmann (*Sobre la anarquía en la música*, 1912) y N. Kulbin (*La música libre*, 1912) y sus teorías acerca de la proclamación de la libertad en la composición musical vanguardista. Asimismo, afirmada la relación entre pintura y música, le fue fácil a Kandinsky establecer vínculos con la danza y, por tanto, con el movimiento y el espacio, desarrollando analogías con la escultura e incluso con la arquitectura. En su interés por la creación de la obra de arte total y las correspondencias armónicas se interesó, del mismo modo, por las experiencias performativas de Scriabin. Una de las obras más importantes de este autor será *Prometeo o Poema del fuego* (1910) en el que se proyectaban diferentes colores relacionados de forma armónica con acordes de música.

7.9.1 Teatro y abstracción

7.9.1.1 Kandinsky: movimiento, color, forma, sonido.

Kandinsky, heredero del trabajo de Herder, Wagner y de los simbolistas, expresará su deseo de reunir todas las artes en una gran obra monumental. En ella, todos los medios y vectores serán idénticos y armónicos en sus significados interiores y se combinarán de forma rítmica por el espíritu universal (coherente con su necesidad interior). Se tratará, entonces, de un teatro autónomo y puramente rítmico.

Su teoría escénica se recoge en *Über Bühnenkomposition (Sobre la composición escénica)* en 1913 donde rechazará los modelos tradicionales de creación escénica basada en la recreación verosímil y lógica de la acción para proponer una renovación a partir de la vibración rítmica donde se combine la esencialidad de "el tono musical y su movimiento, el sonido corporal-espiritual y su movimiento, expresado por personas y objetos (y) el tono colorista y su movimiento (una posibilidad específica de la escena)" (Citado en Sánchez, 1999, p. 104), o lo que es lo mismo: el sonido, el cuerpo, la forma y el color, y sus posibilidades de movimiento. Así, entiende la escena como un amalgamamiento atmosférico de signos sonoros y visuales en movimiento. Es decir, creará una partitura rítmica de signos. Se trata, en palabras de Kandinsky de: "una serie de combinaciones dispuestas entre dos polos: conexión y repulsión" (Citado en Sánchez, 1999, p. 105). Estas combinaciones quedarán subordinadas a la meta interna: "el pulimento del alma" (Kandinsky, citado en Sánchez, 1999, p. 99).

La incorporación del cuerpo y la imposibilidad de abstracción se lidiará con propuestas coreográficas geométricas como sugiriera Craig, y serán sometidas a la temporalidad rítmica de la música utilizada como propusieran Dalcroze y Appia. En cuanto a la palabra, ésta no se empleará para significar el mundo real sino que se utilizará como un elemento atmosférico puro. El cuerpo humano se reduce a portador de formas y sonidos.

Entre 1909 y 1913, Kandinsky diseñó cuatro composiciones escénicas en las que intentó materializar su teoría teatral, y éstas fueron: *Sonoridad Amarilla*, *Sonoridad Verde*, *Negro y Blanco* y *Sonoridad Violeta*. *Der gelbe Klang (Sonoridad amarilla)* será el primer guión escénico abstracto de Kandinsky compuesta por una introducción y seis escenas en las que se producen juegos rítmicos y combinatorios de luces, colores, música, canto, etc., es decir, "impresiones paisajísticas" (Martínez Benito, 2011, p. 103) sin argumento. Sin embargo, Kandinsky presentará la creación de personajes figurativos, cinco gigantes, un tenor y un coro, un niño, otras gentes y seres indefinibles, envueltos en diferentes trajes llamativos y lustrosos.

La música servirá como elemento estructural primordial de la pieza. Para su composición Kandinsky cuenta con la ayuda de Thomas von Hartmann que se presenta con "acordes disonantes, fusión de notas disparejas como un La grave y un Si agudo sonando a la vez, música agitada, contradictoria, estridente, atormentada" (Martínez Benito, 2011, p. 103). Así, habría que pensar que el color correspondiente sinestésico a este sonido también iba a ser intenso e histriónico. El color en su estado puro se expandirá por todo el espacio teatral (escenario, vestuario, utillería, etc.): "Aparecen cinco gigantes de un amarillo vivo; una muchedumbre con largos e informes ropajes de

colores vivos (el primero es todo azul, el segundo rojo, el tercero verde, etc. Sólo falta el amarillo); la gente anterior de la escena se hace azul; la escena se sumerge progresivamente en una fría luz roja" (Kandinsky, citado en Martínez Benito, 2011, p. 104). Asimismo, y respondiendo con la necesidad interior, el movimiento se irán contrastando entre diferentes calidades: de violencia súbita a la inmovilidad o al estacatto simultáneo: "cada grupo hace movimientos diferentes, la muchedumbre se acerca lentamente como en un sueño, liberándose violentamente de su propia rigidez, inmovilidad general" (Kandinsky, citado en Martínez Benito, 2011, p. 104). Por último, en cuanto al lenguaje aparecerán recitativos asemánticos que se mezclan con sonidos guturales. Un ejemplo es la voz que aparece en la segunda escena, una voz "nasal, con entonaciones lentas, o con entonaciones bruscas. (A continuación, los gigantes) cuchichean entre sí sin hacer ruido (y un hombre dice) muy fuerte, imperativo, con voz bonita: ¡Silencio!" (Kandinsky, citado en Martínez Benito, 2011, p. 104). En suma, todos los elementos "juegan un papel de igual importancia, quedan exteriormente independientes y son tratados de igual modo, es decir, subordinados a la meta interna" (Kandinsky, citado en Sánchez, 1999, p. 105).

Debido a las exigencias técnicas, *Sonoridad Amarilla* no llegará a representarse hasta agosto de 1975 por J. Polieri y con música de A. Schnittke. Un año más tarde sería su estreno mundial en el Théâtre des Champús, con dirección del mismo Polieri, música de A. Von Webern, y coreografía de M. Decroux. No obstante, Kandinsky pudo ver cumplido su sueño de representación de una obra de arte monumental con Schaupiesl (Juego para la mirada) inspirada en *Cuadros de una exposición de Modest Músorgki* estrenada en el Teatro Friedrich de Dessau el 4 de abril de 1928. Se trata de una pieza de dieciséis cuadros con una escenificación abstracta basada en juegos lumínicos y formas móviles. Kandinsky, ya en la Bauhaus, se dedicará a la investigación entre el movimiento corporal y la pintura a través del análisis de los trabajos de G. Palucca como *Tanzabstraktiion* y *Tanzrhythmen* (1924) esquematizando las líneas corporales del cuerpo en movimiento. Este trabajo se publicará en la revista *Kunstblatt* en 1926.

7.9.1.2 Schreyer, continuador de la abstracción escénica

La Staatliches Bauhaus (Casa de la construcción estatal) se fundará en la Weimar en abril de 1919. Se tratará de una catedral de unificación de las artes (diseño, arquitectura, pintura, escultura, teatro, etc.) bajo las ideas socialistas de su fundador, Walter Gropius, con la intención de que se produjera la desjerarquización de la enseñanza del arte y el desarrollo experimental de nuevas técnicas provenientes de la tecnología del siglo XX.

El primer director del taller de teatro de la Bauhaus será Lothar Schreyer, dramaturgo, creador escénico y pintor del grupo expresionista Der Sturm. Su trabajo teatral continuará la línea originada por Kandinsky, es decir, pensará el teatro como una combinación rítmica de sus elementos sometidos al gusto espiritual interior del artista. En palabras del artista:

La obra de arte escénica es una unidad artística. Se acoge mediante la intuición, madura en la concentración, nace como organismo. Está configurada a partir de los medios artísticos de expresión que son forma, color, movimiento y sonido. Es una obra de arte independiente que opera en el espacio y en el tiempo (Citado en Sánchez, 1999, p. 174).

El trabajo de Schreyer se basaba también en la esencialidad de los elementos escénicos que conformaban la combinación rítmica del hecho teatral. Por esta razón,

las formas fundamentales son los cuerpos y superficies matemáticas. Los colores fundamentales son: negro, azul, verde, rojo, amarillo, blanco. Los movimientos fundamentales son el movimiento recto horizontal y el vertical, el ascendente y el descendente, el movimiento espiral que se cierra y el que se abre. Los sonidos fundamentales son los sonidos puros (Schreyer, citado en Sánchez, 1999, p. 174).

Su búsqueda de abstracción en el teatro le llevó no solo a la emancipación del dramaturgo, sino incluso al abandono de la palabra como así lo demuestran sus obras colaborativas con A. Stramm (obras de pura acción rítmica, sin historia ni personajes). Asimismo, deja de interesarse por el intérprete debido a su materialidad física. En la concepción del teatro de Schreyer el vínculo entre la escena y el público adquiere especial resonancia debido a que exige una comunicación continua a expensas de generar una comunidad espiritual nueva y libre del dominio moderno.

El excesivo sentimentalismo de sus obras, que no terminan de abandonar el expresionismo extático, y sus formas religiosas y pantomímicas hará que Schreyer tenga que abandonar la Bauhaus en el otoño de 1923. Su lugar será ocupado por Oskar Schlemmer.

7.9.1.3 Schlemmer: ser humano y espacio

Schlemmer, que estrenó el 17 de agosto de 1923 su obra *El gabinete de figuras*, manifestaba una idea totalmente novedosa para la evolución teatral de la Bauhaus: su interés girará en torno a la relación entre el ser humano y el espacio a partir de la posibilidad geométrica del movimiento corporal. El ser humano se volvía, por tanto, el elemento a esencializar para conectar con las formas del universo.

Así, Schlemmer partirá de la problemática de la representación del cuerpo en la estética de la abstracción para su práctica teatral. Y es que los pensadores de la Bauhaus pensarán que la colocación del intérprete corpóreo en el escenario era capaz de crear la ilusión ficticia y, por lo tanto, era capaz de regurgitar la esencia dramática. La corporalidad rítmica del teatro será, de este modo, totalmente cuestionada. Sin embargo, en nuestra opinión, el carácter ficcional no provendrá de la aparición del intérprete, sino del diseño del edificio teatral (espacio escénico y platea), así como del diseño del tiempo del espectáculo. Y es que, como se demostrará con las experiencias dadaístas y futuristas, la ruptura ficcional y la abolición del drama se consigue con la corporización de nuevas concepciones rítmicas y la creación de dispositivos que extendían dichos ritmos más allá del cuerpo del intérprete y el espacio escénico. La ruptura ficcional se conseguirá con la extralimitación del espacio/tiempo sagrado de representación (teatro de campo expandido). De esta manera, la representación performativa no terminaba con el show del performer sino con el abandono de la sala.

No obstante, para la concepción teatral de la abstracción, basada en el ritmo espiritual de formas y colores, era necesaria la desmaterialización del cuerpo humano. Y es que Schlemmer llegará a decir que "la historia del teatro es la historia de la transformación de la figura humana: el hombre en cuanto intérprete de acontecimientos corporales y anímicos en el cruce de inocencia y reflexión, naturalidad y artificio" (Citado en Sánchez, 1999, p. 180). Por tanto, el cuerpo en el espacio se vuelve el tema central del análisis.

Así, empieza Schlemmer por un estudio geométrico y matemático del espacio a partir de Le Corbusier, para añadir la teoría tridimensional escénica de Appia y Craig. De esta manera: "traza una geometría de base sobre el suelo (...) para dividir el espacio escénico). Asimila el cuerpo al cuadrado, al triángulo, al círculo, al cubo (y) establece relaciones matemática entre el cuerpo humano y el espacio circundante, utilizando (...) el cuerpo para delimitar el espacio de la escena" (Aslan, 1979, p. 174). Una vez establecido el cuerpo humano como patrón del espacio escénico, realiza el estudio geométrico de las posibilidades armónicas de movimiento del intérprete dentro del mismo. Así, enumera una serie de desplazamientos en altura, anchura y hondura. Por todo, observamos la descomposición racional y matemática del cuerpo como eje configurador del universo de Schlemmer, cuyo objetivo era:

abordar el mundo como si acabase de ser creado (...) partir de lo elemental, partir de las posiciones del cuerpo, de su simple presencia, de la posición erguida, del caminar y, finalmente, del salto y de la danza. (...) Temer y respetar del mismo modo cada movimiento del cuerpo humano, particularmente sobre la

escena, ese mundo vivo, aparte, ese mundo de la apariencia, esa segunda realidad en la que todo está bañado por un aura mágica (Citado en Aslan, 1979, p. 174).

De esta manera, la esencialidad del movimiento corporal reducido a formas geométricas consigue, por un lado, universalizar su teoría teatral y, por otro, conectarlo con la necesidad interior espiritual y transcultural.

Es así, que el paso final para la abstracción corpórea en el teatro será la construcción de trajes que sirvan de respuesta al estudio analítico de Schlemmer. Este creará, al menos, cuatro leyes para configurar los revestimientos abstractos:

1. Las leyes del espacio cúbico dado (...) se traspondrán las formas cúbicas a las formas del cuerpo humano: cabeza, tronco, brazos piernas, transformadas en figuras cúbico-espaciales. Resultado: arquitectura andante.
2. Las leyes funcionales del cuerpo humano en relación con el espacio; esto implica la tipificación de las formas corporales: la forma ovoidal de la cabeza, la forma de vaso del tronco, la forma de maza de brazos y piernas, la forma esférica de las articulaciones. Resultado: el muñeco articulado.
3. Las leyes del movimiento del cuerpo en el espacio; aquí aparecen las formas de la rotación, la dirección y división del espacio: cono, voluta, espiral, disco. Resultado: organismo técnico.
4. Las formas de expresión metafísica como simbolización de las partes del cuerpo humano: la forma de estrella de la mano abierta, el signo (infinito) de los brazos cruzados, la forma de la cruz de la columna vertebral y los hombros (...) Resultado: desmaterialización. (Citado en Sánchez, 1999, p. 187).

Con el revestimiento del cuerpo del intérprete aunaba y resolvía la problemática de herencia simbolista que surgiera con el trabajo de Maeterlinck y Craig. Este nuevo intérprete “revestido” es el Tänzermenchs (ser humano como bailarín), capaz de sintetizar el mundo material (su propio organismo) y el mundo universal y espiritual (revestimiento cúbico-abstracto). Se produce, por tanto, una reconciliación armónica entre arte, industria, cuerpo orgánico y espíritu universal.

La obra más conocida de Schlemmer, *El Ballet Triádico*, será representada por primera vez en Stuttgart en 1916 como parte de un evento benéfico dedicado a los soldados de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, será su reposición en la Bauhaus, en 1922, cuando adquiera el clamor definitivo. Se trata de una pieza que surge de la propia reflexión acerca de las tres triadas: espacio, forma y color; altura, anchura y profundidad; esfera, cubo y pirámide; rosa, negro y amarillo. Estos conjuntos crearán la estructura del ballet, dividida en tres partes (la burlesca y amarilla; la solemne, festiva y rosa; y la metafísica y negra) compuesta por doce danzas estilizadas de pequeño formato.

Su objetivo era "encontrar el equilibrio armónico entre lo emocional (elemento dionisiaco de la danza) y lo racional (el elemento apolíneo formal de la arquitectura espacial)" (Alemany, 2012, p. 136). Se rompe con la idea de escena separada del público y se instalan juegos de cruces alrededor de todo el espacio. Se caracterizaba, del mismo modo, por sus 18 cambios de vestuario y el aspecto de caparazón de estos, que exigía la realización de un tipo de coreografía concreta. Aunque encontramos máscaras, Schlemmer también trabajará sus diseños con rostros al descubierto para representar la humanidad y reducir al intérprete a un mero maquinista. Todo ello conformará la obra de arte monumental de Schlemmer que, con la inclusión de la música y el movimiento, se dispondrá a ritmar sus composiciones visuales en un acontecer espiritual universal e inaprensible. En palabras de Schlemmer:

El teatro como lugar del acontecimiento temporal muestra el movimiento de forma y color; primero en sus figuras primarias, como figuras individuales en movimiento, coloreadas o incoloras, lineales planas o plásticas; segundo, como espacio en movimiento y transformación y formas arquitectónicas mudables. Este juego caleidoscópico, infinitamente variable, ordenado según una sucesión regulable constituiría -en teoría- el teatro visual. El ser humano, el ser anímico, sería desterrado del campo visual de este organismo mecánico. Quedaría como el perfecto maquinista en el cuadro de mandos de la centra desde donde dirige esa fiesta para la vista (Citado en Sánchez, 1999, p. 183).

7.10 Conclusiones sobre el ritmo y la escena en las vanguardias de 1900

Del entramado teórico acerca de la relación entre arte y vida en la vanguardia de 1900 podemos concluir al menos cinco grandes ideas que sintetizaremos brevemente:

1. La negación del modelo tempo-racional. Ya con el silencio simbolista se inició el camino de la destrucción del modelo logocéntrico que acabaría por cuestionar el valor simbólico de la cultura moderna. La hipocresía de la burguesía, preocupada por su desarrollo económico y su ascenso en el poder político, ya no representa al individuo (proletario o artista). De esta manera, se hace necesaria un nuevo génesis rítmico que genere una sociedad alejada de la razón instrumentalizada y dominadora de libertades.

2. Nuevas configuraciones rítmicas de la existencia. La vanguardia de 1900 despierta un sin fin de configuraciones de la existencia que dan cuenta del devenir del ser humano en un periodo de desestabilidad política y social. La fragmentación de la razón posibilita una heterogeneidad de tiempos y espacios, de libertades y manifestaciones. El tiempo progresivo y teleológico se transforma en un acontecimiento ritmado desde diferentes posiciones ante la duración de la existencia. Ya no se presenta en su uniformidad causal (nacer, desarrollarse, morir), más bien

aparece como brechas temporales producidas por las incisiones de la vida moderna (la revolución industrial, la ciudad, el transporte y la velocidad, la guerra, etc.) en la cotidianidad rítmica de los individuos. Sin embargo, observamos un punto en común con todas las configuraciones rítmicas: su posición frente a la razón: el futurismo la pervierte en su síntesis, el surrealismo la enfrenta al subconsciente, el constructivismo la pone al servicio del comunismo, y la abstracción la utiliza como herramienta para el deslumbramiento de lo universal. Así, en todos los movimientos existe una relación mínima con ella, con la salvedad de que ahora no ocupa el centro de la estructura, sino que se ve sometida a un desplazamiento deformante. Sólo será el dadaísmo capaz de negarla, de restituirla, de liberarse totalmente de ella al colocar el azar y el juego en su lugar. En cualquier caso, estas configuraciones de la existencia proponían nuevas actitudes o movimientos de estar en la sociedad. De ahí que surgieran los manifiestos políticos y revolucionarios, sus proclamas y declaraciones de propósitos donde exponían su filosofía de vida.

3. La superación del estado de autonomía y autocrítica del arte, y su opacidad. La creación de un modelo de existencia fuera de la normatividad provoca una distancia que se vuelve incomprensible para aquellos que no participan de los ritmos de las nuevas tribus urbanas, una opacidad ininteligible. Estas creaciones disidentes provocan la autonomía del arte, es decir, que el arte se libere de la institución convencional de producción, distribución y recepción. Asimismo, permite que estas creaciones realicen un ejercicio de autocrítica con dicha institución. Por tanto, el arte sirve de metáfora crítica a la propia sociedad. Sin embargo, el arte de la vanguardia por nacer de una cosmovisión rítmica de la existencia extralimita su propia referencialidad. Y es que como nos indica P. Bürger en *Teoría de la Vanguardia* (1974) que "los vanguardistas pretendían la superación del arte –una superación en sentido hegeliano–. Pues el arte no debería ser destruido, sino trasladado a la praxis cotidiana, donde se conservaría de otra forma" (2000, p. 103). Así, cree ver Bürger en las vanguardias un intento de transformar la vida social a través del arte, es decir, fusionar arte y vida como ocurriera en el modelo pre-dramático pero desde las nuevas consideraciones sociales. Por tanto, la vanguardia no se impone contra diferentes escuelas o estilos artísticos, sino contra la propia concepción histórica e inherente del arte.

4. Nuevos procedimientos de creación artística. El teatro de la vanguardia propone cinco grandes alteraciones en el sistema convencional: la conjunción signica, la ritualidad, la partitura rítmica, el teatro de campo expandido y, la redefinición de la teatralidad y la ficción.

- La conjunción signica. Posicionarse fuera de la lógica racional implicará un abandono de la acción del relato como estructura sustentadora del hecho escénico, de manera, que el espectáculo se

reduce a una acción performativa sin necesidad de un discurso expositivo o argumentativo. El teatro no aparece como un ejercicio de comunicación explícita sino como un acontecimiento sónico que esconde una metáfora, un símbolo sobre la realidad en la que se presenta.

- Ritualidad. Los creadores de vanguardia buscaron referentes escénicos en los que inspirarse fuera de la occidentalidad. De este modo, se dirigieron al estudio de los rituales teatrales (modelo pre-dramático), así como los recursos escénicos en culturas orientales y exóticas. El teatro se reduce a un acontecimiento performativo a una realidad presente que combina los vectores inherentes al propio arte, es decir, el teatro se vuelve un ejercicio inminentemente rítmico. Así, el intérprete abandona la dominación psicofísica y emocional del personaje a través del diálogo del texto para trabajar con su corporalidad en un tiempo presente alterando su biorritmo. Un ejercicio que en muchos casos implicará el empleo de máscaras y trajes deformantes, y otras la sustitución de la corporalidad por reflejos, sombras, autómatas o marionetas.

- La partitura. Que las vanguardias abandonasen el texto dramático como elemento configurador y se volvieran combinación rítmica de vectores implicará una nueva formulación y registro de la composición que generará la partitura escénica. Esta será una de las herramientas fundamentales del teatro del siglo XX y XXI.

- Teatro de campo expandido. La unión del arte y la vida en el teatro convirtió, como hemos dicho, el acto teatral en un ritual lo que implicará una conciencia tempo-espacial. De este modo, el tiempo y el espacio de la representación coincidirá con el tiempo y el espacio del espectador, se unifican. El espectador formará parte del gran proyecto teatral. A través de dispositivos escénicos (futurismo, o dadaísmo) o la mediación del performer (expresionismo o surrealismo) la audiencia experimentará los ritmos configuradores de las micro-sociedades. Así, el espectador tomará conciencia de su emplazamiento y se insertará en un ejercicio de composición colaborativa de la obra, es decir, tendría que comprender esa opacidad frente a la que se encuentra. “Ya no es un mero consumidor, tiene que producir. Sin su colaboración activa, la representación se queda a medias. (...) El espectador, incluido en el acontecimiento teatral, es teatralizado. Así, el espectáculo tiene lugar no tanto dentro de él como en él” (Brecht, citado en Sánchez, 1999, p. 273).

- Redefinición de la teatralidad y de la ficción. Todo este entramado tempo-espacial acaba por reafirmar su desvinculación con el teatro dramático. El teatro de la vanguardia no es un ejercicio ficcionado. De este modo, el teatro se vuelve un acontecimiento a partir de los vectores que reflexiona acerca de esa nueva experiencia cosmogónica. Si la ficción teatral y la cuarta pared

diderotiana se habían convertido en símbolos por excelencia del modelo dramático, las vanguardias responden con ataque directo a la ficción, ya no se construye una segunda realidad tempoespacialmente diferenciada, lo falso se rechazará a favor de una acción concreta en un espacio real compartido.

5. Correspondencias rítmicas y armónicas. La última conclusión acerca del teatro de la vanguardia reflexiona acerca de la relación entre ritmo, identidad ética y arte. Y es que, asumiendo el trabajo Ricoeur (2004), hemos advertido que del análisis del ritmo de la gran partitura escénica podemos inferir la concepción de la existencia de un grupo o sociedad. Pero no sólo eso, sino que la armonía que procuraba la vanguardia entre sus vectores, debido a su intención de obra de arte total a través de las correspondencias y la sinestesia, nos ha permitido observar que, el ritmo de composición de cada vector teatral es igualmente armónico al ritmo de la partitura global y por tanto, al ritmo configurador de la sociedad. Por tanto, el teatro por ser puramente rítmico y sintético es el arte que mejor permite inferir una construcción política, ética e identitaria de una sociedad.

8. El modelo rítmico

A pesar de que a lo largo de todo el recorrido que hemos realizado hemos hecho énfasis en la idea de que el teatro es combinación rítmica de los vectores que lo componen, debemos denominar al modelo teatral que se genera en la vanguardia como “modelo rítmico”. Y es que, si al modelo teatral basado en la subyugación de la acción performativa a la acción del relato lo llamamos dramático, a este teatro -centrado en la configuración rítmica de los vectores- lo llamaremos rítmico. Es menester aclarar que este modelo rítmico solo hace referencia a un tipo de estética y no a ninguna cosmovisión de la existencia, es decir, será la conclusión al ejercicio de reateatralización vectorial y autonomía teatral que realizan los diferentes movimientos de vanguardias al poner el foco de atención en la esencia propia del teatro: el ritmo. Así, como hemos visto, son claras y constantes las referencias que estos creadores hacen al ritmo como elemento vertebrador:

La infinitud organizada produce armonía en el arte. La voluntad de poder organizada produce ritmo en el arte. La obra de arte en su totalidad ya no es armónica, sino rítmica. La obra de arte ya no es armónica, ya no es una fuerza encadenada, no es ninguna infinitud consumada. La obra de arte es una fuerza rítmica. La obra de arte es una fuerza rítmica, sin freno, es una infinitud, una consumación, nunca consumada. La obra de arte armónica se ha sometido al ritmo. (...) La obra de arte armónica necesita un pretexto para la configuración de su visión. Pues su visión transforma una manifestación natural o cultural en armonía. El ritmo no se esfuerza en configurar una perfección. La sola figura es su sentido. La sola figura es el poder que sin freno anuncia su visión. (...) La belleza rítmica crea la obra de arte escénica (Schreyer, citado en Sánchez, 1999, p. 173).

Volvamos entonces a la idea de ritmo como elemento de composición artística y observémoslo en el teatro. Como ya hemos señalado, habría que distinguir al menos dos grandes apariciones del ritmo en el teatro: por un lado, el ritmo configurativo de cada vector; y por otro lado, el ritmo que configura el cómputo total del espectáculo.

Al primer conjunto rítmico lo denominaremos vectores rítmicos y estarán caracterizados por su capacidad de relacionarse rítmicamente entre sí en el tiempo y en el espacio. Los vectores son los elementos sustentantes del hecho teatral y como ya sabemos serán la acción del relato, la interpretación y la implantación, y desde la aparición de las vanguardias hablaremos del cuarto vector, el público. Estos vectores se despliegan a su vez en unidades independientes que recibirán el nombre de “signos rítmicos”.

De esta manera, cabría percibir un ritmo en la acción del relato: un ritmo que organizaría los sucesos (ficcionalizados, históricos, presentes, etc.) que conforman la fábula poética de la pieza teatral.

Dentro de este vector encontramos dos elementos con capacidad rítmica como son los hechos y el texto. Los hechos pueden presentarse con diferentes ritmos, como por ejemplo en el modelo dramático a través de la presentación, nudo y desenlace; o bien pueden presentarse de forma simultánea como en el futurismo; o, del mismo modo, como una situación estática (simbolismo). En cuanto al texto, definimos que sus signos rítmicos mínimos serán la palabra y el silencio. A partir de ahí, podemos establecer diferentes combinaciones rítmicas que van desde el agolpamiento de palabras como en el automatismo surrealista, hasta la utilización de la sintaxis lógica. Esta, a su vez, podrá conformar distintos ritmos como el diálogo, el monólogo o la estructura coral.

En cuanto al vector de la interpretación, éste haría referencia a la organización del material psicofísico del intérprete (cuerpo, voz y emoción) en tiempo y espacio. El cuerpo del intérprete, como hemos visto con teóricos como Laban, Dalcroze o Blais, tiene diferentes formas de ritmarse que van desde la horizontalidad y la aceptación de la gravedad, -representada por Isadora Duncan y su percepción rítmica del carácter cíclico y orgánico del ser humano-, hasta la ingravidez absoluta del ballet romántico y su intención de dominar el cuerpo y el espacio a través de la ciencia racional. La voz, por otro lado, se ritmará como en la música: desde el sonido hasta el silencio; desde la armonía hasta la aceptación aleatoria de ruidos y sonidos azarosos (futurismo, dadaísmo). La emoción responderá a la combinación de los estados psicológicos mínimos que encontramos en el ser humano. El director de escena ruso Vaktankov creyó encontrar al menos cuatro estados mínimos como la alegría, la tristeza, el enfado y el miedo. Por su parte, Diderot, con la rectitud moral del buen burgués, decidirá someter todas las emociones desmedidas a un patrón de conducta racional y ejemplarizante. Las tres unidades que componen el vector del intérprete se relacionan entre sí a través de la respiración, como demostrará Artaud y su sistema de la cábala.

Si hablamos del concepto de la implantación, término que recogimos de los estudios de Wagner y Appia sobre puesta en escena, encontramos que está compuesta por tres grandes bloques: escenografía, música e iluminación. La escenografía, a su vez, podrá subdividirse en forma, color y volumen, y sus ritmos serán coincidentes con los sistemas de representación de las artes visuales. Por su lado, la música se desplegará en sonidos y silencios. En cuanto a la combinación rítmica de la iluminación, esta se fundamentará en los juegos de luces, sombras y pigmentos.

El último vector de este estudio será el del público. Como hemos visto, este surge del interés de las vanguardias por extralimitar el espacio y el tiempo de la escenificación para compartirlos con la audiencia y conseguir su máxima de arte igual a vida. Por tanto, las combinaciones rítmicas con respecto al público no sólo serán la proximidad espacio-temporal con éste sino que también se

cuestiona qué es real y qué es ficción. Es decir, este vector no se caracterizará por la distancia rítmica que existe en el tiempo o el espacio entre intérpretes y audiencia, sino que se centrará en las combinaciones de ficción-realidad entre los mismos. Como ejemplos podríamos tomar la ficción cerrada de un drama burgués como es *Casa de muñecas* (1879) de Ibsen, los dispositivos escénicos de las seratas futuristas, o el juego de distanciamiento de la dramaturgia brechtiana.

Todos estos signos se emplazarán en la representación escénica siguiendo patrones rítmicos individuales o independientes, pero que en cualquier caso acabarán por agolparse y yuxtaponerse. Se trataría de un combate explícito que generará una constante tensión entre los signos rítmicos. La tensión entre los signos, por tanto, forma parte de uno de los elementos característicos del teatro rítmico. Este ya no produce el conflicto en el devenir de la acción de un personaje en busca de su objetivo resolviendo obstáculos, sino que el conflicto se generará en el choque de los diferentes signos. Schwitters hablará acerca de esta tensión fronteriza: "Háganse que las líneas luchen entre ellas y que se acaricien regalándose ternura. Que se entrechoquen puntos, que dancen rueda (...) Que choquen locomotoras (...) Háganse explotar máquinas. (...) Las propias personas pueden ser utilizadas en activo" (Citado en Sánchez, 1999, p. 158). La lucha de esta sobreabundancia será el patrón rítmico, es decir, el ritmo configurador de la puesta en escena.

Para explicar el ritmo de la representación escénica utilizaremos la definición del diccionario de Patrice Pavis:

Todo espectáculo se desarrolla según un tempo fijado por la puesta en escena. Este tempo atañe a la rapidez de la dicción, al vínculo entre texto y gesto, a la rapidez de los cambios, a las transiciones entre cada actuación, a la segmentación de la fábula y de la presentación de los acontecimientos, al espacio entre escenas y cuadros. Este ritmo, que no está indicado con precisión en las acotaciones (como en el caso de la música), es el elemento más sensible de la percepción del espectáculo; de él depende la impresión de una puesta en escena (...) en su desarrollo (1988, p. 429).

También Pavis adjunta una matización del ritmo en la puesta en escena:

A los cambios frecuentes de la mímica, los gestos y los discursos, se superponen una serie de signos más 'durables': decorado fijo, vestuario, timbre de la voz, corporalidad de los actores. Estas constantes acentúan aún más el ritmo de los elementos en movimiento. Los cambios de decorado a la vista del público, los estribillos musicales, los *leitmotifs* temáticos, las aceleraciones de acentuación marcan la puntuación de la puesta en escena. De su precisión y variedad depende la calidad del placer teatral (1988, p. 430).

Es decir, el ritmo de la escenificación es el segundo ritmo que podemos observar en el teatro y, desde luego, es el ritmo más importante ya que de él se genera toda la evolución espacio-temporal de la pieza teatral. El ritmo de la puesta en escena, identificado como el elemento más inherente al teatro pues unifica la heterogeneidad de los vectores escénicos, los dispone y los organiza para el devenir del espectáculo. En palabras de Moholy Nagy:

La acción teatral total es imaginable como un gran acontecimiento creativo dinámico-rítmico, que reúna de una forma reducida a lo elemental las más amplias masas (acumulación) de medios contrapuestos entre sí -tensiones de cualidad y cualidad-. Con ello estarían en consideración, simultáneamente y en penetrante contraste, configuraciones relaciones de escaso valor (Citado en Sánchez, 1999, p. 194).

De este modo, como indica Fischer-Lichte, el ritmo "tiene como objetivo la regularidad, no la proporción" (2011, p.270). Hanno Helbling, en su definición del ritmo como principio dinámico, entiende que "siempre en camino y como tal permanece: siempre ocupando en la producción y la presentación de determinadas relaciones y siempre capaz de rediseñarlas" (Citado en Fischer-Lichte, 2011, p. 270). El ritmo se presenta, de este modo, como un eje que permite el desarrollo y la transformación de tiempo y espacio por su propia capacidad interior.

La combinación rítmico tensional de los vectores escénicos será estructurada por el ideal estético del creador teatral, llamado por Pavis como "Tempógrafo":

El ritmo más importante de la puesta en escena es el de la resultante de todos los sistemas de signos, del desarrollo del espectáculo. ¿Quién se responsabiliza de él? (...) El director de escena asume la función de 'tempógrafo' del espectáculo: controla su temporalidad y sirve de intermediario entre lo que propone y nuestras expectativas (2011, pp. 155-156).

Éste ha de partir de un "marco rítmico" como indica García-Martínez (1995). Se tratará de un punto de referencia (temporal, espacial y tensional) que permitirá ver el desarrollo rítmico posterior a través de diferentes contrastes basados en la intensidad, la duración y la altura. Los puntos de referencia o apoyo constituirán el armazón de la pieza teatral y serán las nuevas escenas. Estas coincidirán con bloques temáticos, sonoros, plásticos o coreográficos dependiendo del predominio del vector presionado por el director y su relación con la tesis de la obra. Y es que cada uno de estos puntos de referencia estarán compuestos por capas de signos rítmicos yuxtapuestos. Es decir, a cada vector predominante se le adjuntarían diferentes capas de unidades rítmicas.

De esta predominancia vectorial se pueden establecer lazos estilísticos entre diferentes creadores dramáticos a lo largo del siglo XX. La conclusión lógica sobre el teatro interesado por el vector de la acción del relato será el teatro épico de Bertolt Brecht. Este director de escena y

dramaturgo creará un espectáculo total a partir de sus textos dramáticos que se desplegarán en diferentes unidades rítmicas provenientes del circo, el music-hall, o el mundo plástico y visual del expresionismo alemán. Por su parte, señalamos a Artaud como el creador interesado por el vector de la interpretación: su obsesión por la manifestación física del subconsciente del ser humano le llevará a preocuparse por nuevas formas de actuación. Este interés por el teatro de la interpretación acabará recepcionándose en figuras como Grotowski, el Living Theatre o E. Barba. En cuanto al vector de la implantación visual, su máximo representante será Schlemmer y desarrollará su propio camino bajo la influencia de autores como Kantor o Wilson. Por último, en cuanto al vector del público, éste se verá desarrollado, sobre todo, con el happening de los años 50's, volviéndose punto de interés en las estéticas del siglo XXI desarrolladas por figuras como Roger Bernat o Juan Domínguez.

Retomando el tema que nos acontece (el ritmo y su relación con el hecho teatral), observamos que las relaciones tensionales entre los signos rítmicos generará un nuevo sistema de codificación y preservación de las piezas escénicas: la partitura. Sánchez recoge en *Dramaturgias de la Imagen* (1994) al menos dos tipos de partitura en el trabajo de reteatralización vectorial. El primer caso será la partitura asociada al texto dramático, como podemos observar en los cuadernos de dirección de Stanislavski para la representación de *Tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904) de Chéjov en el que aparecen infinitud de detalles del discurrir de la puesta en escena. Craig, en el Primer diálogo de *Del arte del teatro* (1905), nos indica el estudio del teatro a partir de los elementos vectoriales a través de sus combinaciones para crear una atmósfera. Dirá del trabajo del director de escena:

Lee la obra, y durante la primera lectura aparece claramente ante él todo el color, el tono, el movimiento y el ritmo que el trabajo debe asumir. En cuanto a las acotaciones, descripciones de las escenas, etc., que el autor puede haber intercalado en la copia, no les presta ninguna atención, porque, si posee maestría en su oficio, no tiene nada que aprender de ellas. (...) Entonces deja la obra de lado por algún tiempo, y mezcla en la paleta su imaginación (por utilizar una expresión pictórica) los colores con las impresiones que le ha provocado la obra. (...) Al final de la segunda lectura se encontrará con que sus impresiones más definitivas se habrán visto (...) corroboradas y que algunas de sus impresiones, menos positivas, habrán desaparecido. Entonces tomará nota de aquellas. Es posible que ya en ese momento comience a esbozar, en línea y color, algunas de las escenas e ideas que bullen en su cabeza. (Citado en Sánchez, 1999, pp. 86-87).

Nada tendrá que ver, en principio, esta concepción plástica o partitura visual con el texto dramático. Max Reinhardt, continuador de este trabajo, denominará de forma explícita al libro de dirección como “partitura”, e incorporará el motivo sonoro al devenir espectacular.

El segundo tipo de partitura escénica surgirá con el teatro autónomo de las primeras vanguardias y autores como Kokoschka o Kandinsky. Estas se centran en la codificación de los signos rítmicos, sus tensiones y relajaciones, sus yuxtaposiciones, sus simultaneidades y convergencias, etc. Schreyer en el Programa de la Kampfbühne de Hamburgo, se preguntará acerca de la correspondencia ideal entre la partitura musical y la escénica, sobre todo, en cómo conseguir una lectura de la partitura escénica precisa y concreta para su ejecución. (Sánchez, 1994, p. 34).

De esta manera, entendemos la partitura como texto espectacular conformado por toda la acción rítmica que llevan a cabo los signos escénicos. El patrón rítmico que conforma tanto la partitura teatral como la propia composición de los signos estará determinado por una cosmovisión de la existencia. Es decir, cada forma de ritmar la duración de una vida generará un patrón rítmico que se dejará ver en el teatro. Nosotros hemos diferenciado al menos tres modelos teatrales:

1. El modelo pre-dramático, generado a partir de los ritmos cíclicos y orgánicos de la naturaleza.
2. El modelo dramático, generado a partir de los ritmos ciclos racionalizados, es decir, el tempo.
3. El modelo rítmico-vectorial, generado a partir de los ritmos de la modernidad del siglo XX.

Aunque los tres modelos participan del ritmo, es éste último el que toma conciencia de su importancia a partir de la reateatralización y autonomía de los vectores como así lo explica Fischer-Lichte:

Si el ritmo ha llegado a convertirse en el principio ordenador más importante, sino en el único, es porque entre corporalidad, espacialidad y sonoridad se establecen relaciones que cambian continuamente y porque la aparición y desaparición de estas la regulan o determinan la repetición y la divergencia (2011, p. 270).

Así, este nuevo modelo basado en la tensión rítmica de los vectores implica la atención analítica y emocional del espectador. Este espectador, con su cosmovisión rítmica de la existencia, se ve sometido a la descodificación de los signos para su inteligibilidad. Para ello se ayuda del marco rítmico de la pieza y sus variaciones para establecer conexiones con su emoción e intelecto (Pavis, 2011, p. 156). De este trabajo por parte del espectador obtendremos un nuevo ritmo, o mejor dicho, una reconfiguración rítmica del espectáculo, es decir, la síntesis rítmica entre la cosmovisión rítmica del espectador y el ritmo percibido del espectáculo. Así, quedarían establecidas las tres fases de configuración rítmica del proceso est-ético que hemos desprendido del trabajo de Leubfre y P. Ricoeur.

8.1 Variaciones rítmicas: cosmovisión, teatro y correspondencias armónicas

A continuación se presenta un conjunto de tablas que recogen, a modo de resumen visual, cómo las diferentes percepciones rítmicas de la existencia han generado diferentes estrategias de composición rítmica para los signos vectoriales, y a su vez, partituras rítmicas de puesta en escena. Además, se observan las distintas relaciones armónicas entre los propios signos, permitiéndonos afirmar la extralimitación de los géneros artísticos.

EVOLUCIÓN DEL RITMO		
MODELO PREDRAMÁTICO	Ritual.	
Cosmovisión	Ritmos cíclicos: vida, muerte, resurrección.	
Fecha	De las culturas ágrafas al s.V a.C.	
Autores	Tribus y chamanes.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Acción performativa basada en un enfrentamiento (agon).
	Texto	Uso de sonidos y onomatopeyas unidas a la expresión musical que evolucionaron hasta la metafora y de ella al uso de palabras con una significación concreta que permite la transmisión oral.
Interpretación	Cuerpo	Palmoteo, pataleo, salto, carrera para la expresión libre e improvisada. Movimientos extraídos del trabajo para la danza simbolista.
	Voz	Onomatopeyas espontáneas unidas a la expresión corporal en movimiento. Analogías al mundo animal. Sílabas sin sentido. Silbidos y ruidos.
	Emoción	Transfiguración chamánica que produce la alteración de los biorritmos psico-físicos. Exaltación de las emociones.
Implantación	Visual	Experiencia técnica y formal asociada a los movimientos del trabajo: simetría, repetición, planos, líneas rectas, curvas, círculos y espirales. Esquematización de los objetos. Representación sin idealismo. No perspectiva.
	Sonora	En un principio puramente rítmica, posteriormente se le añadirá la melodía.
	Lumínica	Luz de la noche y las hogueras.
Público	Tiempo y espacio	El performer y la tribu comparten espacio y tiempo, con la diferencia del momento de la transfiguración que el espacio se eleva a un espacio metafísico incomprensible pero real y tangible en la expresión del chamán.
	Ilusión y teatralidad	Representación real. Acto de fe.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO DRAMÁTICO	Literatura dramática.	
Cosmovisión	Tempo: racionalización de los ritmos cíclicos.	
Fecha	Del s. V a.C. al siglo XIX.	
Autores	De Aristóteles a Hegel, de Eurípides a Diderot.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Creación de una acción estructurada en una presentación, un nudo y un desenlace que responde a la verosimilitud y a la lógica.
	Texto	Utilización de la sintaxis lógica en forma de diálogo para hacer avanzar la acción. El lenguaje será lírico y sazonado hasta la aparición del drama burgués (prosa).
Interpretación	Cuerpo	Verosimilitud con el personaje. Dominación racional y absoluta de los ritmos orgánicos puestos al servicio del personaje y el buen gusto.
	Voz	No monótonas, no estridentes ni disonantes. Expresivas y concordantes con la emoción del personaje.
	Emoción	No existirá una emoción real sino un falseo, una imitación de la emoción que corresponda.
Implantación	Visual	Recreación de la ilusión espacial a través de la perspectiva eucladiana. Se desarrollará a través de: <ul style="list-style-type: none"> - Telones pintados. - Escenografías a base de telones con salientes tridimensionales. - Escenografías tridimensionales.
	Sonora	Música teleológica y programática.
	Lumínica	Del alumbramiento, a la separación entre espectador y escenario y, de aquí a la recreación total de otra realidad.
Público	Tiempo y espacio	Coincide con el de la fábula. Intento de una doble realidad. Separación con respecto al tiempo y espacio del público.
	Ilusión y teatralidad	Cuarta pared perfecta.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO CRÍTICO	Simbolismo.	
Cosmovisión	Silencio. Fracaso de la razón. Hastío y tedio colectivo.	
Fecha	De 1850 a 1900 aprox.	
Autores	Baudelaire, Maeterlinck, Paul Fort, Lugné-Poe, Meyerhold.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Se crea una situación suspendida en el tiempo y sin ningún tipo de desarrollo.
	Texto	Diálogos: Escuetos, simples, simbólicos. Palabra: abandona su sentido sintáctico para buscar un símbolo. Silencio: utilización de la superficie de la página como parte del texto símbolo del silencio.
Interpretación	Cuerpo	Trabajo plástico del cuerpo. Movimientos lentos e imperceptibles. Uso de marionetas, sombras, reflejos, proyecciones
	Voz	Recitado impersonal carente de emoción. Sobriedad.
	Emoción	Despersonalización psicológica.
Implantación	Visual	Estilización: reducción a la mínima expresión de cada uno de los elementos configurativos. Creación de atmósferas a partir de reflejos, sonidos y sus correspondencias.
	Sonora	Transposición metafórica de los sonidos de la Naturaleza.
	Lumínica	Sombras y atmósferas lumínicas.
Público	Tiempo y espacio	Recreación de un mundo ficticio.
	Ilusión y teatralidad	Autoconciencia del intérprete de su trabajo actoral en el momento de la representación.

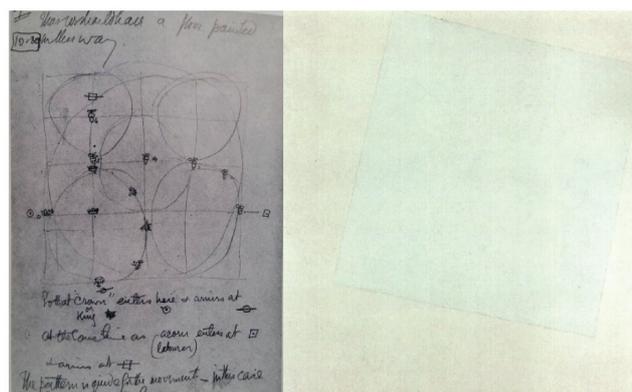


Fig. 2. Fotoensayo a partir de un boceto de Gordon Craig (1905) y Cuadro Blanco sobre fondo Blanco de Malévich, 1918.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO CRÍTICO	Primitivismo.	
Cosmovisión	Búsqueda de los ritmos cíclicos orgánicos fuera de la modernidad.	
Fecha	De 1880 a 1890.	
Autores	Dalcroze, Delsarte, Duncan.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	-
	Texto	-
Interpretación	Cuerpo	La marcha, la carrera, el salto, la ley de la "gravedad" el suelo, la continuidad del movimiento. Uso del plexo solar. Movimiento ondulado y con volúmenes.
	Voz	Estado natural.
	Emoción	Estado natural.
Implantación	Visual	-
	Sonora	-
	Lumínica	-
Público	Tiempo y espacio	El intérprete se coloca en un plano espacio-temporal diferente que al del espectador.
	Ilusión y teatralidad	Existe en la mayoría de los casos un pacto de fingimiento entre los creadores y el público.



Fig. 3. Fotoensayo a partir de una fotografía de R. Laban y la obra *La danza* (1910) de Henri Matisse.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO RETEATRALIZACIÓN Y AUTONOMÍA	Expresionismo.	
Cosmovisión	Ritmos que se esconden tras los datos inmediatos de la realidad. Éxtasis.	
Fecha	De 1905 a 1930.	
Autores	Nolde, Wedekind, Kokoschka.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Relación contra el desarrollo lógico de la acción a favor de la presentación de un arquetipo universal que engendra en sí mismo un problema social general.
	Texto	Monólogo, encabalgamiento de diálogos, reducción de la oración a su núcleo esencial, acumulación de verbos para insistir en una ida, staccato telegráfico.
Interpretación	Cuerpo	Ritmos epilépticos, impulsos catalépticos, movimientos rápidos mediados por pausas muy marcadas que crean imágenes escultóricas cuyos rostros se convierten en máscaras. Extremidades curvadas y manos estiradas. Danza: importancia del tórax, la pelvis y los juegos de respiración y tensión de músculos: interior/externo, elevación/gravedad, individuo/masa. Niveles: bajo, medio, alto. Gestos desgarradores. Movimientos rítmicos, repetitivos, violentos y espasmódicos.
	Voz	Ronca, enfática, expresiva.
	Emoción	Estado de semi-inconsciencia. Éxtasis.
Implantación	Visual	Deformación: formas triangulares y trapezoidales. Tratamiento abstracto del espacio a partir de las formas geométricas de la línea y la luz.
	Sonora	
	Lumínica	Claroscuros.
Público	Tiempo y espacio	Compartido con el espectador.
	Ilusión y teatralidad	Ilusión teatral, mundo imaginario y ficcionado.

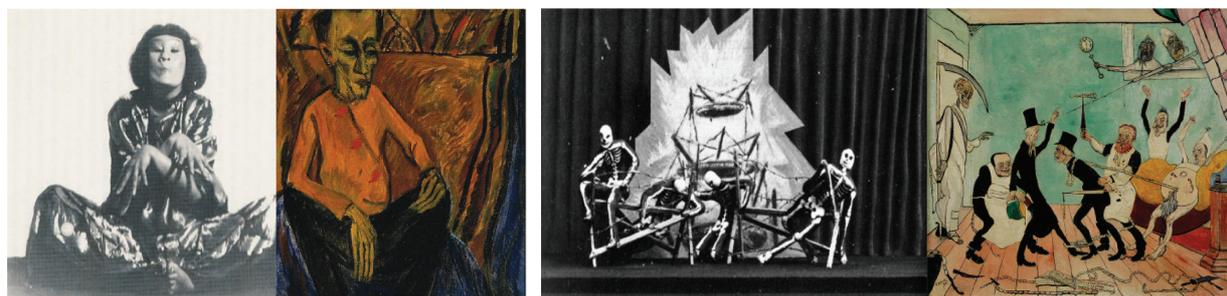


Fig. 4. A la izquierda un fotoensayo a partir de una fotografía de M. Wigman y la obra *Man in Brown* (1912) de E. Heckel. A la derecha un nuevo fotoensayo a través de una fotografía de *La transformación de Toller* (Karl Heinz) y la obra *The Bad Doctors* (1892) de James Ensor.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO	Futurismo.	
Cosmovisión	Síntesis simultánea y ritmo de la ciudad y de la guerra.	
Fecha	1909	
Autores	Boccioni, Marinetti, Balla, Carrà, Russolo.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Diferentes sucesos se sintetizan con el fin de que todo esté representado en el menor tiempo posible.
	Texto	Destrucción definitiva de la sintaxis: eliminación del adjetivo, utilización de verbos en infinitivos seguidos de dos sustantivos escogidos por azar y analogía Onomatopeyas. Ononanilingua. Palabras en libertad.
Interpretación	Cuerpo	Mecanización rítmica y sínptica del cuerpo. Implicación de todas las partes del cuerpo. Cuerpo activo y bélico.
	Voz	Deshumanización: metalizar, licuar, petrificar, tipografiar.
	Emoción	
Implantación	Visual	Síntesis y exclusión de aquellos elementos que componen la arquitectura escénica. Que gira y se descompone. Gases pigmentados.
	Sonora	Ruidos: tranvía, motores, gritos vociferantes.
	Luminica	Coloreadísima, pigmentada, lumínica y rutilante.
Público	Tiempo y espacio	Compartido con el espectador.
	Ilusión y teatralidad	No hay ilusión fabular. La teatralidad viene por el choque sígnico y la necesidad de activación del espectador.



Fig. 5. A la izquierda un fotoensayo a partir de la obra de U. Boccioni *La carga de los lanceros* (1915) y una fotografía de Loie Fuller. A la derecha un fotoensayo a partir de las obras *Automóvil de carreras* (1913) de G. Balla, fotografía de Russolo con su ayudante Piath entre instrumentos de ruido (1913) y la portada *Zang tumb tumb* (1914) de Marinetti.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO	Dadaísmo.	
Cosmovisión	Caos y azar. Patrón proveniente de los ritmos alógicos, sorprendentes, inesperados y espontánea.	
Fecha	1916	
Autores	Tzara, Arp, Ball, Schwitters.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	No hay un suceso sino una acción performática en el tiempo presente de la representación. No existe argumento: desencadenamiento torrencial de imágenes sin aparente conexión.
	Texto	Encuentro casual y espontáneo de palabras, letras, sonidos e incluso la propia materialidad de la superficie textual. Eliminación de la lógica de la sintaxis.
Interpretación	Cuerpo	Liberación de energía caótica que genera movimientos sonoros de forma azarosa y libre.
	Voz	Graznidos, suspiros, balbuceos, gritos, arbitrariedad espontánea de la voz.
	Emoción	Transfiguración emocional y presente.
Implantación	Visual	Reteatralización de los vectores escénicos donde cada elemento, de forma autónoma, se fragmenta y se “encola” junto a otro de manera que se tensionen en el espacio escénico.
	Sonora	Sonidos libres y azarosos creados en el momento de la actuación.
	Lumínica	-
Público	Tiempo y espacio	Compartido con el espectador.
	Ilusión y teatralidad	No hay ilusión fabular. La teatralidad viene por el choque signico y la necesidad de activación del espectador.

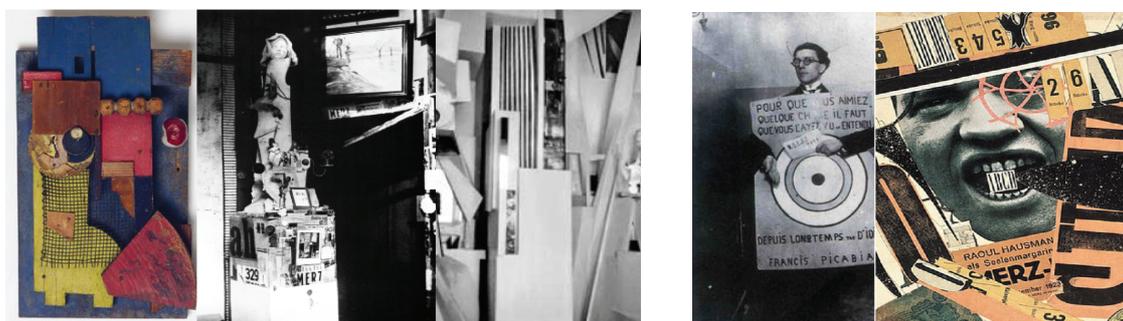


Fig 6. A la izquierda un fotoensayo a partir de las obras *Merz Konstruktion* (1921), *Merzbau* (1923-32) de K. Schwitters y la columna Merz. A la derecha una fotografía de Breton con un cartel del Festival Dadá y la obra *ABCD* (1923-23) de Raoul Hausmann.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO	Surrealismo.	
Cosmovisión	Automatismo y mixtificación. Patrón rítmico proveniente de la relación psíquica entre sueño y vigilia.	
Fecha	1920	
Autores	Breton, Miró, Vitrac, Artaud.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Retoma la acción dramática pero no desde la verosimilitud sino desde lo disímil, desde la condensación y mixtificación de varias acciones.
	Texto	Ruptura del diálogo convencional, de la sintaxis y la lógica del lenguaje.
Interpretación	Cuerpo	Inspirado en las danzas simbólicas de Bali y en la cábala, que se desarrolla a través de seis tipos de respiración que conectan con la corporalidad universal.
	Voz	Creación de melodías sonoras cuyos ritmos permiten que la significación de la palabra.
	Emoción	La emoción surge del propio ejercicio performativo y es vivida en toda su potencialidad.
Implantación	Visual	Una vuelta a la figuración pero desde la disimilitud. Creación de estrategias como el dibujo automático, el collage, la decalcomanía, el grattage...
	Sonora	Búsqueda de ritmos absolutamente nuevos para lo conocido en la música occidental.
	Luminica	Capacidad de crear atmósferas que evoquen al espíritu.
Público	Tiempo y espacio	Compartido con el espectador.
	Ilusión y teatralidad	No hay ilusión fabular. La teatralidad viene por el choque.

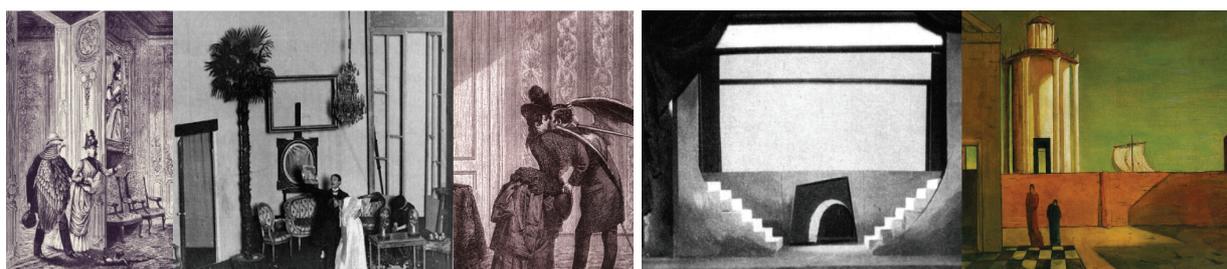


Fig 7. A la izquierda un fotoensayo a partir de dos grabados de Max Ernst (*La femme* y *Vampire*) y una fotografía de la obra *Víctor o los niños al poder* de Vitrac. Theatre Alfred Jarry, 1928-29. A la derecha un fotoensayo a partir de una fotografía de *La vida es sueño* de Calderón de Charler Dullin y escenografía de Artaud, y de la obra *El enigma de la llegada de la noche* (1921) de Giorgio de Chirico.

EVOLUCIÓN DEL RITMO		
MODELO	Constructivismo.	
Cosmovisión	Funcionalidad racional y técnica. Patrón proveniente de los ritmos de una fraternidad social y comunista basada en la racionalidad técnica y funcional.	
Fecha	1917	
Autores	Malévich, Maiakovsky, Popova, Meyerhold.	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	No recogemos características rítmicas en la construcción de la fábula.
	Texto	Lenguaje transmental: informe balbuceo de vocablos falsos, amasijo de tramas fonéticas abstractas, de nexos arbitrarios.
Interpretación	Cuerpo	Biomecánica: implicación de todo el cuerpo en el movimiento expresivo utilizando el mínimo de energía. Reflejo vomitivo: <i>otkas, posyl y stoika</i> .
	Voz	Abordada desde la creación rítmica de sonidos.
	Emoción	Se trata de un actor-constructor de emociones en el instante de la representación a través del movimiento.
Implantación	Visual	Escenarios desnudos que sostienen armaduras abstractas: volúmenes geométricos y esquemáticos a bases de escaleras, rampas, plataformas, dobles alturas, etc.
	Sonora	
	Lumínica	
Público	Tiempo y espacio	Compartido con el espectador.
	Ilusión y teatralidad	Choque entre ilusión y convección.



Fig. 8. A la izquierda un fotoensayo a partir de una fotografía de *La princesa Turandot* de Gozzi (Tercer estudio del MJT, 1922) con escenografía y vestuario de Nivinky y la obra *Estudio para Venecia* (1918) de Alexandra Exter. A la derecha un fotoensayo creado a través de una fotografía de la obra *Victoria bajo el Sol* con diseños de K. Malévich y la obra *Peasant Woman with Buckets* de Malévich.

EVOLUCIÓN DEL RITMO

MODELO	Abstracción.	
Cosmovisión	Forma y color. Patrón proveniente de los ritmos esenciales del universo.	
Fecha	1921	
Autores	Schlemmer, Kandinsky, Schreyer	
VECTORES	SIGNOS	
Acción del relato	Hechos	Combinación rítmica de la especialidad del tono musical, del movimiento y del color.
	Texto	La palabra como elemento atmosférico puro.
Interpretación	Cuerpo	Portador de formas y sonidos. Esencialización de las formas del cuerpo humano a elementos geométricos. Revestimiento. El intérprete como maquinista.
	Voz	En el caso de su aparición se tratará de sonidos guturales y recitativos asmáticos como en el caso de <i>Sonoridad amarilla</i> de Kandinsky.
	Emoción	No presenta.
Implantación	Visual	Espacio reducido a juegos de forma y color puro.
	Sonora	Acordes disonantes, fusión de notas dispares, música agitada, estridente y atormentada.
	Lumínica	
Público	Tiempo y espacio	Compartido con el espectador.
	Ilusión y teatralidad	No hay ilusión fabular. La teatralidad viene por el choque signico y la necesidad de activación del espectador.

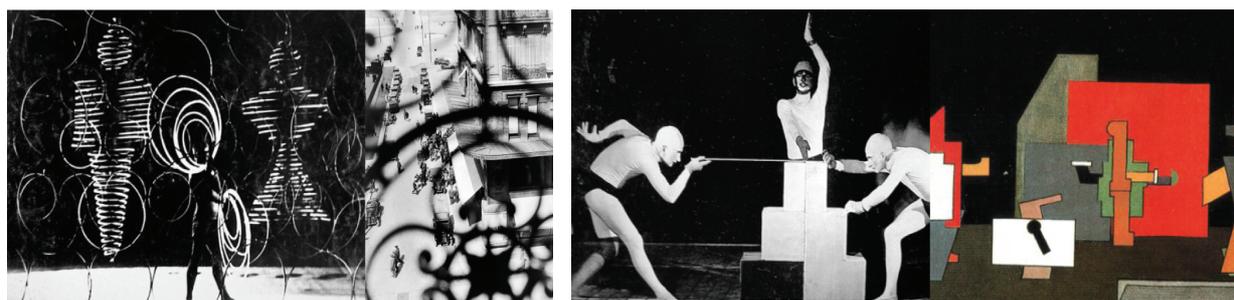


Fig. 9. A la izquierda un fotoensayo a partir de una fotografía de *La danza de los aros* (1928) de Oskar Schlemmer y otra titulada *Callebotte* (1928) de Moholy-Nagy. A la derecha una fotografía de la obra *Juego con cubos de construcción* (1926) y la obra *Ballet mecánico* de Schmidt, Bogler y Teltscher (1923).

Con esta serie de cuadros hemos pretendido especificar la relación entre las diferentes cosmovisiones rítmicas de la existencia con sus partituras y signos rítmicos, pero queremos poner nuestra atención ahora sobre las correspondencias armónicas que se producen entre los distintos ritmos. Estas correspondencias rítmicas nos permiten extralimitar los géneros y observar sus elementos como unidades independientes pero, a la vez, unidas en el ejercicio de la mimesis rítmica de esa configuración de la existencia. El artista de la modernidad que buscaba la experiencia totalizante, la hibridación de las artes, encuentra en el ritmo el elemento que le permite los saltos entre las disciplinas.

De este modo, podemos establecer que de una comprensión exacta y científica del ritmo de un movimiento se pueden llevar a cabo traducciones armónicas entre los diferentes géneros artísticos. Concretamente, el ejercicio de la abstracción, que esencializa todos los signos rítmicos a su mínima expresión, nos permite crear las correspondencias mínimas entre plástica visual, música, movimiento y emoción. Después de aquí, sólo quedará aplicar a estos elementos las diferentes concepciones rítmicas e ir completando las diferentes posibilidades de estrategias de creación y traducción rítmica. Así, demostramos que la composición y experiencia rítmica de una obra visual, pongamos por caso del futurismo, tendrá su análogo en el movimiento corporal y éste, a su vez, en la música o la literatura. Por tanto, cabría decir que las correspondencias no se producen en un nivel fabular, discursivo o lógico, sino en la propia composición narratológica, en la forma de componer, en la forma de ritmar los elementos.

8.2 Sergei Diaghilev y los ballets rusos: Ironía y captación del modelo rítmico

Sergei Diaghilev y su ambición cultural y empresarial supondrá el primer paso de la cooptación del sistema del modelo rítmico por parte del capitalismo. El ruso, que no era ni bailarín ni coreógrafo, y que según su profesor Rimsky-Korsakov no tenía ningún talento musical, emprenderá una carrera de renovación de la danza en Rusia apropiándose del ejercicio estético que habían promovido los movimientos de vanguardia.

Hacia 1905, justo en el momento de la revolución zarista, Diaghilev decide abrir una compañía de ballet paralela a la oficial, el Ballet Imperial. Y es que en esos años, el ballet clásico y romántico estaba pasando por un momento de declive, que se vería confirmado con la aparición de nuevas figuras como Fuller, Duncan o Laban y su recepción en los jóvenes bailarines rusos Paulova y Ninkinky. De este modo, Diaghilev, que entendía el ballet como una suerte de obra de

arte total, como la Ópera pero menos costosa de gestionar económicamente, decide reclutar a los artistas jóvenes de Rusia para crear sus primeros espectáculos.

Diaghilev viajará a Francia en 1906 con la intención de recurrir a las diferentes subvenciones imperiales destinadas a proyectos en el extranjero que promoviesen la confianza del país tras la derrota de la guerra ruso-japonesa. Allí estrenará en el Chatelet de París su primer Ballet dirigido por Fokine que supondrá una total revolución ya que el nivel técnico de los rusos era superior del acostumbrado en Francia. Los éxitos de crítica cosechados y el contacto con los artistas de la vanguardia supusieron el impulso definitivo para que Diaghilev decidiera independizarse de los Ballets Imperiales y crear su propia compañía en 1911: los Ballets Rusos.

El empresario supo entender la búsqueda de la obra de arte total de los artistas de vanguardia y apropiarse de esta idea. Este ballet ruso de Diaghilev no sólo pondrá la atención en la renovación coreográfica, sino que analizará cada uno de los vectores escénicos. Revisando una crítica 1914 publicada en *The Tatler* (1914) observamos que, para los coetáneos a Diaghilev, el atractivo de estas piezas estaba en

la extraordinaria escenografía, los todavía más extraordinarios trajes, los esquemas cromáticos, extraordinarios sobre toda ponderación, más que en la danza de Karsávina, Nijinsky y Bolm, un arte cuya comprensión queda fuera de nuestro alcance; porque nosotros nos hemos educado pensando que el ballet quería decir una serie de posturas desairadas, mucha gesticulación absurda y exceso de músculos en las piernas (Citado en Pritchard en VV. AA., 2011, p. 45).

Diaghilev supo reunir, para el desarrollo de su empresa, a los mejores artistas del momento: Picasso, Matisse, Derain, Braque, Leger, Debussy, Stravinsky, Satie o Ravel, entre otros. No es de extrañar que Diaghilev se llamara a sí mismo “patrón de artistas”. De igual modo, se interesó el empresario por las diferentes culturas étnicas que otorgaban un exotismo muy variado. Y es que todo el objetivo de Diaghilev será la constante renovación estética y la sorpresa para el nuevo público de la modernidad. Es así que asumirá la idea de negación de la tradición para convertirla en insignia de una renovación cultural y puramente moderna. Sin embargo, no será suya la intención de crear una nueva cosmogonía de la existencia que regenerase la sociedad, sólo se trataba de una forma de obtener la fama, el triunfo, el éxito y el dinero que el capitalismo estaba promoviendo en la sociedad burguesa. Se asumirá el teatro como recurso para obtener beneficios.

De este modo, no es de extrañar los híbridos estéticos que se producían en los ballets. Y es que, se hacía raro que si los creadores de vanguardia habían buscado la revitalización de la sociedad a través de nuevos ritmos cosmogónicos que tendrán como consecuencia la asunción política de los

movimientos, la creación de la obra de arte total armónica y las discusiones entre los componentes de distintos movimientos, ahora estos se relacionasen unos con otros sin ningún tipo de criterio ni afinidad.

Una de las grandes piezas desarmónicas de Diaghilev será *La siesta del Fauno*, una ópera estrenada en 1912. Un ballet con música de Debussy a partir del poema homónimo de Stéphane Mallarmé. Por tanto, el ritmo compositivo de la obra será el silencio, y si recordamos, el silencio implicaba una interpretación estática e incluso la marionetización del propio intérprete. De esta manera se vuelve extraño que ambos autores aceptasen la propuesta de Diaghilev de desarrollar un ballet colorista y expresivo. Leon Bakst se encargará de realizar los decorados y el vestuario con la intención de crear una atmósfera exótica y fantasiosa. Será un ejercicio que recreará un lago rodeado por una arbolada otoñal. Allí, recostados como si se tratasen un friso helénico, se encontraban todas las criaturas de un mundo mítico. Las ninfas llevarán túnicas plisadas de gasa de color crema que se embellecerán con motivos griegos que van desde el verde mar al azul pálido. Además, estas presentarán densos maquillajes de color rojo para el rostro y los pies descalzos. Todas dispondrán de largas pelucas trenzadas.

La coreografía, por otro lado, estará a cargo de Nijinsky -un espíritu joven y rebelde que se formará de la mano de Fokine y de Dalcroze gracias a su relación con Diaghilev-. La danza del fauno de Nijinsky supondrá toda una revolución en contra del ballet y la cultura burguesa del momento, no solamente porque su estética presentaba movimientos sencillos inspirados en el primitivismo de la estatuaria griega (el salto, la carrera, la caminata, líneas hermosas, agrupaciones de cuerpos, trabajos en perfil), sino también por su capacidad expresiva que transmitía un excesivo poder erótico. Sin embargo, como han demostrado los estudios de Ada Raev o Daniel Koep entre otros, el mundo coreográfico de Nijinsky es mucho más profundo que una mera analogía superficial a la estética clásica. Nijinsky elaborará su propia cosmovisión de la existencia basada en el ritmo del universo visible en la capacidad cinética y concéntrica del círculo. Y es que la coreografía del fauno le sirve como experimento geométrico a su teoría vital. Nijinsky basa su trabajo coreográfico en el ejercicio de traducción de sus trabajos pictóricos y estos trabajos se fundamentarán en el constante estudio de la segmentación del círculo. El propio Nijinsky llegará a decir: "Soy un ser humano, no Dios. Quiero ser Dios, y por eso trabajo en mí mismo. Quiero bailar. Quiero pintar" (en VV.AA., 2009, p. 49). El trabajo de desegmentación del círculo le servía para poner de manifiesto

la idea de un ritmo universal vivo, un ritmo que armonizaba todo el mundo vivo, seguido tanto por las oscilaciones de los átomos como por los movimientos biológicos del crecimiento y los ciclos de la

naturaleza; tanto por los movimientos corporales y de conciencia del hombre como por las estructuras cómicas. El círculo de discos simultáneos simboliza esta imagen del mundo en la que el círculo del sol, la pupila redonda del artista plástico que mira al sol y la danza giratoria de la víctima sacrificada al sol no son sino diferentes materialización de un único ritmo (Gabner, citado en VV.AA., 2009, p. 57).

De esta manera, observamos cómo con esta primera obra ya se produce una gran desarmonía estética, y a su vez, existencial. Y seguirá el trabajo de Diaghilev por esta línea cuando nos presente *Parade* (1917).

Parade (1917) una de las producciones más importante de los Ballets Rusos, se estrenará en 1917 en el Theatre du Chatelet con libreto de Jean Cocteau, música de Satie, coreografía de Masine y escenografía y vestuario de Pablo Picasso. La historia cuenta cómo cuatro artistas de circo (un prestidigitador chino, una niña americana y una pareja de acróbatas) llaman la atención de los viandantes con la intención de hacerles entrar a su barraca. Apollinaire será el encargado de realizar el programa de mano y definirá este ballet como un poema escénico "una especie de surrealismo (...) punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo, que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres" (Citado en Sánchez, 1999, p. 138). Sin embargo, si encontramos un juego de desplazamientos en el argumento y en las palabras, Cozzo cree que se debe a la influencia del cubismo: "su escritura puede relacionarse con lo facetado, los reflejos, la cristalización, con el cubo" (2011, p. 158). Y es que el peso de la figura de Pablo Picasso será definitoria para este Ballet. Para el desarrollo artístico de la puesta en escena Picasso se movió entre una vuelta al clasicismo de inspiración italiana y de su época rosa, con tintes surrealistas que podemos observar en el telón, y un cubismo analítico que se desprende de la configuración de los trajes de los managers. Estos, trajes volumétricos, fracturaban y desmembraban la figura humana provocando un tipo determinado de movimiento para el intérprete. Serán unos decorados móviles, esculturas ambulantes inspiradas en los hombres-sandwich de la publicidad callejera. Esta cosificación de la figura humana se ponía en consonancia con el interés de los creadores de vanguardia por la marionetización del intérprete que ya se venía anunciando en el romanticismo con Hoffmann y Von Kleist. Muchos investigadores de teatro han visto en este revestimiento una severa crítica a la maquinización del ser humano por la industrialización.

Siguiendo con la descripción de la pieza, nos encontramos con la música. Aunque en un principio Cocteau pensó la música como un constante rumor de sirenas y máquinas de escribir, finalmente optó por una estructura más clásica compuesta por Erik Satie. De la primera idea de Cocteau solo quedó un "fondo para ciertos ruidos que el libretista juzga indispensables para precisar

la atmósfera de los personajes" (Citado en Sánchez, 1999, 137). Aunque Cocteau pensara que esta es una innovación propia procedente de su influencia cubista, en realidad, es fácil encontrar una influencia directa a la música de Russolo, la Onomanilingua de Depero o los poemas de Huelsenbeck. Para su composición musical, Satie realizó una mezcla de géneros elevados y populares, una mixtificación que ya había probado desde su composición *Trozos en forma de pera*. (1903) Cocteau cuando afirma que "la orquesta de Erik Satie suprime lo difuminado y lo borroso. Es un orfeón cargado de sueño" (Citado en Sánchez, 1999, p. 137), parece que nos pone en la estela de un surrealismo musical relacionando de nuevo este ballet con la anunciación de Apollinaire. Para este tipo de música, Massine realizará una coreografía grácil y sencilla, una especie de pantomima circense que se tensionaba con el ritmo mecánico de los managers.

Por todo, queramos observar en esta composición escénica una especie de pastiche de signos ritmados por diferentes cosmovisiones. El propio Cocteau llegará a decir de *Parade* (1917) que no es "ni dadaísta, ni cubista, ni futurista, ni de ninguna otra escuela. *Parade es Parade*." (Citado en Bowlt, VV. AA., 2011, p. 98) Parece como si en la sentencia, el artista afirmase todas las influencias que en su conjunción se conformaría una partitura a partir de fragmentos rítmicos de los movimientos a los que nombra. De esta manera, observamos una desarmonía estética en la conjunción de la pieza. La combinación rítmica de cada unos de los signos y su posterior partituración anuncia la hipocresía de las vanguardias, o al menos un intento de coaptación irrefutable por parte del empresario ruso.

Habría que replantearse no la creación de una cosmogonía por parte de los creadores, sino si existe la fe en ella. Es decir, a pesar de que estos creadores pudieran reunirse para crear una sociedad temporalmente autónoma con respecto al modelo tempo-racional y capitalista, habría que observar que este intento carece de una verdadera capacidad de resistencia y fe, debido a que artistas de diferentes movimientos, que se suponen enfrentados entre sí, se reúnen para llevar a cabo una pieza en conjunto que contradice parte de sus presupuestos. Sea como fuere, lo que es cierto, es que la aceptación del trabajo en conjunto para Diaghilev exige una renuncia explícita a la relación arte vida, o por lo menos, un cese momentáneo del carácter político del artista y su movimiento. Y esta ruptura es autónoma e independiente de la recepción del público.

De este modo, habría que percatarse del ejercicio irónico y humorista que llevan a cabo las vanguardias. Dirá Poggioli que

La ingenuidad del hombre moderno no puede menos de ser relativa; de aquí el alternarse, en las actitudes que asume frente a la civilización moderna, fases opuestas de entusiasmo y de ironía. Esta última se

manifiesta en formas burlescas y grotescas: y la tensión de que deriva parece corresponder perfectamente a la definición bergsoniana de lo cómico como contraste entre la libre vitalidad del ser humano y la automática rigidez de lo mecánico (1964, p. 151).

Parece como si el artista moderno no pudiera escaparse del fraguar capitalista, y entonces, sus ejercicios fueran caricaturas burlescas de la realidad, críticas infantiles y negaciones de otros modelos de existencia. O quizá, pudiera tratarse de un sentir común, en palabras de Schreyer: "el movimiento espiritual de una época que pone la experiencia interior por encima de la externa" (Citado en Poggioli, 1964, pp. 151-152).

En cualquier caso, no podemos negar el hecho de la cooptación por parte de Diaghilev. El ruso consigue la integración de todos los movimientos de vanguardia, así como la asimilación del modelo teatral rítmico y todo ello produce la neutralización del 'shock' en el espectador burgués. Este proceso de cooptación de la vanguardia a manos de la Industria Cultural (parangón del capitalismo) será advertido por diferentes autores como Benjamín, Adorno, Guy Debord o Jorn quien en el texto *Notas sobre la formulación de la Bauhaus imaginista* explica el proceso de cooptación en las artes de la siguiente manera: "la transferencia directa de dotes artísticas es imposible, la adaptación artística tiene lugar a través de una serie de fases contradictorias: shock – admiración – imitación – desestimación – experimentación – posesión" (Citado en Sarasola Santamaría, 2014 p. 143).

Nosotros creemos que el primer caso de cooptación en las artes escénicas del siglo XX lo produce Diaghilev y consistirá en:

1. Afirmación del modelo rítmico como nuevo método de producción teatral. Los creadores del siglo XX partirán del ejercicio de combinación rítmica de los vectores componentes del hecho teatral. Esto, a su vez, supone afirmar el antitradicionalismo, la sorpresa y el cambio continuo.
2. Distribución de las piezas creadas con este modelo por los grandes teatros de Europa y Rusia.
3. Recepción de las obras por parte de la burguesía en un proceso que va de la negación y el rechazo hasta su perfecta asimilación como nueva cultura del siglo XX (sinónimo de la fugacidad y el cambio constante del tiempo y las modas).

Concretamente, creemos que es la recepción el punto clave que nos permite advertir el fracaso de las vanguardias, donde se rompe totalmente el vínculo entre el arte y la vida. Si para los

creadores de la vanguardia el arte escénico debía presentarse como un ritual performativo, es decir, con una acción presente en un espacio y tiempo real y compartido con el espectador, tras la aparición de Diaghilev se vuelve al ejercicio de la teatralidad, la ficción y la distinción entre el tiempo y el espacio del artista y la audiencia. Esto supone, no solamente que el espectador deje de formar parte de la comunidad, sino que acepte el juego críptico y sígnico sin ningún interés en revelar lo que en él está ocurriendo. Por tanto, el ritual se desacraliza y pervierte a fin de la aceptación del espectáculo como una forma de entretenimiento y diversión. Y esta diversión implica el relajamiento de las formas críticas. De esta manera, tanto artistas como público quedan ensimismados por el capitalismo, quien administra ahora los ritmos de la duración de la existencia. Ya ni el héroe ni el colectivo pueden presentarse como fuerzas disidentes a la administración instrumental y dominadora de la razón capitalista. El capitalismo, que habría creado un gran dispositivo de autorregulación para permitir el control de la dinámica social y neutralizar a los rebeldes, se adueñará del tiempo del trabajo y del tiempo de la diversión para crear un nuevo tipo de sociedad: la sociedad del espectáculo, como la denominará Guy Debord.

C. EL RITMO TEATRAL EN LA POSMODERNIDAD

Este segundo bloque tendrá por objetivo el estudio del ritmo en la segunda mitad del siglo XX y primeros años del siglo XXI. En primer lugar, nos adentraremos en el concepto de posmodernidad y haremos hincapié en el cambio de paradigma que producen los mass media a través del pensamiento de Guy Debord y Jean Baudrillard. Asimismo, analizaremos la cultura de su tiempo y el arte disidente a la Industria Cultural. En un segundo momento, ya dentro del ámbito teatral, recogeremos la noción de “posdramático” de Hans-Thies Lehmann (1999) para iniciar el análisis rítmico de las tres compañías objeto de estudio: Needcompany, Societas Raffaello Sanzio, y Peeping Tom. El objetivo será descubrir, a partir de sus piezas, el estado del modelo rítmico y su capacidad para generar una sociedad honesta con su tiempo y en contra del mercantilismo capitalista y opresor.

1. De la posmodernidad a la sociedad del simulacro: ritmo y cultura

Como ya demostraron los filósofos de la Escuela de Frankfurt, los anhelos y promesas de libertad, progreso y bienestar han sido totalmente abandonados, destronados y superados por una posición nihilista con respecto a la razón instrumentalizada (manipuladora y dominante). De este modo, el prefijo “post”, unido a “modernidad”, designará a la forma de pensamiento que surgirá tras la negación del ser tempo-racional y distorsionará la forma de expresión, la ciencia, la filosofía y las artes a partir de finales del siglo XIX. Vattimo nos explicará que la modernidad ha dejado de existir:

La racionalidad de lo real (Hegel) ha sido confutada por Auschwitz; la revolución proletaria como recuperación de la verdadera esencia humana ha sido confutada por Stalin; el carácter emancipatorio de la democracia ha sido confutado por el mayo del 68; la validez de la economía de mercado ha sido confutada por las crisis recurrentes del sistema capitalista (1991, p.17).

Jean-François Lyotard será el primer filósofo en acoger la noción de 'posmodernidad' para tratar el cambio de paradigma en la legitimación del saber en las culturas occidentales. Sus conclusiones estarán recogidas en *La condición posmoderna*, un ensayo que se publicará en París en el año 1979. Simplificando al máximo, para Lyotard la posmodernidad será la incredibilidad en los grandes relatos (“recits”) de la historia de la razón totalizante, es decir, la no creencia de las grandes verdades (supuestamente universales y absolutas) que legitimaron proyectos sociales, económicos, políticos o científicos. Josep Picó, por su parte, establecerá una definición de la posmodernidad basada en tres grandes líneas de actuación. Para Picó la posmodernidad es

un movimiento de deconstrucción y desenmascaramiento de la razón ilustrada como respuesta al proyecto modernista y su consiguiente fracaso, y que esa deconstrucción expresa: a) un rechazo ontológico de la filosofía occidental, b) una obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas, y c) un compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje (Citado en Urdanibia, VV.AA.,1994, p. 65).

A continuación, analizaremos cada una de estas zonas de actuación.

1.1 La posmodernidad: crisis del sentido y pluralismo

1.1.1 Rechazo ontológico de la filosofía occidental

Como observamos, la deconstrucción de la modernidad llevará implícito el abandono de su proyecto: la razón como promesa de progreso y libertad. Este rechazo supone, de igual manera, la renuncia a la utopía social, y con ella el cuestionamiento de las ideas de tiempo teleológico e historia. Y es que como ya hemos visto, desde el simbolismo hacia delante, se produce una deslegitimación de la construcción rítmica naciente en el planteamiento, nudo y desenlace, y la razón como medida de cuidado. Asimismo, la narrativa basada en la tríada: héroe, narrador y oyente, quedará obsoleta, y no volverá a generarse la historia de los sucesos vencedores pues no existirá la consecución de una victoria real. De este modo, con el fin del modelo tempo-racional, se producirá también el fin de la metafísica historicista: el fin del camino hacia una humanidad más perfecta e ideal.

Todo este entramado acabará por materializar una exaltación del presente, como así lo demostrará la aparición del vanguardismo y de sus movimientos efímeros y renovables. Este será, en sí mismo, una prueba de la búsqueda constante del presente negador de su pasado inmediato y no considera un futuro cercano. Se trata, en definitiva, de una conciencia del tiempo nuevo, que expresa, según Habermas, "la experiencia de la movilidad en la sociedad, la aceleración en la historia, la discontinuidad en la vida cotidiana. El nuevo valor aplicado a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, (...) el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable" (Citado en Sarasola, 2014, p. 204). Y es que como nos indicará Lipovetsky, el individuo posmoderno solo tiene una concepción temporal: "vivir el presente, sólo en el presente, (éste ha perdido el) sentido de la continuidad histórica. Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado" (Lipovetsky, 2012, p. 51).

Asimismo, esta nueva concepción del tiempo implicará una problemática con la idea del sujeto. Como explica Blanco Gálvez, Vattimo parte de la eventualización del ser de Heidegger para explicar que ya no existe una presencia eterna, estable, inmutable, sino que más bien estaríamos ante una presencia del ser "que es trans-misión, envío, transmisión de los mensajes que llegan del

pasado, los ecos del lenguaje que nos harán descubrir el carácter lingüístico de este acaecer del ser" (Blanco Gálvez, 2007, p. 34).

1.1.2 Obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas

Como hemos visto en la primera parte de esta investigación, tras la caída del relato de la razón teleológica, se presentarán diferentes micro-sociedades, las vanguardias de 1900, que con su pluralismo cosmogónico acabarán por producir un ejercicio de autoconciencia de la significación del mundo, es decir, reconocerán la capacidad de la comunidad para crear relatos, mitos y configuraciones rítmicas de la existencia. Es así como surgirá la idea de pensamiento débil. Para el filósofo italiano, el reconocimiento de la producción de relatos supondrá que haya que observar el pensamiento bajo la duda y la sospecha, ya que puede ser transmitido con un carácter interpretativo e instrumental. Es decir, se deberá establecer una relación crítica con las composiciones rítmicas que pretendan ser totalitarias sobre la realidad. Y es que, en el pensamiento posmoderno, lo "importante no son los hechos sino sus interpretaciones (...) la certeza de un hecho no es más que eso, una verdad relativamente interpretada y por lo mismo, incierta" (Vásquez Rocca, 2011, p. 6). De esta manera, el pensamiento débil tendrá como objetivo la realización de un análisis rítmico de cada uno de los relatos fundamentales de la sociedad para la proclamación del relativismo cultural.

Negada la idea de legitimación de cualquier relato, se producirá el convivio del pluralismo rítmico de las diferentes cosmogonías identitarias y con ellas la posibilidad de asunción del microrrelato. Un microrrelato, definido como un fragmento, sesgado de algún gran metarrelato, que será interpretado de una forma particular por cada individuo social cuyo objetivo será sólo otorgar identidad a un resquicio de realidad y existencia. (Efland en VV. AA., 2003, pp. 165-167). De este modo, el ser humano posmoderno "vive la vida como un conjunto de fragmentos independientes entre sí, pasando de unas posiciones a otras sin ningún sentimiento de contradicción interna, puesto que éste entiende que no tiene nada que ver una cosa con otra" (Vásquez Rocca, 2011, p. 5). Estamos en el tiempo de la multiplicidad de los discursos, en el tiempo de proclamar la imposibilidad real de la unión colectiva y el consenso, donde la tolerancia y el respeto crean la forma básica para la convivencia de los relatos.

1.1.3 Compromiso ideológico con las minorías y hedonismo

Resuelta la problemática mínima para el convivio, podemos presentar la posmodernidad como la cultura de la diversidad, la pluralidad y la tolerancia. La babelización se impone, y con ella la reivindicación y liberación de lo particular, de lo diferente, de la otredad, para vivir en un presente individual con inclinación hacia el gozo y el respeto hacia todas las posibilidades. Así, como

vemos, la individualización y la tolerancia crearán una ética permisiva y hedonista. Se favorecerá, por lo tanto, la anarquía de los impulsos, el culto al deseo y la inmediatez. Dirá Lipovetsky que el personaje mitológico que mejor personifica este momento será Narciso. "Narciso en busca de sí mismo obsesionado solamente por sí mismo, y, así, propenso a desfallecer o hundirse en cualquier momento, ante una adversidad que afronta a pecho descubierto, sin fuerza exterior" (Lipovetsky, 2012, p. 47). Como observamos en esta cita de Lipovetsky, el pluralismo del sentido creará una complicación en el individuo posmoderno: el vacío existencial (la existencia absurda y angustiosa -efecto de la incredibilidad en un relato común-). El individuo posmoderno siente ahora una apatía generalizada, aquel tedio de vivir de Baudelaire, que acabará por reafirmar un estado de decadencia generalizada. Es entonces cuando hace su entrada la llamada sociedad del espectáculo.

1.2 La sociedad del espectáculo

El pluralismo posmoderno encontrará una problemática en las relaciones entre sociedad e identidad personal, obviando el conocimiento de los sistemas éticos. Por tanto, se vuelve imprescindible para el bien común la legalización moral de ciertos comportamientos para resolver los problemas que se generan a partir de los microrrelatos individuales. Así es como las instituciones intermedias desarrollarán un papel determinante en las sociedades posmodernas. Éstas, serán las encargadas de regular el enfrentamiento entre los distintos valores, y a su vez, reforzarán la cohesión de las comunidades. (Berger y Luckmann, 2008).

Las instituciones han sido concebidas para liberar a los individuos de la necesidad de reinventar el mundo y reorientarse diariamente en él. (...) Proporcionan modelos probados a los que la gente puede recurrir para orientar su conducta. (...) El individuo aprende a cumplir con las expectativas asociadas a ciertos roles: esposo, padre, empleado, contribuyente, consumidor (...) Los roles les son asignados por la sociedad en forma de esquemas de acción institucionalizados (...) Las instituciones son sustitutos de los instintos: permiten la acción sin que haya necesidad de considerar todas las alternativas (Berger y Luckmann, 2008, p. 81).

Guy Debord, en su ensayo *La sociedad del espectáculo* de 1967, nos explicará cómo las instituciones utilizarán los mass media para intentar unificar la pluralidad de sentido generada por la posmodernidad. Éste hecho acabará por producir un nuevo cambio de paradigma en la cultura occidental. Y es que, según el filósofo, los nuevos sistemas de comunicación estarían regulados por las instituciones de poder (generadoras de imágenes continentales de sentido de pseudorealidad) y tendrán como objetivo la homogenización de los microrrelatos y la dominación última de los individuos. Éste proceso se habrá de desarrollar en tres niveles, como son la producción, la transmisión y la recepción de sentido dirigidas hacia "la comunicación masiva; (...) hacia la comunicación cotidiana dentro de las comunidades, y (...) hacia las instituciones intermedias que

actúan con ese carácter entre las grandes instituciones, las comunidades y el individuo"(Berger y Luckmann, 2008, 122).

Si entendemos, por lo tanto, que el espectáculo a través de las imágenes que consumimos está creando el sentido de nuestras vidas, podríamos definir que, en realidad, nuestras relaciones se encuentran mediatizadas a través de las imágenes. Esto supone que nuestros microrrelatos están siendo regulados por el espectáculo y, por tanto, también lo están nuestra identidad y la totalidad de nuestra existencia. Observamos entonces cómo el mundo ha perdido su esencialidad, dejando la realidad como algo inaccesible. Para Debord: "Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación, por lo que concluye que ha tenido lugar una inversión en la vida" (citado en Mateo Regueiro, 2012, p. 17). Así, Mateo Regueiro, concluye que:

si el espectáculo es otro que no yo, y todas mis vivencias son espectáculo, todo lo que viene a ser la realidad se me presenta como una negación de mí (...) El espectáculo deja de ser solamente una acumulación de imágenes para pasar a ser propiamente una imagen del mundo, condicionando así las relaciones sociales y bañando la totalidad de la realidad. (...) Imposible que se puedan ver las cosas tal y como son. (2012, p. 17)

Del mismo modo, Baudrillard, a mediados de los años 70, se ocupará del análisis de la incursión de los mass media y las nuevas tecnologías en el devenir de la sociedad, y más concretamente se centrará en el estudio de las imágenes, signos y códigos de los medios de comunicación que generan una simulación de lo que podría ser real. Según Baudrillard, la simulación es "la creación de lo real a través de modelos conceptuales o mitológicos que no tienen conexión u origen en la realidad" (López Cedeño, 20013 p. 17). Concretamente, lo que Baudrillard tratará de explicar es que con la aparición de los mass media, los relatos se construyen con un sentido comunitario alejado de la realidad, es decir, simulando que existe una realidad identitaria perceptible y común. El filósofo encuentra al menos cuatro fases sucesivas para la incursión del simulacro:

Es el reflejo de una realidad profunda.

Enmascara y desnaturaliza una realidad profundamente.

Enmascara la ausencia de realidad profundamente.

No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro (Baudrillard, citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 217).

Observemos, entonces, la dialéctica que se produce entre el signo y su espejo. Y es que la realidad existe porque hay un signo que lo constata. De esta manera, se podría concluir que los mass media construyen la realidad, es más, ésta se subordinará a su presentación en la iconosfera, y por

tanto, generará una hiperrealidad. "La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal" (Citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 218). El mundo, como ya apuntaba Nietzsche, se vuelve una fábula.

Volviendo a Debord, el espectáculo, en su opinión, es la última forma de capitalismo. En él la acumulación de mercancía deja de ser el epicentro de la empresa para posicionarse en un nivel más abstracto y la producción de imágenes de sentido atravesará toda la esfera social. Es decir, ahora no importan los productos en sí sino los valores asociados a ellos. Todo gira en torno a la idea de parecer ser: "el espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa" (Debord, 1995 p. 14).

No obstante, el espectáculo no sólo se encargará de la producción de sentido, sino que también edificará la demanda a través de la publicidad y el uso excesivo de los mass media. Éstos se encargarán de transformar y sugerir los gustos y anhelos de los consumidores, y de este modo, se generará un espacio donde será imposible la crítica. (Lipovetsky, 1996, p. 217). Ahora el sistema de control de la sociedad no será tan evidente en su ejecución totalitaria: la industria poscapitalista romperá con el panóptico, y las instituciones estatales ejercerán su poder en la falsa paradoja de la posibilidad continua de transformación del ser. Ya no se produce la restricción de las reglas; y en su lugar aparecerán la seducción, el divertimento y la autonomía de determinación. Es decir, se codificarán relatos, se producirán objetos y se ofrecerán éstos de manera recurrente, pero siempre existirá la posibilidad, por parte del consumidor, de elegir qué es lo que quiere. (Lipovetsky, 1996, pp. 218-220). El espectáculo, de este modo, ha creado una retícula de dominación y homogeneización sin ningún tipo de quiebra o fractura. Y, en el caso de que el dispositivo de dominación se pusiese en duda, las instituciones cuentan con un mecanismo de regulación opositora sustentada en tres fases: rebatimiento, asimilación y rechazo.

De esta manera, como nos indica Lipovetsky, la publicidad y la seducción se vuelven elementos imprescindibles en la cultura posmoderna. La seducción, que se encargará de la multiplicación del objeto, generará, con su diversidad, variantes de sentido otorgados a los mismos. La herramienta que utilizará para la diferenciación de los objetos será la atracción a partir de una promesa justificada ("reason to believe"). Realizará, del mismo modo, un ejercicio cuantitativo de beneficios con grandes eslóganes, imágenes sublimes o sutiles músicas para recubrir de nuevos valores los productos de siempre: "be feminist", "be vegetarian", "be emotion". Por su parte, los mass media tendrán la tarea de distribuir y bombardear a los espectadores con estos objetos,

generando la competición entre las marcas y el establecimiento de la publicidad como nueva industria poscapitalista. (Lipovetsky, 1996).

Es ahora cuando hace su incursión la moda, y con ella el sistema de regulación de la producción a través de la presión por el sentimiento de pertenencia al presente. Lipovetsky nos explica que la moda se acompaña de un

deber de adopción y de asimilación (que) se impone más o menos obligatoriamente a un medio social determinado (...) Los decretos de la moda consiguen extenderse gracias al deseo de los individuos de parecerse a aquellos a quienes juzgan superiores, a aquellos irradian prestigio y rango. En la base misma de la difusión de la moda se halla el mimetismo del deseo y de los comportamientos (Lipovetsky, 1996, p. 42).

De esta manera, observamos cómo la industria del capital ha generado una empresa a partir del pluralismo de los relatos y su constante renovación apoyándose en la moda, la seducción y los mass media. Esto se debe a que la cultura del espectáculo es capaz de eliminar la realidad y de abrir un campo innumerable de posibilidades identitarias. Lipovetsky llegará a preguntarse: "¿Queda algo, que al menos parcialmente, no sea regido por la moda cuando lo efímero invade el universo de los objetos, de la cultura, y del discurso, y mientras el principio de la seducción reorganiza a fondo el entorno cotidiano?" (Lipovetsky, 1996, p. 175). Pero es que ya, en 1967, Debord tenía clara una tesis: "En el mundo realmente trastocado, lo verdadero es un momento de lo falso" (1995, p. 10).

Frederic Jameson con su *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* de 1984 termina de sistematizar la relación de todos los conceptos (postcapitalismo, mass media, relato, simulacro) de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. Para Jameson, cultura y economía se han hermanado en un proceso simultáneo de codificación de realidad y dominio social:

En nuestro tiempo, lo cultural es un (atributo de la substancia) respecto a lo económico (...) Pero, entonces, también tenemos que añadir que, en nuestro tiempo, lo económico es uno respecto a lo cultural: todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material (Citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 224).

1.2.1 El tiempo en la sociedad del espectáculo

Para Debord, la identidad de una comunidad social, e incluso del ser humano, está íntimamente relacionada con la percepción del tiempo en su contextualidad. Así, nos dirá que "el hombre, el ser negativo que sólo es en la medida en que se suprime el ser, es idéntico al tiempo. La apropiación de su misma naturaleza por parte del hombre es a la vez su conquista del conjunto del universo" (Debord, 1995, p. 79). De este modo, Debord realiza un análisis histórico de la

concreción del tiempo en occidente hasta la llegada de la sociedad del espectáculo: último giro de configuración rítmico temporal.

Y es que si en la fase arcaica del capitalismo la empresa industrial se adueña del tiempo del obrero para la producción de mercancías, la sobreabundancia de la misma exigirá una nueva estrategia económica que repercutirá en el tiempo del individuo. Ésta nueva estrategia se sustentará en el deseo de consumo y conllevará la liberación del tiempo del trabajo del proletariado, es decir, ahora el obrero se transfigurará en un obrero-consumidor. (Sarasola Santamaría, 2014, p. 164). Sin embargo, este aumento del tiempo del ocio, para Debord, no significará una verdadera liberación sino otra forma de apropiación del tiempo individual.

La pérdida del sentido y las diferentes posibilidades que ofrecen los valores asociados a los objetos y experiencias del mercado colonizarán el tiempo ocio. Éste se destinará al consumo de imágenes e ideas que afirman el espectáculo, obviando el tiempo irreversible de la vida. De este modo, el capitalismo postindustrial se adueña del tiempo del trabajo y del tiempo del ocio para crear un circuito cerrado inquebrantable que imposibilita una vida real.

De esta manera, con el aumento del tiempo de ocio y de la necesidad de consumo, se hará posible la cultura de masas, que junto con la captación y reproducción de la Industria Cultural harán que se genere el denominado capitalismo posindustrial. Así, la economía se fundirá con la cultura y el entretenimiento para producir la dignificación de la diversión y la depravación del arte. Y es que, la diversión supone la eliminación del valor crítico del arte y la cultura: "Divertirse significa estar de acuerdo (...) Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor (...) La liberación que promete la diversión es la liberación del pensamiento en cuanto a negación" (Sarasola Santamaría, 2014, p. 132).

Todo este engranaje acabará por generar una falsa cultura de la novedad, donde la concepción del tiempo, ahora fragmentada y múltiple, se asume y se combina con modelos propios del poscapitalismo hasta otorgarle una aparentemente individualidad que sin embargo, no dejará de responder a las necesidades del tiempo del trabajo y del consumo. Es decir, el postcapitalismo asumirá todas las visiones rítmicas del tiempo para administrarlas y darle un acabado, como si fuera un producto, aparentemente nuevo y disidente, y siempre favorable para el aumento del consumo. En palabras de Debord: "La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. (...) Sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente" (Citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 127).

Así, como indica Frederic Jameson, en la sociedad espectacular se produce el paso definitivo de la universalización del capitalismo, donde las categorías de espacio y tiempo se ritmarán bajo las ideas de producción, reproducción y apropiación. No es de extrañar, por lo tanto, que Debord establezca que "el tiempo irreversible unificado es el del mercado mundial y, de manera corolaria el del espectáculo mundial" (Debord, 1995, p. 92).

1.3 El arte de la segunda mitad del siglo XX

El arte de la segunda mitad del siglo XX habría que diferenciarlo en dos grandes ramas, por un lado, el arte consecuente con el ritmo del postcapitalismo, un arte que acepta las leyes de la captación estética y regula el mercado a través de la moda y la pseudonovedad, y que desembocará en la idea de "fin del arte"; y por otro lado, el arte disidente, generado por aquellos artistas que producirán sus piezas fuera de la mercantilización y que acabará por reflexionar acerca de la institución artística, llegando incluso a intentar generar un vínculo con la vida, aunque a veces no lo consiga. De este modo, vamos a analizar cada una de estas dos sendas.

1.3.1 La Industria Cultural del espectáculo: el arte postestético

Como ya hemos ido explicando a lo largo de esta investigación, el arte se presenta como un espacio social y, por lo tanto, se someterá a las mismas estructuras que rigen el sentido rítmico de la comunidad. Así, si la cosmogonía de la sociedad del espectáculo está determinada por el tiempo del ocio, del consumo y de la diversión -que procura el capitalismo tardío-, lo mismo ocurrirá con el ritmo compositivo del arte de segunda mitad del siglo XX.

La relación entre cultura y economía ya fue estudiada por los filósofos de la escuela de Frankfurt a través de la idea de Industria Cultural, y más concretamente, como ya hemos analizado, por el empresario ruso Diaghilev. Esta "Industria Cultural" hace referencia al "conjunto de obras artísticas que ya han sido neutralizadas y que quedan inmersas en el canon establecido" (Sarasola Santamaría, 2014, p. 126). Así, tendríamos que diferenciar entre 'cultura' y 'arte', pues la primera consistirá en una dominación, definición y catalogación de la segunda, es decir, la cultura será una especie de administración de los objetos artísticos captados. De este modo, habría que concluir que cualquier objeto artístico que quiera ser consumido ha de ser absorbido previamente por la industria: "Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en la que se integra" (Adorno, citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 126).

En este contexto de cultura administrada, el arte no tendrá la capacidad de apertura crítica. La novedad queda excluida de forma constante de la industria. Más bien existirá, como indica Adorno, una falsa novedad, un nuevo revestimiento estético sobre una constante composición rítmica.

(Sarasola, 2014, p. 128). Por tanto, estamos ante la imposibilidad de una nueva génesis crítica, ante el arte ritmado por el capitalismo tardío. Estamos ante un arte caracterizado por su entrega al mercado y el abandono de la autonomía y libertad crítica en la sociedad y en su contexto. Esto supone, de alguna manera, el fin del arte en un sentido hegeliano.

Donald Kuspit en *El fin del arte*, publicado en 2004, explicará la pérdida del idealismo en el arte. Y es que con la aparición del nihilismo y el concepto de la muerte de dios (Nietzsche), el ser humano se vuelve mortal y será el arte quien pierda, de alguna manera, su capacidad de hacer las cosas eternas. Será en la segunda mitad del siglo XX cuando la sociedad y el arte se volverán efímeros, es decir, se producirá el fenómeno de la transitoriedad y de la fugacidad de los hechos.

En la inestable sociedad moderna y especialmente en la inestable sociedad posmoderna parecen imposibles los valores duraderos, los significados sostenidos y una sensación, ganada con esfuerzo de propósito profundo, pues nada tiene un control significativo sobre la vida interior de uno. Toda ella queda oscurecida por la celebración de la pluralidad de los valores, la multitud de significados y la diversidad de propósitos cotidianos, junto con la manipulación que la cultura de masas ejerce sobre la vida interior (Kuspit, citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 266).

La eliminación del tiempo teleológico configura, por lo tanto, una estética basada en la transitoriedad heterogénea que difumina lo real y siente cierta nostalgia por las referencias entre pasado-futuro, nostalgia que llevará consigo la acumulación de objetos kitsch (falsa renovación a partir de la apariencia). Estaremos ante una sensación de *dejàvu*, ante un eterno retorno al mismo lugar, ante una apatía irónica, según Kuspit (2012, p. 51), que tenderá a la producción artística basada en el *remake*, el *pastiche*, y que, por lo tanto, hará de la incongruencia del tiempo una característica del arte de la sociedad espectacular: "Lo que el artista siempre teme se ha convertido en realidad en el fenómeno social llamado *postarte* posmoderno. Es el fin del arte tal y como ha existido desde las cavernas prehistóricas hasta la Capilla de Rothko" (Citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 265). Por todo, el sentido temporal en el arte queda dañado. Como dice Jameson, se tratará de un arte más espacial que temporal. Y es que el sentido de eternidad utópica del arte desaparecerá para afirmarse en el triunfo, en el *bussines*, en el presente.

La anomia infecta al arte y lo hace efímero hasta el punto de que pierde cualquier pretensión de ser eterno. Lo eterno ya no es la norma por la que el arte se mide a sí mismo. (...) El *postarte* debe producir su impacto muy rápidamente, pues tiene menos tiempo para hacerlo que cualquier arte previo, ya que es más efímero que cualquier arte previo. Esto significa que debe ser comprensible al instante para las masas. Ansiosamente asimilado por la cultura de masas a la que ansiosamente suministra, el *postarte* se convierte rápidamente en el emblema de moda de la individualidad aislada (Kuspit, citado en Sarasola Santamaría, p. 266).

Además, como nos indicará Kuspit, el arte de la sociedad del espectáculo transfigura el tiempo en dinero (2012, p. 112), es decir, cuando se mercantiliza, -y con este proceso se produce una pérdida de la “ósmosis estética”-, el objeto cotidiano se diferenciará del objeto artístico en su recepción (Kuspit, 2012, p. 20). De esta manera, el arte postestético, utilizando la terminología de Kuspit, entrará de lleno en la vida social para perder su privilegio en la cultura visual, eliminando la tensión con respecto al kitsch. Según este autor, la mercantilización experiencial será la clave que permita el triunfo del arte del postcapitalismo. Esta mercantilización de la experiencia, que reviste la cotidianidad de una estética basada en la pseudonovedad, obviará la banalidad del objeto mismo. (Kuspit, 2012, p. 71).

Incapaz de ser tomado de forma personal (el arte), se convierte simplemente en otro producto social en el mercado de las imágenes masivamente reproducidas: imágenes pensadas para las masas no para el individuo. Así, la reproducción mecánica hace el asunto social comprensible para la mente de la masa al convertirlo en un espectáculo fácil. Dada la grandeza reproductiva, significa su disponibilidad para el consumo masivo (Kuspit, 2012, p. 81).

De esta manera, la reproductibilidad se convierte en otra de las grandes herramientas del arte de la sociedad del espectáculo. Para Kuspit "todo arte llega a un punto muerto en la reproducción, y todo lo banal, cuando se reproduce, es arte" (2012, p. 111). Y es que como explicó Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936) la reproducción técnica del objeto artístico supone la eliminación de su aura, lo que comporta su neutralización social. Así, las obras originales entran a formar parte de la cotidianidad y se equiparan al ejercicio artístico del arte postestético.

A partir de ahora, la función del artista será la de convencer a las masas de que no existe una diferencia entre las experiencias artísticas y las experiencias cotidianas. Para ello el artista deberá mercantilizar su propia personalidad, es decir, convertirse él mismo en una marca. Esta firma del artista tendrá la capacidad de transfigurar el sentido del objeto, e incluso de los más mundanos (sopa Campbell, Coca-Cola, etc.). (Kuspit, 2012). Es así como surgirá el Pop Art, el arte por excelencia del ritmo del postcapitalismo industrial: la manifestación rítmico-artística de la masa de la sociedad del espectáculo. (Argan, 1991, p. 527).

1.3.1.1 El ritmo compositivo del arte de la sociedad del espectáculo: el Pop Art

El origen de este fenómeno o tendencia lo encontramos en la figura de R. Rauschenberg y J. Johns, aunque su verdadero representante será A. Warhol. Como él mismo dijo, Warhol quería ser una máquina de la cultura. Y es que la intención de este será obtener el reconocimiento y la popularidad de las estrellas americanas. Sin embargo, más allá de lo que se pudiese pensar, Warhol

no era un entusiasta de la cultura de masa americana, sino que más bien realizaba una crítica de la misma apropiándose de los ritmos que el capitalismo tardío había implantado. De este modo, Warhol, desde la frialdad y la seducción, participará del arte en una parodia obsesiva de América y sus dioses. Argan dirá de Warhol que su

especialización es la de la obsolescencia, el proceso de absorción y disolución de la noticia en la psicología de masas. Analiza los efectos de la repetición de la noticia: el incidente automovilístico, la silla eléctrica, Marilyn Monroe y el Che Guevara vistos en un periódico, en el cine, en cualquier parte. Estudia como esas imágenes- noticias son digeridas por el inconsciente, como se esquematizan y se transforman en *slogans* visuales. (...) Warhol usa procedimientos de origen expresionista par definir los aspectos traumáticos de sus imágenes (Argan, 1991, p. 535).

Los trabajos rítmicos de este controvertido artista se basarán en la reproducción serigrafiada de iconos figurativos (paisajes o personas de gran popularidad en medios de comunicación) y fácilmente identificables que se pueden presentar desde la planitud bidimensional hasta la composición matemática de la perspectiva y siempre empleando colores llamativos y brillantes y repeticiones. La técnica de la serigrafía será, sin duda, un fiel reflejo de la sociedad de mediados del siglo XX que llevará a sustituir el objeto definido y definidor, hecho por el hombre y para el hombre, por un producto anónimo estandarizado, repetido en series ilimitadas. (Argan, 1991, p. 532).

Del mismo modo, el Pop Art tendrá una vinculación directa con la publicidad, y ambos compartirán el mismo objetivo: convencer al espectador para que crea y compre su relato. De este modo, no es de extrañar que el artista pop terminase convirtiéndose en una marca de sí mismo, cuya presencia y personalidad será valorada por encima de sus objetos y creaciones. "Al demostrar que el arte es hoy un artículo del mercado artístico, similar a los artículos de cualquier otro mercado especializado, Warhol ha liquidado la tensión secular entre el artista serio y la cultura mayoritaria" (Rosenberg, citado en Wallis, 2001, p. 54).

Así es como Warhol fuerza la unión entre el arte y el dinero, o más bien, obliga al arte a subsumirse a su valor económico. Para Warhol, el arte no tendrá que ver con la temporalidad eterna, sino con la seducción de la muerte. El espacio que deja la renuncia a la fe será ocupado, de este modo, por el dinero. (Kuspit, 2012, p. 131). Esta cuestión sobre la mercantilización de la marca llegará a su clímax con Jeff Koons, quien será capaz de generar un imperio a través de la banalización del arte y la estandarización del kitsch, otorgando a objetos cotidianos un gran valor económico a través de su propia firma, como en el caso de la escultura *Puppy*, el perro del Museo Guggenheim de Bilbao. (Sarasola Santamaría, 2014, 258).

1.3.2 La lucha del arte por una autonomía sobre el mercantilismo: La desmaterialización del arte

Ante el mercantilismo cultural, el artista decide revelarse, es decir, intentará recuperar la autonomía artística a través de la producción de imágenes que no puedan ser convertidas en mercancía. Así, se renuncia a la creación de objetos artísticos en un sentido tradicional: 1) el objeto no tendrá un añadido, una plusvalía, que le otorga un valor económico; 2) el objeto ya no es el fin sino un agente más de la corriente de información, por lo tanto, pierde su valor patrimonial o documental; 3) se renuncia a la utilización de técnicas y lenguajes normativos, ya que implicaría que el poder se perpetúe; 4) la manifestación artística solo pretenderá ser un evento fuera del ámbito de la tecnología reproductiva de la economía. (Argan, 1991, pp. 515-536).

Es así como tendrá lugar la desmaterialización del arte, un proceso de cambio de paradigma. Y es que, como nos indica C. Danto en *Después del fin del arte* (1997) "sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente (...) ¿Por qué soy una obra de arte?". Esta pregunta, que surge en el cenit del minimalismo escultórico, asentará las bases de lo minimal: la expresión última de la tendencia formalista del arte. Esta tendencia supondrá, a su vez, la contestación a sus propios principios cuando desplace el interés de los artistas al proceso operativo y conceptual del arte. (Guasch, 2002, p. 28).

Así, surgirá en 1963 de la mano del artista fluxus Henry Flynt, el Concept Art. Este artista, que defenderá la existencia del arte a partir de la creación de un concepto válido por sí mismo, establecerá que "el Concept Art es un arte cuyo material son los conceptos como, por ejemplo, el material en la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje" (H. Flynt en Guasch, 2002, p. 167). Flynt creará, de este modo, un sistema de argumentación para definir el Concept art:

1) El concept art ha sido desarrollado para poner orden en ciertas actividades creativas, como las artes visuales y la música, en las que la estructura es esencial; 2) las matemáticas, que tiene más un valor estético que cognitivo, son un paradigma para esas actividades; 3) el reconocimiento paradigmático de las matemáticas conduce al concept art (Guasch, 2002, p. 167).

Joseph Kosuth en *Art after Philosophy* (1969) se enfrentará al formalismo de C. Greenberg y M. Fried para establecer una diferencia entre estética (percepción) y arte (concepto), llegando a la sentencia "art as idea as idea" (Guasch, 2002, p. 170). Para Kosuth el arte se presentará como una lógica interna y tautológica similar a la de las matemáticas, que empezará y se extinguirá en él. Según Guasch, lo que propondrá Kosuth, es "una extensión de la creación artística más allá de los límites heredados; la consideración del arte no como una praxis, sino como una actividad. Hacer

arte en el sentido de vivencia, de percepción, hacer arte para acotar las fronteras arte y reivindicar territorios no artísticos como material" (2002, p. 171).

Otra forma de desmaterialización del arte será el Process Art o antiforma. En abril de 1968 tendrá lugar una de las primeras exposiciones que presentaban este nuevo fenómeno estético. R. Morris, el gran representante de este arte, pondrá su atención en la manipulación de materiales maleables por el tiempo capaces de generar formas no proyectadas con anterioridad, es decir, defenderá la indeterminación formal de los materiales en un proceso abierto y desconocido para el creador. (Guasch, 2002, p. 39). En búsqueda de la presentación del proceso de producción artístico, los artistas del Process Art se interesarán por la ejecución de las obras in situ, convirtiendo los espacios museísticos en talleres.

Los materiales maleables y el "site specific" acabarán por generar un nuevo tipo de escultura alejada de los talleres y museos, pero con una carga experiencial única; hablamos del "Earth/Land Art" (el arte de la tierra). Serán obras que tendrán como soporte artístico el espacio natural y sus materiales (tierra, piedras, árboles, etc.). (Guasch, 2002, p. 50). R. Smithson y R. Serra serán los encargados de generar el último giro del arte disidente y autónomo del mercantilismo industrial, un arte escultórico que, como indica Krauss, se expande en la percepción espacial.

El interés por el concepto, por este carácter procesal y contextual de la obra, terminará por generar el Environment art, movimiento capaz de crear una experiencia única e irrepetible para el espectador. Sin embargo, como indica Guasch (2002, p. 29), autores como M. Fried condenaron este arte debido a su dependencia tempo-espacial y su acercamiento al teatro. Este nuevo concepto artístico generará los fenómenos del happening y la performance.

1.3.3 La lucha del arte por un autonomía plural del sentido: el multiculturalismo performativo

Hacia la segunda mitad del siglo XX, se producirá, tanto en Europa como en Estados Unidos, la presentación del cuerpo humano como soporte material de la creación artística. Guasch, encuentra una sutil brecha que diferencia a los artistas de los dos continentes. Y es que mientras los europeos "tendieron a utilizar el cuerpo objetualmente y a plasmar sus creaciones a través de (...) documentos estáticos; los norteamericanos (...) dieron prioridad a la acción o performance y, por tanto, a cuestiones como la percepción y el comportamiento de los espectadores y la temporalidad de la obra" (2002, p. 94).

En EE.UU. la forma artística más utilizada será el happening debido al impacto que Jackson Pollock había causado con su acción pictórica, donde la realización, el proceso, tenía más interés

que el objeto material resultante. Tampoco podemos olvidar a Allan Kaprow (artista más reconocido en los inicios del happening americano), quien realizará una definición para este acontecimiento artístico:

Un happening es un conjunto de acontecimientos llevados a cabo o percibidos en más de un tiempo y espacio. Su ámbito material puede estar construido, tomado directamente de lo que está disponible, o levemente alterado; tanto como sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una obra de escenario, puede ocurrir en un supermercado, conduciendo por una autopista, bajo una pila de trapos, en la cocina de un amigo, ya sea a la vez o en secuencias. Si es en secuencia, el tiempo puede extenderse hasta más de un año. El happening es llevado a cabo de acuerdo a un plan pero si ensayo, público o repetición. Es arte pero parece más cercano a la vida (Citado en Fernández Consuegra, 2014, p. 90).

El happening, en definitiva, no será más que el ensamblaje de diferentes acciones en ambientes concretos, que se conectarán una tras otra a modo de collage. Otra de las cualidades del happening será la implicación activa del público.

Con la misma intención que el happening aparecerá el performance art. Éste, que llevará a cabo la realización de una acción corpórea en un tiempo y espacio determinado, hará del cuerpo el elemento principal de este nuevo lenguaje. Las acciones que éste realiza construirán significados y evocarán ideas irrepresentables. Se trabajará, del mismo modo, a través de otras disciplinas como la poesía, la música, la danza o la fotografía, generando un entramado multidisciplinar que recuerda a los ejercicios de las vanguardias históricas. Y no son pocas las conexiones con éstas, ya que también compartirán el sentido de ritualidad, que procurará la diferenciación entre un acto energético supramaterial y un acto cotidiano.⁹ De este modo, la performance tendrá lugar en un espacio y tiempo ajenos a la realidad, donde se posibilitará la resignificación relacional entre el performer y el mundo. Esta acción efímera creará una experiencia unívoca en los espectadores que que acabarán por generar una memoria colectiva que salvaguarde lo vivido. (Fernández Consuegra, 2014). Tarcisiosi nos indicará que la performance "es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes" (Citado en Fernández Consuegra, 2014, p. 132).

Encontramos grandes diferencias entre el arte teatral y el arte de acción, y es que, ni el happening ni la performance tiene un argumento establecido, tampoco unas formas claras y

⁹ La gran diferencia entre el ritual y la performance será que mientras que "el primero se basa en una tradición y tiene un enraizamiento cultural; el performance art, está basado en la interpretación de un hecho o idea surgida en la mente (Fernández Consuegra, 2014, p. 133).

delimitadas que puedan ensayarse; más bien, estas propuestas tendrán unos gestos mínimos que conforman un flujo de movimientos improvisados sin una duración determinada, es decir, juega un papel importante el azar. Asimismo, los ejecutantes (performers), no se esconden tras la máscara de unos personajes sino que son ellos mismos los que realizan de forma consciente la propia acción (Fernández Consuegra, 2014, p. 131).

Será a finales de los ochenta y principios de los noventa cuando el cuerpo se convierta en el punto de convergencia desde el cual partirán diferentes expresiones artísticas de contenido político y social. Un cuerpo que aparecerá, como indica Guasch, desde distintas posiciones:

En primer lugar, desde un ilusionismo que (...) sirve para 'fingir' y también, aunque paradójicamente, 'descubrir' lo real a través de elementos (...) de la cotidiana. (...) En segundo acercamiento rechaza todo ilusionismo y cualquier sublimación para evocar destructivamente lo real en sí mismo. Éste es el terreno (...) del abject art, arte en el que el cuerpo es violado, tanto en el sentido de quebrantado como en el de profanado (2002, p. 500).

Los temas, como decimos, girarán en torno a la idea de “otredad” y “poshumanismo”. La idea del “otro”, de lo diferente, surgirá con las teorías de pensadores como Foucault o Ricoeur, quienes realizan estudios sobre la relación entre identidad, cultura, género y poder. En cuanto al concepto de “post human”, hará referencia al impacto de la ciencia y las nuevas tecnologías sobre la sociedad contemporánea.

1.3.4 Colectividad contra disidencia

Tanto la aparición del arte conceptual como el arte performativo no responden a la necesidad de creación de una colectividad social disidente opositora al ritmo del capitalismo tardío. Y es que, el proceso denominado desmaterialización del arte, tiene que ver con una autorreferencia al curso histórico del arte tempo-racional. Se podría definir como la consecuente autonomía del mercado a partir de los elementos más inherentes al proceso de creación, en este caso, el concepto. (Danto, 2015, p. 62). Así nos lo explicará Joseph Kosuth en una entrevista en el año 1969: "El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte" (Citado en Danto, 2015, p. 41). Para Danto, el arte conceptual será el fin del arte en un sentido enteramente hegeliano. (2015, p. 61).

Esta autonomía del arte intentará acercarse al estudio de la vida con la incorporación de los biorritmos de la naturaleza como ocurre, sobre todo, en la escultura informalista. Pero, sin embargo, no generará un verdadero espacio de revitalización social fuera del marco de la realidad espectacular. Más bien, lo que se produce es un intento de ensamblar la autonomía del arte tempo-racional y la necesidad de recuperar los espacios de los ritmos cíclicos de la naturaleza, es decir, un

intento de racionalización objetiva, como diría Adorno, que podríamos enlazarlo con la hipótesis de la modernidad racional como un proyecto inacabado de Habermas.

Del mismo modo, el arte de la performance tampoco llegará a generar una colectividad social. En nuestra opinión, el artista de la performance utilizará, de manera individual, sus biorritmos naturales y cíclicos sin ningún tipo de nueva propuesta cosmogónica. De esta manera, observamos que la performance será un ejercicio derivado de los rituales vanguardistas, que despojada ya de su carácter mitológico y colectivo, pasará a convertirse en una técnica meramente artística. Esta nueva técnica permitirá, por su carácter autorreferencial (el cuerpo del ser humano) y por su rechazo a la sintaxis habitual de los acontecimientos, generar un espacio de crítica de la sociedad del simulacro. Según Hal Foster y Rosalind Krauss en la performance

se produce el trasvase de lo real entendido como representación a lo real percibido como un acontecimiento de trauma en un intento de rechazar todo ilusionismo y evocar, aparentemente lo real por sí mismo. Y es entonces cuando se propicia un encuentro traumático con la realidad, sin velos encubridores, sin imágenes, sin pantallas, sin marcos de representación, sin escenografías protectoras (Guasch, 2002, p. 505).

Como indican Foster y Krauss, el ejercicio de la performance es, en realidad, el intento de romper con el biorritmo del capitalismo para volver al biorritmo real del ser humano. Sin embargo, se produce desde el metarrelato de la otredad y el multiculturalismo. De ahí que la gran mayoría del contenido del performance art tenga que ver con la sexualidad, la desigualdad social o la identidad. Paradójicamente, el performance art no trae consigo un intento de colectividad en el último capitalismo sino más bien una lucha individual por devolver la realidad de todas las diferencias sociales. No obstante, habría que señalar que la performance, por su herencia ritual, se convertirá en el ejercicio artístico primordial para colectivos como el Accionismo Vienés.

En nuestra opinión, el arte de la segunda mitad del siglo XX más interesante para nuestro estudio será el situacionismo. Este, que supone la asimilación de los ritmos de la Industria Cultural para generar una nueva colectividad (crítica y disidente con los estados opresores), será, en nuestra opinión, el negativo del arte pop. Y es que ambos asumen los ritmos de la sociedad del espectáculo, pero el situacionismo los utiliza para derribarla.

Como ya hemos indicado, para Debord, la sociedad del espectáculo será la acumulación de imágenes que media la realidad y las relaciones sociales, es decir, que la realidad es una imagen creada por el capitalismo tardío. Para Baudrillard, "el artista ya no debe, pues, imitar, duplicar o parodiar la realidad, sino extrapolar signos de ella para crear una hiperrealidad. La hiperrealidad y

la simulación son dos de los factores que distinguen la cultura contemporánea de la del pasado" (Guasch, 2002, p. 383).

De esta manera, es como surgirá el situacionismo y la Internacional Situacionista, y tendrá como objetivo anegar el sistema mediante situaciones que sean capaces de transformar y remover el modo de relacionarse entre los individuos y su entorno, poniendo el punto de mira en la cotidianidad, y sobre todo, en el espacio-tiempo de ocio y de consumo. Es decir, el situacionismo será la tendencia que propondrá devolver el arte a la vida en la sociedad del espectáculo. Para este objetivo, los artistas crearán la situación, que como decimos, será un cambio contextual en el movimiento ordinario de la sociedad, y podrá presentarse, de al menos, tres maneras: la psicológica, la tecno-urbanística y la social-revolucionaria.

Guy Debord, uno de los principales teóricos del situacionismo será capaz de desarrollar diferentes propuestas técnicas para la consecución de la situación. Una de las más importantes será el desvío o "détournement". Ésta, que consistirá en dotar a lo existente de nuevos usos, creará un sentimiento de extrañeza y asombro que llevará a una nueva e inesperada situación. Otra de las técnicas situacionistas será el apropiacionismo. Ésta consistirá en plagiar y utilizar obras en diferentes contextos. Se tratará de resignificar las imágenes desde diferentes puntos de vista. Debord dirá que

Y es que en una época donde todo está sometido a los procesos de reproducción, la técnica del apropiacionismo servía para hacer evidente la manipulación de la realidad a través de la configuración de imágenes. Ésta apropiación rítmica del sistema de producción para una resignificación del contenido permitía un lugar o espacio de unión entre el arte y la vida (opuestas al capitalismo cultural).

Para los apropiacionistas, lo importante no era el hecho de crear, sino el de trabajar en la diferencia mínima del remake. (...) No se trataba tanto de sustituir la realidad por su representación, sino de rehacerla en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen. De ahí, concluía G. Celant, se deriva el recurso a los temas y a los procedimientos de los mass media, así como la identificación con las actitudes y los temas del pop y del conceptual, aunque desde una posición que tenía tanto de analítica como de irónica (Guasch, 2002, p. 379).

La deriva, otra de las técnicas del situacionismo, consistirá en la investigación espacial y conceptual de distintos espacios de la ciudad a través de la deambulación. Y es que, como venimos observando, el ambiente y el espacio urbano se muestran elementos indiscutibles para el trabajo de los situacionistas. El urbanismo permitirá el despliegue y la integración de todas las esferas del

vida. Así, no es de extrañar que aparezcan artistas como Pinot-Gallizio para empapelar las ciudades, pintar carreteras o levantar casas con materiales maleables.

1.4 Composición del ritmo artístico y temporal en la sociedad espectaculares

Así, en la sociedad espectacular encontramos una constante lucha entre la disidencia artística y la Industria Cultural, entre la heterogeneidad de los relatos rítmicos (al menos estéticos) y la homogeneización de los mismos. Y es que la captación, la reproductibilidad técnica y la pérdida de la ósmosis, y la mezclanza con la baja cultura, terminarán de generar una empresa cultural que perpetuará un sistema económico dominador de todos los individuos a partir de la gestión del sentido cosmogónico y comunitario que se produce por la construcción rítmica de la imagen (estética).

De esta manera, el nuevo sistema de configuración rítmico se basará en una acumulación de fragmentos inconexos que se interfieren y se reacomodan para crear un flujo heterogéneo y continuo pero totalmente aceptable por el poder. La única aportación crítica del arte de la segunda mitad del siglo XX es la toma de conciencia del poder de significado que tiene la construcción de imágenes. Y será sobre esta premisa desde donde se inicia la mayoría del arte.

Según Rosalind Krauss, el arte de la sociedad del espectáculo "no se define en relación a un determinado medio (...) sino a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales" (Citado en Wallis, 2001, p. 194). Es decir, el ejercicio artístico consistirá en una manipulación de signos e imágenes plurales y aleatorias en diferentes niveles de profundidad y representación. Derrida llamará al resultado artístico "texto global", señalando la necesidad de entender el arte como una escritura simbólica y socioeconómica, es decir, como un ejercicio de escritura donde, como indicará Barthes, el interés reside en la compresión de la trama (ritmo) de la composición estética. Para Jameson "la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación" (Citado en Guerrero Guadarrama, 2013, p. 76). Es decir, toda la importancia del arte radicaría en la propia configuración rítmica de la forma y el contenido de la pieza.

De esta manera, de nuevo, observamos como el arte pone la intención en el ritmo como elemento generador y productor de piezas. De esta manera, y en contra de la idea de Kuspit y de C. Danto, nosotros no creemos en la idea del fin del arte en un sentido hegeliano, es decir, como una categoría histórica, sino más bien como una categoría rítmica. Y es que, si se ha de entender el arte como una subcategoría histórica lo haremos dentro del sistema rítmico tempo-racional. Para nosotros el arte tiene más relación con una reflexión/construcción cultural del mundo, que con la

lucha por una autonomía con respecto al mercado. En nuestra opinión, el arte de la sociedad del espectáculo es el arte compuesto a partir del ritmo que tensiona y yuxtapone por un lado, la categorización y el convivio de los ritmos (acción protagonizada por el postcapitalismo industrial) y por otro lado, la invención y reflexión sobre la idea de ritmo por parte de artistas disidentes (la desmaterialización del arte y el situacionismo).

Esta nueva percepción rítmica de la estética se sustentará y será equivalente a la fragmentación del tiempo teleológico y demás sistemas temporales, que acabarán por reunirse en un espacio presente y heterogéneo que añora la necesidad de construir una historia progresiva y utópica, es decir, la necesidad de crear un tiempo común con un sentido más allá del presente, pero que a su vez, no dejará de ser un entramado, que vendrá a reforzar la idea de construcción de la imagen de un falso futuro a partir de la pseudo novedad de la superficialidad estética, debido a la administración de los mass media, la reproductibilidad técnica y la administración del tiempo de consumo de imágenes-sentido.

De este modo, podemos observar que el individuo de la sociedad espectacular se encuentra ante el totalitarismo del mercado de la imagen y la negación de la vida y el tiempo: un sistema que construye un presente inmovilizado gracias a la recurrente transmisión de imágenes/sentidos anunciadas de forma sorprendente y apasionada. De la misma manera, encontramos que el arte se encuentra en un espacio de eterno retorno rítmico donde sólo varía la apariencia superficial del conjunto de los fragmentos, y donde se elimina la crítica del sistema cultural para utilizar el éxito de la captación a través de la asimilación del arte disidente.

Ruiz de Samaniego nos presentará una imagen temporal del arte posmoderno:

Si el arte moderno era vertical, temporal, (indagaba en las prácticas del pasado a fin de renovarla y transformarlas en el presente); el arte contemporáneo es horizontal, sincrónico y espacial: realiza una crítica de los espacios del arte, de las convenciones y los significados en su exposición, de su status de mercancía y de la propia condición del sujeto; cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión intersubjetiva más que en el espacio mental de la concepción idealista (2004, p. 80).

2. El teatro posdramático: autoconciencia rítmica y diseño posmoderno

El modelo rítmico, importado de las vanguardias históricas, se afirmará en la Industria Cultural de los años 60, y se desarrollará expandiéndose por toda Europa y América a través de distintos creadores escénicos. Esto planteará la recepción del giro performativo y conceptual de las artes de la sociedad del espectáculo (hibridación, apropiación, site-specific, acumulación, discursividad, eclecticismo, historicismo, etc.) un nuevo conflicto para el público, interesado en el realismo y en las propuestas de teatro más burguesas. En estas creaciones, el teórico alemán Hans-Thies Lehmann cree ver un nuevo tipo de creación teatral denominado “teatro posdramático”. Sin embargo, en nuestra opinión, esta denominación solo será un simple juego de palabras: una reutilización del prefijo pos, a partir de construcción del arte teatral después del drama en la posmodernidad. Para nosotros, el teatro pos-dramático no deja de ser una afirmación consciente del modelo rítmico creado por las vanguardias, y por tanto, se mostrará deudor de su estructura configurativa.

Sea como fuere, el trabajo de Lehmann es interesante y necesario para conocer una serie de estrategias de creación que definirán el teatro rítmico en la sociedad del espectáculo. Es decir, el teórico será capaz de percatarse tanto de las estrategias heredadas de la vanguardia teatral como de su estilización en este nuevo paradigma. Y es que el estilo de este teatro, permisivo y abierto a cualquier interpretación, lo plantea Lehmann (2013) a través de diferentes características como: la parataxis, la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos, la musicalidad, la dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real y la situación o el acontecimiento.

La parataxis, o no-jerarquía, se podría definir como la eliminación de la jerarquización dentro de los medios y recursos teatrales, hecho central del modelo rítmico como vimos en piezas vanguardistas. Ya el texto no está por encima de ningún signo escénico, sino que es parte igualitaria de lo creado. Por su lado, la simultaneidad, de herencia futurista, responde a la cualidad del teatro de mostrar diferentes experiencias o discursos al mismo tiempo. Lehmann en *Teatro posdramático* (1999) cita a Heiner Muller, quien declara que “quisiera cargar a los lectores y espectadores con tantas cosas al mismo tiempo que les resulta imposible procesarlo todo” (Lehmann, 2013, p. 152).

El juego con la densidad de los signos es otra de las características que el teórico alemán propone para definir esta alternativa teatral. Al transformar y modelar las normas convencionales del teatro, se juega con los distintos signos para silenciar, repetir, reducir, etc. y crear así los diferentes ritmos de la representación, es decir, se establece un juego entre cantidad y velocidad

cuya finalidad es provocar vacíos o sobreabundancias, una idea que bien podría entrar en consonancia con el teatro definido por Moholy Nagy.

La sobreabundancia, será otra de las características que nos plantea Lehmann: las imágenes y los signos llegarán a producir multitud de ramificaciones para producir una cantidad excesiva de estímulos como ya ocurriera en el trabajo de Schwitters y su teatro Merz.

La experimentación sonora o musicalización que ya venía ocurriendo con Schoenberg o Russolo, por otro lado, aparecerá para generar diferentes tonos, acentos, ruidos o ritmos en estas nuevas creaciones escénicas. Lehmann toma como ejemplo las obras de Wilson o Kruse, definidas por sus creadores como óperas, y creadas, algunas de ellas, bajo la influencia de la música pop. Esta característica permite modificar los parámetros del sonido para crear una pieza donde la música sea parte imprescindible del conjunto.

La dramaturgia visual, heredera de propuestas como las de Schlemmer, se asentará como una dramaturgia que no necesita ir de la mano del texto, e incluso capaz de reemplazarlo, es capaz de abrir una lógica propia en la propuesta escénica, además de asemejarse más a una creación plástica (abstracción, no figuración, etc.) que a una creación de teatro.

El cuerpo, la corporalidad, se plantea, según Lehmann, como materia de gesticulación que dota de intensidad y tensión a la propuesta a través de su propia presencia eurática. Es autosuficiente y no necesita ningún tipo de disfraz o ficción para realizar su propósito. El cuerpo, sus rasguños, su peso, sus dimensiones, se convierte así en materia de significación, como ocurriera con el primitivismo teatral. Otra de las características que se proponen será la de crear un teatro concreto. Según Lehmann

se trata de exponer el teatro por sí mismo como un arte en el espacio y en el tiempo, con cuerpos humanos y todos los medios que engloba como obra total, del mismo modo que en la pintura los colores, las superficies, las estructuras táctiles o la materialidad podrían convertirse en objetos autónomos de la experiencia estética (2013, p. 169).

Del mismo modo, en el teatro posdramático, la realidad irrumpe dentro de la misma propuesta. Así, encontramos que dentro de la acción escénica, en ocasiones, lo real entra a formar parte y se confunde y entremezcla, difuminando los límites entre ficción y realidad. No es un aparte ni un distanciamiento al modo de la dramaturgia brechtiana, sino que conforma por sí misma una característica de estilo de este modelo en este tiempo como ya se estudió en la poética del Cabaret Voltaire, las seratas futuristas o el teatro de la crueldad de Artaud. A pesar de esto, no deja de ser recepcionado como parte del ideario estético conformado por el director. Como última

característica, nombraremos el acontecimiento o situación. Este, según Lehmann, tiene que ver más con el happening y el performance art ya que

ambos se caracterizan por la pérdida del significado del texto y de su coherencia literaria intrínseca. Los dos elaboran la relación corporal, afectiva y espacial entre actores y espectadores, ambos exploran las posibilidades de participación e interacción y acentúan la presencia (el hacer en lo real) frente a la representación (la mimesis de lo ficticio) (2013, p. 179).

Lehmann también realizará un estudio del espacio y del tiempo de su teatro pos-dramático concluyendo las siguientes ideas. En primer lugar, y entrando a hablar sobre el espacio, Lehmann nos dirá que éste no será entendido como el lugar que encierra una realidad o microcosmos, sino que más bien, lo escenificado se une abiertamente con lo cotidiano o real, con lo investigado y desarrollado in situ. Al existir un cambio en la relación actor-espectador, el espacio también logra transformarse para conseguir nuevas perspectivas. La distancia llegará a reducirse, mental y espacialmente, para lograr una unión, una comunidad, donde se entrelacen las energías de ambos y no solo se muestre o represente la energía (real o ficcionada) del actor. Para Lehmann,

la difuminación extrema de la frontera entre vivencia real y ficticia tiene consecuencias de gran alcance para la comprensión del espacio teatral: este pasa de ser un espacio metafórico y simbólico a convertirse en un espacio metonímico (2013, p. 278).

Se plantea un espacio, por lo tanto, que se construye y se transforma a través de los cuerpos, las voces, o los objetos. Mediante la luz u otros recursos escénicos se localizarán las diferentes ubicaciones, se delimitarán a modo de mapa para participar sobre él y definir temáticamente las acciones creadas. Según Lehmann, la observación del espectador constituye y forma parte de lo actuado, y, al mismo tiempo, la mirada del actor edifica lo narrado al ofrecernos el lugar (foco) donde tenemos que dirigirnos (2013, p. 288).

En cuanto al tiempo, podemos señalar que este concepto ha sido modificado en las propuestas de teatro posdramáticas. Las estructuras de estas obras, de la gran mayoría, no responden a los postulados referentes a planteamiento, nudo y desenlace, sino que pretenden crear un tiempo compartido entre espectadores y actuantes:

El tiempo entendido como una experiencia compartida pasa a ocupar el lugar medular de las nuevas dramaturgias. Así, se dejan entender estrategias que van desde la diversidad de las distorsiones del tiempo hasta la equiparación con la adaptación de la aceleración que introdujo el pop, o también desde la resistencia del teatro lento hasta la aproximación del teatro al performance art (Lehmann, 2013, p. 316).

La simultaneidad, por otro lado, llega ahora a ser elemento importante de la representación y de la construcción del tiempo escénico. La velocidad que produce, la interferencia (entre discursos,

entre imágenes, entre ritmos) reformula en el espectador este nuevo concepto de tiempo posdramático y crea en él la inquietud de si es real y directo lo que se crea en el momento o si todo lo que experimenta forma parte de una repetición en diferido (2013, p. 332).

Por último, nos gustaría señalar otra característica del teatro analizado por Lehmann hablamos de la utilización de la imagen multimedia, quienes intentarán crear un universo sustentado en la inmediatez, en la rapidez y en lo instantáneo. Hace ahora la aparición el teatro high tech, caracterizado por la utilización de lo virtual y lo real y la leve línea que los separa. La utilización, en este tipo de teatro, de cámaras (grabación y proyección en streaming) y otros recursos como micrófonos, funcionará para crear diferentes dimensiones pero difuminará, en general, la existencia y la vida de lo ocasionado durante la representación.

La oposición entre interacción (multimedia) y la participación directa no parece convincente: también en la participación teatral existe un factor interactivo, y a la inversa: la inter-acción sin participación no sería otra cosa que una forma disfrazada de utilización solitaria de un aparato (Lehmann, 2013, p. 390).

De esta manera, relacionando las nociones estéticas que Lehmann presenta en *Teatro Posdramático* (1999) con las estrategias de vanguardia quedará demostrado que la categoría posdramática no es sino la confirmación industrial del modelo rítmico de 1900. Esta pondrá sobre aviso de la dificultad de desentrañar un ritmo homogéneo en las creaciones a partir de los años 70.

Así, en esta segunda parte de la investigación, analizaremos la configuración rítmica de la existencia de la sociedad del espectáculo a partir de un estudio coherente de nuestras tres compañías. Basaremos nuestro análisis en el examen de la composición rítmica de los cuatro grandes vectores, así como de sus signos escénicos y la partitura que, en definitiva, los relaciona.

De este modo, observaremos cómo las piezas de la Needcompany de Jan Lauwers contraponen la ficción a la performatividad para cuestionarnos y evidenciar los ritmos de la sociedad del espectáculo. A continuación, nos acercaremos a la Societas Raffaello Sanzio, quien cuestionará no solo la tradición artística y la iconosfera occidental, sino que intentará dar luz a un nuevo sistema cosmogónico. Sin embargo, esta CÍA en su intento por acercar el arte a la vida, descubrirá la inviabilidad de su propuesta debido a la falta de fe en una fuerza transcendental superior. Por último reflexionaremos sobre las obras de la Peeping Tom quien, ante la imposibilidad de generar una comunidad en la sociedad del espectáculo, realizará un ejercicio nostálgico, ecléctico y posmodernista con la esperanza de una reconstrucción social. Así, nos planteamos que, si en la sociedad del espectáculo la autoconciencia del modelo rítmico podría posibilitar una forma de creación cosmogónica fuera del mundo administrado y capitalista, ¿de qué forma se podrán desentrañar sus características temporales identitarias?

3. La Needcompany y la crítica a la sociedad del espectáculo: el ritmo cíclico deconstruido

Como refiere Luk Van den Dries en su artículo *Rubens never used green. Affective shifts in the work of Jan Lauwers* (2007), para Goldberg, si hablamos de teatro flamenco e intentamos construir su historia, tenemos que remontarnos, irremediabilmente, a mediados de los años ochenta. Será en esta época cuando el arte escénico se construya como un acto del propio artista con su cuerpo presente y con su memoria. Así llegarán a la región belga propuestas provenientes de América y del resto de Europa donde la acción presente, la situación, y el tiempo real eliminarán toda ficción a favor de la propia vida como materia imprescindible. Hablamos de artistas como Chris Burden o Marina Abramovic y Ulay, quienes llevaron su cuerpo al extremo para interrogarse sobre el nuevo paradigma artístico. Asimismo, dentro del campo de las artes escénicas, podríamos nombrar a directores que trabajaron estos conceptos como B. Wilson, o Pina Bausch. (en VV. AA., 2007, p. 54).

Es así que la performance, que desde sus inicios tuvo el afán de sorprender y romper estructuras sociales y artísticas, se metió de lleno en las propuestas de teatro flamenco. Debido a las políticas de subsidios vigentes en Bélgica en esta época citada, los artistas tuvieron que generar y conseguir sus propios recursos y métodos, alejados de las instituciones, para financiar estas novedosas ideas escénicas al margen de cualquier presupuesto público. De ahí el germen de este novedoso espíritu renovador denominado “teatro de los ochenta”. Y es que, multitud de artistas provenientes de diferentes disciplinas como la danza o las artes visuales se sumaron a esta nueva ola creativa para llenar el teatro de imágenes y radicalidad. Hablamos de Anne Teresa De Keersmaeker o Wim Vandekeybus, quienes se centraron en las propuestas coreográficas; Jan Fabre, quien cuestionaba la resistencia del propio cuerpo al igual que Abramovic o Hermann Nitsch; Jan Lauwers, con su teatro de artistas; o Luk Perceval e Ivo Van Hove. (Luk Van den Dries, en VV. AA., 2007, p. 53-54).

Tendríamos que señalar, de igual modo, los centros de producción e investigación que comenzaron a dar importancia a estas nuevas tendencias teatrales. En Gante, por ejemplo, tenemos que nombrar el PROKA que, fundada en 1969, comenzará a dar difusión y a poner sobre la mesa estas nuevas cuestiones. De igual modo, en Bruselas, encontramos el Théâtre 149, el Beerschouwborg o el Kaaitheater quienes demandarán y reclamarán la atención sobre esta nueva forma de hacer teatro. Este último incluso impulsará este cambio teatral a través de la creación de festivales a partir de 1977. Asimismo, seguirán esta ola diversos festivales como el Mickerytheater

en Ámsterdam o Le Festival Mondail du Théâtre de Nancy, impulsando, igualmente, la semilla de la nueva vanguardia teatral. (Luk Van den Dries, en VV. AA., 2007, p. 57).

Sobre este contexto desarrollará su trayectoria Jan Lauwers, el artista de nuestro estudio, quien, bajo el nombre de Epigonentheater fundará en 1979 un colectivo junto al músico André Pichal donde diferentes artistas edificarán las nuevas bases de la escena flamenca. (P. Demets, en VV. AA., 2007, p. 39). El nombre, que se puede traducir como “bajo la dirección de nadie”, pretendía cuestionar los parámetros sobre la figura del director. (citado en VV. AA., 2007, p. 44). Según L. Van den Dries, el estilo de las primeras obras de este colectivo, procedente de la performance en cuanto al desvanecimiento entre los límites de la realidad y la ficción, pronto comenzará a desarrollar y a generar su propio espacio. Del mismo modo, esta compañía trabajará con el dolor físico y la fragilidad del cuerpo del intérprete como materia primordial. Sobre el daño y la agresión se construirá un universo donde el cuerpo será vulnerable y, por lo tanto, también incapaz de refugiarse en lo ficticio. Así, para Paul Demets, “Epigonentheater developed a highly energetic idiom of movement. The images were presented to the audience very rapidly but also varied in intensity, as in a score; moments of repetition and rest tempered the stream of images” (citado en VV. AA., 2007, p. 39). Con esta estética la compañía creará, para un pequeño festival de Amberes llamado De Theateerpromenade en 1984, su obra *De achtergrond van een verhaal / Background of a Story*, a través de la cual el espectador se convertía en un voyeur para observar el mundo creado (mezcla de realidad y de ficción).

Si hablamos de las creaciones de esta CÍA que se encuentran entre el límite entre teatro y performance tendríamos que nombrar *Incident* (1985). Ella versará sobre la necesidad urgente de renovación escénica. (Jean-Marc Adolphe, en AA.VV., 2007, p. 44). Según Lauwers,

To me, *Incident* is a pure performance (before that we had mostly played games), because in that play we show ourselves as we are. In that production I wanted above all to explore love and the vulnerability of someone standing on a stage. The latter issue was a dangerous ground: in the end you become so vulnerable that you can no longer stand on a stage, but just sink through the floor (Citado en Luk Van den Dries, en VV. AA., 2007, p. 61).

Otras de las obras que podemos citar de estas primeras propuestas de Jan Lauwers podrían ser *Reeds gewond en het is niet enns oorlog / Already Hurt and Not Yet War* (1981) o *De Struiskogel* (1983). Así, tras el conocimiento de otras materias y estilos, el director decidirá abandonar el trabajo colectivo de Epigonentheater para comenzar un nuevo rumbo y configurar su propio lenguaje escénico alejado del arte de la performance. Surgirá así la Needcompany.

Esta nueva compañía, que comenzará su andadura entre 1985 y 1986, asentará las bases de lo hasta entonces creado y experimentado por Lauwers. Para el director, “we worked the same way teenagers do when they get a rock band together. So and so plays guitar, so and so the drums, there is no leader. In fact, we didn't know back then that we were doing theatre” (Citado en Jean-Marc Adolphe, en VV. AA., 2007, p. 45).



Fig. 10. *The porcelain project* (2017). Grace Ellen Barkey y Needcompany.

Así, música, teatro, artes visuales, reminiscencias de la performance, etc. confluirán en una nueva forma de crear sobre la escena. La CÍA buscará y analizará la belleza en los espacios, indagará en las nuevas fronteras y trabajará sobre novedosos recursos y medios para reflexionar sobre lo banal, sobre el arte y sobre la política. Hablamos también de hibridación. Según Jan Lauwers los artistas no deben permanecer en una sola disciplina:

'Specialisation leads to degeneration' is in fact a fundamental law. Da Vinci also worked in several media. At the same time it frustrates me, since I am very much aware that just one medium, such as painting, actually deserves and demands all one's time (...) That is also why people call my theatre work plastic -because I ask questions about the medium itself, and consequently also about space, time, architecture and so on (Citado en S. Bousset, en VV. AA., 2007, p. 302).

Aunque la Needcompany se compone de un gran grupo de personas, los tres ideólogos que debemos nombrar serán Jan Lauwers, Grace Ellen Barkey y Maarten Seghers. El primero de ellos, el director, según el estudio que realiza Jean-Marc Adolphe titulado *From epigonentheater to invictos. The Birth of an Artist's Theatre* (2007), estudiará en la Real Academia de Bellas Artes de Gante la obra de Wittgenstein y así comenzará a transformarse su concepción de lo artístico. (VV. AA., p. 45). J. Lauwers cuenta que,

Wittgenstein lay on every desk, and one was, so to speak, not allowed to paint. And yet, I thought at the time painting is the only thing I am really good at. So I was quite unhappy with this situation and was preoccupied with figuring out what to do. It took me a long time to find out that this does not matter at all, that you have to do what you want to do (Citado en Hans-Thies Lehmann, en VV. AA., 2007, p. 77).

Nacido en Amberes en 1957, este director edificará un teatro directo y visual donde la importancia recaerá sobre la música. Así, Maarten Seghers, músico y artista dedicado a la performance y a la creación de instalaciones, se asociará a la Needcompany para idear, a través de sonidos, canciones y composiciones, el universo de la CÍA. La última responsable de la compañía será Grace Ellen Barkey. Ella, nacida en Indonesia en 1958 y nominada a diferentes premios como intérprete y como creadora, trabajará en una hibridación escénica donde danza, teatro, performance, música y arte visual tienen cabida. Asimismo colabora, junto a Lot Lemm, en la creación de vestuario escénico, decoraciones e instalaciones para museos.

Y es que Jan Lauwers necesita compañía. En su agrupación busca personas junto a las que arroparse. Como plantea Sigrid Bousset en su artículo *I can't go on. I'll go on. On Jan Lauwers and Melancholy* (2007), Lauwers constantemente trabaja con personas en el teatro y con la soledad en su estudio para idear mediante lo visual y la escritura cada una de sus propuestas: “Needcompany is not defined as a collective, but as a number of individuals who congregate around material introduced by Jan Lauwers” (citado en VV. AA., 2007, p. 298). Así, la correspondencia entre grupo e individuo se genera como un motor que no deja de vibrar y desplazarse. Es por eso que se asume el concepto Needlab como resumen de esta perspectiva: por un lado “lab” (laboratorio), que hace referencia a la exigencia de experimentación artística y, por otro lado, “lap” (regazo) que se sustenta sobre la necesidad de intimidad y protección. Y es que a partir de estos laboratorios de Lauwers y de este intercambio, otros artistas trabajarán con la CÍA e incluso crearán obras producidas por esta como la agrupación MaisonDahlBonnema (formada por los intérpretes Hans Petter Dahl y Anna Sophia Bonnema), Lemm & Barkey, (con Lot Lemm y Grace Ellen Barkey) y OHNO COOPERATION (con Maarten Seghers y Jan Lauwers).

La primera propuesta escénica como tal de esta Needcompany se titulará *Need to know*. Será estrenada en 1987 en el TAT de Frankfurt y funcionará, a modo de collage, como una panorámica del amor y de la muerte sobre partes y fragmentos de la obra de Shakespeare *Antonio y Cleopatra* (1606). Encontramos en esta obra, de igual modo, un acoplamiento de fuerzas en lucha: por un lado, la racionalidad (articulada bajo una visión clásica del relato) y, por otro, la emotividad (sustentada en la irracionalidad, en la sensualidad y en la actividad danzada). (Paul Demets, en VV. AA., 2007, p. 40). Ya en esta primera obra podemos observar las influencias del director: entre otros Jannis

Kounellis (1936) (precursor del Arte Povera) quien se basaba en la utilización de materiales como rocas, madera o desechos para la creación de instalaciones, o Joseph Beuys (1921) quien, en sus interrelaciones disciplinarias, buscará la unificación del arte con la vida.

Por otro lado, tras el estudio de teorías, conjeturas e hipótesis de especialistas en la obra de la Needcompany, no hemos encontrado ninguna división que distribuya la obra de la compañía en diferentes etapas. Por eso, tras analizar las diferentes tendencias de la agrupación, y entendiendo que estas no son estancas sino que se yuxtaponen y solapan, hemos considerado disponer de la siguiente clasificación por etapas para nuestro estudio:

Una primera etapa, a la que denominaremos “repertorio trágico” (1990-1997) en la que encontramos una revisión de los clásicos por parte de Lauwers con el objetivo de observarlos desde una óptica performativa en relación al tiempo en el que vive: el tiempo de la posmodernidad. Así, recogiendo el testigo en cuanto a temática de obras de Shakespeare o Camus, la CÍA trabajará estos clásicos pero, esta vez, subvirtiendo el principio de lógica causal de la narración cronológica, es decir, destruyendo las unidades tempo-espaciales propuestas por Aristóteles y deconstruyendo la fábula para sobresaltar sus puntos más relevantes y acelerar los acontecimientos. Según Hans-Thies Lehmann,

en las obras de Shakespeare, que Lauwers ha escenificado repetidamente, la tradicional continuidad de la fábula es deconstruida, pero sus temas -como la muerte, la amistad, el poder y la soledad- siguen organizando la lógica de los montajes escénicos y, por lo tanto, se mantienen como tales. Pese a la fragmentación, la abreviación y los cortes, las fábulas se narran en sus rasgos fundamentales (2013, p. 287).

De los años 1998 a 2003 se configurará la etapa de los “mosaicos”. En esta segunda etapa la agrupación generará espectáculos propios apoyados en fragmentos de diferentes novelas que se relacionarán mediante recursos como la yuxtaposición, la convergencia o la simultaneidad para crear pequeños núcleos de significado. Es decir, en esta etapa la Needcompany generará un mosaico de micronarrativas, a modo de collage, en las que el espectador tendrá que producir su propio discurso. Es así que la importancia recae sobre la imagen y su poder para formar una identidad individual y social. Cabe destacar en esta etapa, del mismo modo, el rechazo de la acción lógica y causal y el rebatimiento a las historias completas y totalizantes del tipo planteamiento, nudo y desenlace. En definitiva, la CÍA planteará que, a través de las relaciones entre los intérpretes, las breves historias o las actitudes -que eliminan partes de la narración-, los espectadores podrán

percibir un panorama completo de lo representado. Así, se trabajará a partir de la imagen, de su dramaturgia, para plantear la discontinuidad.

La última etapa, la etapa de madurez escénica (2004-2018), se caracterizará por la síntesis de conocimiento de los recursos de toda la obra anterior de Lauwers. Asimismo, no sólo se producirán espectáculos basados en la hibridación sino que se pondrá la atención en el poder de la imagen y la relación que esta tiene con la realidad a través del convivio entre la historia/narración ficticia y el performance art. Según Hans-Thies Lehmann

en el curso del desarrollo artístico de Lauwers se puede observar una evolución de sus trabajos, o al menos una bipolaridad: aquellos más centrados en la creación de una situación de contacto y aquellos otros en los que la realidad autónoma de la escena penetra de modo más intenso. La configuración -rica en tensión- de los elementos texto y cuerpo conforma, junto a los objetos, una multiplicidad de reflejos (...) En este espacio escénico posdramático los cuerpos, los gestos, los movimientos, las posturas, el timbre, el volumen, el tempo, las alturas y las profundidades de la voz se desgarran de su habitual 'continuum' espacio-temporal y se entrelazan de un modo nuevo (2013, p. 197).

3.1 El concepto dramático de Lauwers y la Needcompany: la tensión entre la ficción y la performatividad

Como ya explicamos en la introducción realizada sobre el teatro posdramático, las creaciones a partir de los setenta, que reciben la herencia del modelo rítmico configurado en las vanguardias de 1900, se presentan híbridas y multidisciplinares. El arte escénico se abre ante la potencialidad creativa que permite la cantidad de recursos y procesos de representación (las artes visuales, la performance, la música, el vídeo o las nuevas tecnologías) para seguir en la línea del abandono del textocentrismo del modelo dramático. De este modo, Jan Lauwers con su Needcompany se inserta dentro de esta nueva estética que, sumado al interés del belga en la reunión de diferentes creadores, hará de su teatro un teatro de artistas, es decir, un espacio creativo donde diferentes personalidades volcarán sus intereses y habilidades para la realización de un conjunto final. Jan Lauwers resumirá así el inicio de su pensamiento creativo:

Le point de départ est toujours le médium, qu'on utilise lorsqu'on fait une peinture, une danse, de la littérature. Je en peux jamais dire que je suis metteur en scène ou écrivain. J'utilise le théâtre comme un médium. J'analyse ce médium, j'essaie de la redéfinir; et quand j'écris, je en suis pas écrivain parce que j'écris vraiment pour le théâtre que le veux faire (Citado en Dumont, 2009, p. 51).

De este modo, la escena se vuelve el núcleo donde se origina todo el entramado teatral. Así, el cuerpo, la voz, el espacio, la luz, la música, se abren para recibir otras formas de expresión

haciendo que las disciplinas se diluyan para generar una “trans-teatralidad”. (Van den Dries, citado en VV.AA., 2007, p. 56). Todo esto nos llevaría a una obra de arte viva donde diferentes disciplinas cohabitarán generando una tensión energética en la interacción y confrontación de elementos. De este modo, el ritmo se convierte en el elemento principal que sustenta la tensión de una pieza llena de mixturas e impurezas.



Fig. 11. *Concert by a band facing the wrong way* (2018), de Maarten Seghers y Needcompany.

Esta idea de impureza se volverá uno de los conceptos de mayor importancia en la producción de Lauwers. Su obra se compondrá de oposiciones entre pares energéticos complementarios: “Eros” y “Thanatos”, empatía y distanciamiento, lo individual y lo grupal, etc. (P. Demets, en VV.AA., 2007, 35). Pero la polaridad de mayor importancia será la naciente en la relación conflictiva entre realidad y ficción. Y es que Lauwers pondrá en tensión la tradición dramática (la ficción de la acción del relato y su escenificación) con la irrupción de la performance (la acción real y tangible en el aquí y ahora). Luck van de Dries nos dirá que

In the history of Needcompany one can conclude that in this liminal space between performance art and drama it is the theatrical side which would increasingly prevail. ‘Real time real, action’ Disappears into the background and made room for the exploration of the category of ‘fictionality’ in theatre (en VV.AA., 2007, p. 62).

Y es que la polaridad entre realidad y percepción, verdad y mentira, acción y narración, será uno de los temas más interesantes en la producción teatral de Lauwers. El creador belga, consciente de la sociedad espectacular, se preocupará por el génesis de un arte manifiestamente crítico con la

cultura de la imagen y la información de los mass media. Como ya explicamos de la mano de Debord y su *Sociedad del espectáculo* (1967), los poderes postcapitalistas se adueñan de la producción cultural de imágenes para establecer y controlar las unidades de sentido de una sociedad. De esta forma, y como apuntaba Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978) la política y la información se han convertido en actos performativos que manipulan la realidad y hacen imposible su distinción con la ficción. Así, el teatro de Lauwers consistirá en la creación consciente de imágenes-historias que se posicionan ante el espectador desde dos formas contrapuestas, la razón y la emoción, con la intención de que éste realice un ejercicio crítico en el consumo de las mismas. Como dirá Frederick Le Roy en *When Pop meets Trauma* (2007) Lauwers quiere combatir las imágenes con las imágenes. (en VV.AA., p. 235).

En la pieza *No Comment* (2003) Lauwers escribirá un monólogo sobre la sociedad y la imagen para el personaje de Ulrike, interpretado por Viviane de Muyinck: “Everything is image, images without time, images from the past and the present, images of the futures do not count. (...) If everything becomes a picture, it is a lot more real. If everything becomes a picture, it is more bearable.” En otro momento el personaje reflexionará sobre la relación entre la imagen y la verdad:

Do you sometimes get that that you suddenly realize that you have finally understood and that you are against everything you don't agree with and that everything is so clear that you don't understand that they don't understand you and that you call out but don't you see but you must see it... and you realized that the lucid moment you briefly noticed, the ultimate clear insight that you felt trilling in all your limbs was a moment of lees than nothing with no significance at all do you have that too sometimes?

La obra que iniciará de forma consciente toda reflexión filosófica sobre la imagen y la realidad en la poética de Lauwers será *Images of Affection* (2002). Esta pieza que conmemorará los quince años de trabajo de la Needcompany, se presentará como un museo arqueológico de fragmentos de imágenes acontecidas hasta entonces en la producción de la CÍA: aparecerán los jarrones apilados de *The Snake Trilogy* (1998), el bebedor de té balinés de *Calígula* (1997), etc. Así, *Images of Affection* (2002) nos hablará de la relación de los individuos con las imágenes, una relación de afecto y odio, que nos compone y nos confunde en el vacío absoluto de la superficialidad homogénea.

De este modo, la creación teatral en Lauwers no surgirá como espejo del mundo, ni tendrá una clara referencia a la realidad. El creador belga aspirará a la evocación de ésta por la descripciones orales y el abandono de la verosimilitud, y confrontará, por lo tanto, la imagen con la palabra y la acción con la narración en un estallido de fragmentos de imágenes que provienen de la memoria y,

que ahora, se relacionan unas con otras por confluencia rítmica. Así nos lo explica Primoz Jesenko en *Narration in a Society of multiple truths* (2007)

Lauwers (...) operates with an eclectic picture in which words don't actually generate meaning. The variants of truth are organized on the switching from one coordinate system of the other. The ability of interpretation falls on unstable terrain, which doesn't explain the background; a perception of the psychological dimension and the likelihood of empathy are rendered impossible (VV.AA., p. 164).

Y es así como combate Lauwers el estado actual de la cultura: a través de la configuración de un arte basado en la descodificación del sentido de imágenes a partir de la unión de sus fragmentos de manera heterogénea que otorgan al espectador la posibilidad de juzgar la realidad y la imagen y, por lo tanto, de recrear la narrativa. Lauwers llegará a decir en una entrevista realizada por Erika Rundle en 2003: "The audience can construct its own performance. Everybody in the audience sees something different. It creates energy. (...) Art can say to people: don't be afraid of freedom" (Citado en Le Roy, en VV.AA., 2007, p. 239).

Y es que el director, consciente de que la educación de la cultura de los mass media implica el deseo de mirar, concebirá a su espectador como un voyeur de la acción. Éste se dedicará a la observación de la tensión producida entre la verdad y la mentira, así como en la cualidad de la imagen. Según Demets

he wants is for the audiecen to catch itself in the vouyeristic act as it sits there, enjoying itself while watching and listening to what is happening on stage. This creates a sense of doubt in the observer: what should one appeal to while watching a Lauwers' performance, reason or emotion? (en VV.AA., 2007, p. 36).

Así, podemos concluir que el concepto dramaturgico de la Needcompany será generar una pieza escénica que, en la tensión entre ficción y performatividad, ponga de manifiesto que cualquier construcción de imágenes o de historias consumidas por la sociedad no dejan de ser ejercicios de producción cultural que dictan bastante de la realidad (historias, éticas, etc.). Es decir, intentará revelar cómo la sociedad del espectáculo ha conseguido captar, homogeneizar y administrar todas las comunidades rítmicas de sentido que habían surgido con la posmodernidad.

3. 2 Análisis rítmico de *La habitación de Isabella* (2003), *Lobstershop* (2005) y *La casa de los ciervos* (2007)

En el estudio que nos interesa sobre la figura de Jan Lauwers y su compañía Needcompany, nos centraremos en el análisis de su *Trilogía sobre la humanidad* (*Sed face / Happy face*) creada

entre 2003 y 2007. Las obras de su trilogía, tituladas *La habitación de Isabella* (2003), *Lobstershop* (2005) y *La casa de los ciervos* (2007), nos hacen cuestionar la forma que tenemos de observar y atender a los acontecimientos pasados, a la memoria, para enfrentarnos a los acontecimientos del futuro. Asimismo, esta trilogía nos ofrece un recorrido por diferentes historias y relatos entrelazados y nos interroga sobre la verdad y la mentira en diferentes ámbitos y perspectivas. El director y creador belga buscará diferentes formas de retratarnos a nosotros mismos, a nuestra sociedad, nuestras acciones, para que podamos señalar los errores y encontrar nuevas formas de enfrentarnos a la vida. Del mismo modo, Lauwers dialoga también en esta trilogía con la idea de la Santa Trinidad. Esta, que podría definirse como un bloque temático que abarca las ideas de sexo, violencia y muerte deambula no solo por esta trilogía, sino que la podemos encontrar en toda la producción de la Needcompany. Y es que para el autor estos tres conceptos serán los pilares potenciales sobre los cuales se desarrollará cualquier evento dramático ya que se sitúan en todos los impulsos vitales de nuestra sociedad.



Fig. 12. *La habitación de Isabella* (2004) de Jan Lauwers.

En la primera obra de nuestro estudio, *La habitación de Isabella* (2004), Lauwers dibuja una historia sobre la memoria a partir de la muerte de su propio padre y de los objetos heredados. Así, Isabella, una mujer ciega de 89 años, rememora su vida a través de las voces de sus familiares difuntos. Ella, que vivirá sus primeros años en un convento durante la guerra, será adoptada por Arthur y Anna y vivirá su infancia cerca del faro y del mar aunque siempre añorando África y su idea preconcebida del continente. Tras la muerte de sus padres adoptivos encontrará una habitación donde esperarán recuerdos a modo de muestrario por los grandes hitos del siglo XX. Así, Isabella se verá en unas circunstancias dadas que irá transformando y cambiando a su parecer, mostrando el lado más empoderado de una mujer que decide por sí misma y busca el contacto sexual con

multitud de hombres en la capital francesa. Resolverá, del mismo modo, aquellas dudas ocasionadas por sus familiares para encontrarse, por fin, consigo misma.

Del mismo modo, *La habitación de Isabella* (2004) nos plantea un recorrido por la historia del siglo XX, por el colonialismo, realizando un panorama sobre el fin de la guerra, el mundo devastado de los soldados en Hiroshima, y, sobre todo, sobre la melancolía. Esta obra, que consigue ser un retrato generacional desde comienzos de 1990 hasta los últimos años del cambio de siglo, nos muestra el poder de las mentiras y la fuerza que ejercen sobre nosotros los recuerdos y el contexto social y político en el que vivimos. Isabella se quedará ciega, pero seguirá guardando en su cabeza las voces de sus familiares que le seguirán acompañando por las desviaciones y las incertidumbres de su propia vida.

La obra *Lobstershop* (2006) narra, por otro lado, una historia sobre la aceptación del mundo a través del duelo y de la pérdida. El protagonista, llamado Axel, un científico biogenético de cuarenta años, ha creado a un nuevo hombre capaz de superar los miedos de la sociedad. Junto a su esposa Theresa tendrá un hijo llamado Jeff que perderá la vida en la playa junto a él. Al hundirse el matrimonio en la desesperación y la tristeza ocasionada por el fallecimiento de este, ambos se separarán e intentarán retomar sus vidas. Axel, aunque lo intentará, acabará preparando su suicidio en un restaurante donde venden langostas y, a partir de aquí, se generará toda la propuesta de Lauwers.



Fig. 13. *Lobstershop* (2006) de Jan Lauwers.

Esta obra, que tiene que ver más con un lanzamiento de ideas y presentación de situaciones que con un discurso narrativo lógico y coherente, se plantea como una historia donde tratar temas como la inmigración, la prostitución, la pérdida, la muerte, el poder de la genética o la religión, entre otros. Así, hablamos de una obra como un himno al duelo pero también de una canción repleta de alteraciones e imperfecciones como es, en definitiva, la vida. Según Lauwers,

This play was written in the solitude of hotel rooms, the television always on. Cynical realism and romantic sentimentality increasingly form the main accent in just about every conversation carried on today, and are therefore an inevitable component of this play. I have wallowed in them with pleasure and sincerely hope that the end of mankind is not just around the corner (WEB: <https://www.needcompany.org/en/the-lobster-shop>).

La última obra a analizar de la Needcompany será *La casa de los ciervos* (2008). Esta propuesta, que se divide en dos partes bien diferenciadas, nos acerca a un universo extraño repleto de política, de vínculos reales y de muerte. Según Lauwers, esta obra comenzó cuando estaban de gira con otra de sus producciones y una de sus bailarinas, Tijen Lawton, descubrió que su hermano (periodista de guerra y fotógrafo) había sido tiroteado en la guerra de Kosovo. Así, en su primera parte, denominada “los camerinos”, nos plantea la realidad tan dura que observan los creadores de puertas para afuera del teatro y las situaciones tan crueles y brutales por las que deambula el ser humano sin apenas darse cuenta debido a su interés por vivir en la individualidad. De este modo, tras encontrar un diario del propio periodista tiroteado y su última frase escrita (“tengo que encontrar la casa de los ciervos”) entramos en la segunda parte de esta propuesta titulada “la casa de los ciervos”: en un espacio de reclusión rodeado de nieve, los personajes discuten sobre las consecuencias de la guerra, sobre el futuro imaginado y sobre la muerte para mostrarnos el panorama nuevo y misterioso de una comunidad de ciervos.



Fig. 14. *La casa de los ciervos* (2008) de Jan Lauwers.

3.2.1 La acción del relato

Durante la escritura de la trilogía *Sad Face / Happy Face* (2003-2007) podemos observar cómo se producirá un giro hacia la recuperación de un sistema de narración más convencional en el

trabajo de Lauwers. El creador belga parece alejarse del movimiento posmoderno basado en la amalgama de fragmentos de historias e imágenes sin organización lógica o explícita tan característico de su segunda etapa. De esta manera, Lauwers presentará ahora un trabajo que reflexionará sobre la conciencia de producción de historias: "stories have come to be viewed as a basic human strategy for coming to terms with time, progress, and change" (citado en VV.AA., 2007, p. 133). Así, el creador participará del movimiento de renovación de la historia: "Je m'intéresse beaucoup aujourd'hui, à la narrativité dans le théâtre, dans l'art. On a peu perdu l'habitude de raconter une histoire" (Citado en Dumont, 2009, p. 15). Sin embargo, este retorno no se produce de una manera pura ni bajo términos logocéntricos, sino más bien con características que generarán las tensiones propias del modelo rítmico. Así, habría que señalar que, por un lado, si bien Lauwers producirá historias, éstas aceptarán la sospecha lyotardiana sobre el relato (lo que implicará la aparición de una serie de distanciamientos y juegos metateatrales que reflexionarán de forma directa sobre la composición de historias); y que, por otro lado, si se establece y acepta la hibridación de las disciplinas del modelo rítmico, los sucesos de las mismas fluirán y se enlazarán también por elementos puramente escénicos.

Sea como fuere, es innegable esta vuelta al relato y a la narración como así lo demuestran las tres piezas objeto de estudio. Y es que estas comparten la estructura de planteamiento, nudo y desenlace del modelo pre-dramático y, en algunos casos, incluso, si ordenamos la intriga según los hechos narrados, observaremos la relación causa-efecto del modelo dramático. Este es el caso de la acción del relato en *La habitación de Isabella* (2004) donde la protagonista narra los hechos de su vida de manera desordenada pero respetando el punto de inicio y el punto final. En cuanto a los hechos pertenecientes al nudo, estos pueden ordenarse de una manera cronológica y de forma coherente.

En la siguiente tabla se podrán observar los hechos que conforman la acción del relato de Isabella según la presentación de la obra y según su ordenación cronológica.

ESTRUCTURA PRESENTADA POR LAUWERS	ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DEL RELATO
1. Isabella participa en un experimento científico.	1. Arthur está enamorado de Anna pero ella siempre le rechaza.
2. Monólogo de la infancia de Isabella: Arthur recoge a Isabella del convento.	2. Un día Anna se desmaya y Arthur aprovecha el momento para violarla.
3. Monólogo de la infancia de Isabella:	3. Cuando Anna vuelve en sí, Arthur le ayuda y se gana su confianza.

Crian y educan a Isabella junto al faro.	
4. Isabella desea ir a África. Cree que allí está su padre y que es un príncipe del desierto.	4. Anna descubre su embarazo y se marchan juntos, como amigos, de la ciudad.
5. Entierro de Anna.	5. Cuando nace el bebé Anna le pide a Arthur que lo mate.
6. Arthur acude a Alcohólicos anónimos. Le piden que pida perdón a la gente que ha mentado.	6. Arthur entrega el bebé en un convento. Es Isabella.
7. Arthur se marcha del faro y le da una fotografía con una dirección a Isabella y una carta que no puede leer hasta que él muera.	7. Años más tarde Arthur recoge a Isabella del convento.
8. Isabella se va a París, estudia en la Sorbona y encuentra una habitación con millones de objetos.	8. Crian y educan a Isabella junto al faro.
9. Isabella experimenta su sexualidad con muchos hombres hasta que conoce a Alexander.	9. Isabella desea ir a África. Cree que allí está su padre y que es un príncipe del desierto.
10. Alexander le dispara sin querer y se hacen amantes. Alexander tiene mujer y 5 hijos pero se pone celoso al saber que Isabella se acuesta con otros hombres.	10. Muere Anna (albergaba en su corazón muchos secretos).
11. Isabella se queda embarazada.	11. Arthur acude a Alcohólicos anónimos. Le piden que pida perdón a la gente que ha mentado.
12. Arthur, ya muy mayor, se reúne de nuevo con Isabella. Le pide que le lleve de nuevo al faro. Le pregunta por la carta que le entregó años atrás.	12. Arthur se marcha del faro y le da una fotografía con una dirección a Isabella y una carta que no puede leer hasta que él muera.
13. Se van a la isla y Arthur se ahoga.	13. Isabella se va a París, estudia en la Sorbona y encuentra una habitación con millones de objetos.
14. Isabella lee la carta: descubre que en realidad sus padres eran Arthur y Anna y que no existe ningún príncipe del desierto.	14. Isabella experimenta su sexualidad con muchos hombres hasta que conoce a Alexander.
15. Carta: Arthur está enamorado de Anna pero ella siempre le rechaza.	15. Alexander le dispara sin querer y se hacen amantes. Alexander tiene mujer y 5 hijos pero se pone celoso al saber que Isabella se acuesta con otros hombres.
16. Carta: Un día Anna se desmaya y Arthur aprovecha el momento para violarla.	16. Isabella se queda embarazada de un negro llamado Viernes.
17. Carta: Cuando Anna vuelve en sí, Arthur le ayuda y se gana su confianza.	17. Arthur, ya muy mayor, se reúne de nuevo con Isabella. Le pide que le lleve de nuevo al faro. Le pregunta por la carta que le entregó años atrás.
18. Carta: Anna descubre su embarazo y se marchan juntos, como amigos, de la ciudad.	18. Se van a la isla y Arthur se ahoga.
19. Carta: Cuando nace el bebé Anna le pide a Arthur que lo mate.	19. Isabella lee la carta: descubre que en realidad sus padres eran Arthur y Anna y que no existe ningún príncipe del desierto.
20. Carta: Arthur entrega el bebé en un convento. Es Isabella.	20. Nace la hija de Isabella.
21. Nace la hija de Isabella.	21. Alexander se va a la guerra.

22. Alexander se va a la guerra.	22. Alexander regresa de la guerra y comienza a enloquecer. Su mujer y sus hijos no quieren ningún contacto con él e Isabella le cuida.
23. Alexander regresa de la guerra y comienza a enloquecer. Su mujer y sus hijos no quieren ningún contacto con él e Isabella le cuida.	23. Isabella ve destellos en sus ojos. Alexander es un cascarrabias.
24. Isabella ve destellos en sus ojos. Alexander es un cascarrabias.	24. Alexander le pone una máscara con una manzana a Isabella y otra se coloca él y saca su revólver. Dispara y falla. Se da cuenta de que está envejeciendo.
25. Alexander le pone una máscara con una manzana a Isabella y otra se coloca él y saca su revólver. Dispara y falla. Se da cuenta de que está envejeciendo.	25. Isabella se enamora de su nieto Frank. Le besa.
26. Isabella se enamora de su nieto Frank. Le besa.	26. Isabella se lo cuenta a Alexander y este se ríe.
27. Isabella se lo cuenta a Alexander y este se ríe.	27. Frank se va a África con la cruz roja. Lo hace porque ama a su abuela y quiere ir porque ella nunca ha estado y siempre ha soñado con ir.
28. Frank se va a África con la cruz roja. Lo hace porque ama a su abuela y quiere ir porque ella nunca ha estado y siempre ha soñado con ir.	28. Disparan a Frank e Isabella viaja, por fin, a África.
29. Disparan a Frank e Isabella viaja, por fin, a África.	29. En el camino de regreso Frank tiene una parada cardíaca y muere.
30. En el camino de regreso Frank tiene una parada cardíaca y muere.	30. Entierro de Frank.
31. Entierro de Frank.	31. Isabella participa en un experimento en el que una cámara le proyecta imágenes directamente en el cerebro.
32. Quiebra el instituto donde realiza su experimento e Isabella se queda completamente ciega.	32. Quiebra el instituto donde realiza su experimento e Isabella se queda completamente ciega.
33. Alexander e Isabella se quedan en casa. Isabella pretende vender los recuerdos de su habitación.	33. Alexander e Isabella se quedan en casa. Isabella pretende vender los recuerdos de su habitación.

Por otro lado, en *La casa de los Ciervos* (2008) Lauwers nos presentará un relato compuesto por dos acciones que convergen al final de la pieza. La primera historia comenzará con la muerte del fotoperiodista Benoit, hermano de Tijen Lawton (actriz de la compañía), quien intenta reconstruir los últimos pasos de éste a través de su diario. El diario de Benoit servirá de bisagra para la presentación de la segunda historia (la historia de Benoit en la casa de los ciervos). Encontramos, en el final de la pieza, el encuentro de la actriz con el cuerpo yacente de su hermano custodiado por los habitantes de la casa. Los puntos de la intriga de esta pieza no sólo están ordenados según la

estructura de planteamiento, nudo y desenlace, sino que además responden a la relación causal del modelo dramático. Es verdad que existen, de igual modo, una serie de distanciamientos y juegos metateatrales a lo largo de la obra que cuestionarán la veracidad de los hechos acontecidos. Aún así, a continuación presentaremos los hechos para demostrar nuestra hipótesis.

CAMERINOS

1. Muere Benoit, fotoperiodista, en la guerra de Kosovo.
2. La compañía se entera en una gira junto a Tijen, la hermana de Benoit, de su muerte.
3. Recogen el diario de Benoit.
4. Entra Yumiko y nadie la reconoce.
5. Esta se desmaya y descubren que ha robado un teléfono móvil.
6. Leen en el diario que Benoit ha matado a una mujer. Discuten si el hermano de Tijen es un asesino.
7. Leen la última frase del diario: 'Tengo que encontrar la casa de los ciervos'.

LA CASA DE LOS CIERVOS

1. En la guerra obligan a Benoit a matar a una madre (Inge) o a su hija (Juliette).
2. Benoit escoge a la madre y la mata.
3. Tiempo después, Benoit entra en la casa de los ciervos y pide algo para comer. Trae el cuerpo de Inge y se lo entrega a Viviane (su madre).
4. Entran los ciervos.
5. Julien, el padre de Juliette y marido de Inge mata a Benoit.
6. Maaten mata a Julien.
7. Aparece Tijen, buscando a su hermano tras leer el diario. Trae el cuerpo de Juliette en su mochila. Al parecer la niña se ha suicidado.
8. Colocan sobre la mesa los cuerpos de los difuntos. Acercan el cuerpo de Juliette a su madre.
9. Los duendes lloran por el inmenso mundo.
10. Cenan.

Para acabar, nos detendremos en la acción del relato de *Lobstershop* (2006). Quizás ésta sea la más compleja de las tres piezas de nuestro análisis ya que Lauwers produce una estructura imposible de conectar, donde incluso los personajes dudan de los propios hechos que se narran. Aún así, señalamos la existencia de un punto de inicio concreto en la acción: Axel, un prestigioso científico que ha clonado a varios seres (el oso Sir John Ernest Saint James y el humano Salman) acaba de perder a su hijo y esto ocasiona la ruptura de su matrimonio. Ante tantas desdichas, Axel decide suicidarse pero antes irá a su restaurante preferido para comer una langosta. Allí una discusión acalorada con el camarero hará que, finalmente, acaben atropellados por un camión. Será

a partir de este momento, de esta acción, cuando una explosión de fragmentos e imágenes (casi imposibles de conectar) se disparen sobre la escena: imágenes que parecen formar parte de la memoria y de los recuerdos de Axel, pero también suposiciones o idealizaciones del pasado. Cada fragmento presentará la situación de uno de los personajes que conforman la historia a través de pequeños enlaces que, en ocasiones, resultarán anecdóticos. En estas micronarraciones se podrá observar una estructura de planteamiento, nudo y desenlace. Así, y al contrario de lo que pasaba en la ordenación de los hechos de las piezas anteriores, en *Lobstershop* (2006), los sucesos de estas pequeñas narraciones estarán ordenados cronológicamente pero serán incoherentes en el conjunto general del relato.

RUE DE FLANDRE

1. Axel acude a un restaurante y pide una langosta.
2. El camarero tropieza y mancha a Axel.
3. Discuten en el baño.
4. El camarero corre detrás de Axel.
5. Vladimir, en su camión, les atropella.
6. Axel, en el momento en el que es atropellado, reconoce al camarero: es Mo, le ayudó con su embarcación. Las hélices le golpearon y Mo le dejó en la playa.
7. Vladimir mira al cielo y reza. Después a pocos metros ve una langosta en la basura.
8. La langosta tiene en un extremo a Vladimir y al otro a Salman.
9. Se dirigen todos al mar.

LA MUERTE DE UN HIJO

1. Cuatro hombres sentados en la playa.
2. Parece que Axel ha clonado a un oso y a Salman.
3. Axel cuenta que estando con su hijo, este sufrió un grave percance.
4. Axel cuenta que lo trasladaron al hospital y que el día del incendio su hijo murió.
5. Se narra que Theresa (la mujer de Axel) se distancia tras la muerte del hijo.
6. Axel narra que hacía una hoguera en la playa cuando Theresa desapareció.

EL ASADO

1. Axel llega tarde a casa.
2. Axel piensa que Salman está quemando la ciudad.
3. Theresa ha conocido a alguien en el supermercado.

4. Theresa y Axel. Discuten.
5. Entra Mo, el invitado de Theresa.
6. Aparece Catherine, la psicóloga de Axel.
7. Catherine y Axel se besan.
8. Theresa besa a Mo y se marchan.
9. Catherine y Axel hablan del fuego y la devastación de la ciudad.
10. Axel le prende fuego a la cocina.
11. Entra Vladimir y habla con Axel. Dice que fue él quien le llevaba flores al hospital a su hijo.

EL VIAJE DE VLADIMIR

1. Vladimir ayudaba a ilegales a cruzar la frontera.
2. Vladimir conoció a Nasty, una chica de catorce años, y vivió con ella durante un tiempo.
3. Vladimir acude a la policía para que le condenen por violación. Quiere que Nasty se integre en la sociedad.
4. Nasty dice que en su rabia por no integrarse se enamoró de Salman, quien incendió el hospital.
5. Salman aparece por la ventana, agarra a Nasty de la mano y desaparecen.
6. Un bombero se encuentra a Axel en el jardín después del incendio.
7. Theresa le da un beso y discuten sobre la muerte de su hijo.

EL INCREÍBLE RELATO DE SALMAN Y NASTY

1. Nasty decide destruir todo lo que encuentra a su alrededor por las campañas internacionales de odio del siglo XXI.
2. Salman y Nasty viven juntos y la rue de Flandres es su campo de trabajo.
3. Cuentan que Axel odia a Salman.
4. Axel vivía en una carpa militar en la playa después del incendio de su casa.
5. Mo dice que no coincidió con Axel en la playa con su embarcación.
6. Todas las identidades se confunden.
7. Axel se metió en el agua del mar.
8. Axel le pide a Theresa que vayan juntos a la playa.
9. Axel dice que ya estaba muerto antes de que ocurriera el incendio y antes de ir al restaurante.

EPÍLOGO

1. Axel se fue solo al mar y entró en el agua.
2. Axel quería la perfección (del hombre y del mundo).

Por tanto, y tras presentar la intriga de cada una de las piezas, podemos concluir que en *La trilogía de la humanidad* (2004-2008) de Lauwers existe una estructura interna de la acción que respeta el sistema de ordenación basado en el planteamiento, nudo y desenlace, y que incluso roza la consecución lógica de los hechos.

Sin embargo, si atendemos al hecho de la escenificación, no podemos realizar un análisis rítmico del conocimiento de la intriga ya que esta es, en su mayoría, narrada por los personajes. Y es que como indica Hans-Thies Lehmann, Lauwers recibe la herencia de la dramaturgia épica de Bertolt Brecht y será esta la que posibilite la convivencia entre la narración, la representación y el juego rítmico de los elementos escénicos. (2013, p.193). De este modo narrar, o mejor dicho que los personajes narren los sucesos del total de la historia, se vuelve uno de los puntos clave de la dramaturgia del creador belga.

Janine Hauthal en *On speaking and Being spoken* (2007) se detiene en el prefijo “post” que señala Lehmann en su análisis sobre la herencia épica de Lauwers. Y es que este “post” marcaría la diferencia entre la ficción y la performatividad que existe en la relación sostenida entre la dramaturgia brechtiana (que con la épica quería distanciarse de la ilusión dramática), y el teatro rítmico (que asume la convección consciente del teatro). Es así que Lauwers juega con la aparición rítmica de diferentes niveles de realidad que se pueden crear en el escenario: la realidad tangible compartida con la audiencia; la realidad performativa, es decir, la conciencia de estar realizando una acción no ilusoria; o la realidad ficticia perteneciente al relato de la que surgirán las recreaciones y las metaficciones. Asimismo, a continuación analizaremos cada uno de estos niveles de realidad, haciendo hincapié en su ordenación rítmica y en su relación con el discurso político del director.

La primera parcela de realidad que vamos a observar en el trabajo de Lauwers será la denominada “realidad ficticia”. Esta, que supone el núcleo del hecho dramático, el motor y epicentro del desarrollo de la pieza, es el tiempo presente de la ficción de la obra, es decir, el tiempo desde donde los personajes están narrando o accionando. En el caso de *La habitación de Isabella* (2004), es el tiempo en el que la protagonista, al participar en un experimento científico que le proyecta imágenes en el cerebro, empieza a recordar su vida; en *Lobstershop* (2006) lo encontramos en el momento en el que Axel comienza a narrar los acontecimientos desencadenantes de su accidente; y, por último, en *La casa de los ciervos* (2008), este tiempo coincidirá con la situación

que desemboca el encuentro del diario en los camerinos y el desarrollo de la cena de Nochebuena en la casa de Kósovo¹⁰.

A partir de la narración de los hechos tendrá lugar la recreación de algunas escenas del pasado. El caso más claro ocurre en *Lobstershop* (2006) donde, tras la narración de Axel sobre los momentos anteriores a su atropello por el camionero Vladimir, la obra comienza a recrear escenas del pasado sin ninguna coherencia lógica. Y es que Lauwers hace coincidir el golpe frontal del protagonista y el vehículo con la historia que se ha hecho añicos y así consigue retrotraernos a un tiempo donde la historia y sus fragmentos se irán ordenando sin ningún tipo de causalidad o cronología para generar una tensión informativa a modo de novela policíaca y levantar una sospecha en la configuración de la presentación de los hechos. Ejemplos de estas escenas recreadas en *Lobstershop* (2006) podrían ser las que protagonizan el matrimonio cuando discute por la muerte de su hijo, y, en el caso de *La habitación de Isabella* (2004), la escena en la que abuela y nieto se enfrentarán ante la posibilidad de regresar a la guerra de África.

A veces estos personajes, que retoman sus vidas mediante la recreación de los hechos, adquieren protagonismo y cuentan ellos mismos su versión sobre lo ocurrido -de nuevo la narración brechtiana-. Es el caso de Alexander, personaje de *La habitación de Isabella* (2004), quien narra su captura por parte de los japoneses en la Segunda Guerra Mundial. Estos personajes, incluso, llegarán a proyectar sus emociones de un momento muy concreto de la historia, pero no lo harán desde la palabra sino que lo ejecutarán a través de la corporalidad (danza, voz, silencio). Se trataría de una pausa dramática o un zoom hacia el interior de los personajes para conocer su emoción primaria ante los hechos que le circundan.

Otra de las características más novedosas de la dramaturgia de Lauwers será, sin duda, el encuentro de personajes provenientes de distintos tiempos y realidades dentro de la historia general. El ejemplo más paradigmático lo podemos encontrar en el tratamiento que el director hace de la muerte en sus piezas. Esta no supone la desaparición de los personajes sino que podrán moverse a lo largo de todos los estratos de la realidad de la obra para crear situaciones paradójicas, como ocurre con los personajes de Inge y Benoit en *La casa de los ciervos* (2008). Del mismo modo, Lauwers hará coincidir en este tiempo a personajes que nunca se conocieron o convivieron como Mo y la psiquiatra en *Lobstershop* (2006) o Alexander y Arthur en *La habitación de Isabella*

¹⁰ Quisiera señalar que, en *La casa de los ciervos* (2008), la realidad ficticia y en tiempo presente se desarrolla a través del diálogo a modo de una escena realista, sobre todo en el primer acto, “Los camerinos”. En el segundo acto, “La casa de los ciervos”, se mezclarán, en este tiempo, las escenas realistas con monólogos por parte de los personajes protagonistas (Viviane y Hans Petter) que funcionan como elipsis temporales entre dos puntos.

(2004). Estas coincidencias le sirven al director para cuestionar la realidad de la composición del relato de una comunidad e incluso de una identidad.

Alexander.- Mierda, entonces me vendieron gato por liebre.

Arthur.- Ni siquiera lo pagaste. Estoy seguro que lo encontraste por ahí o te lo ganaste en la feria.

Alexander.- Per qué decís. Es oro de verdad. Por Dios, ahora estoy hablando yo también con los muertos (Lauwers, 2013, p. 52).

De este modo, la Needcompany generará también ejercicios metateatrales como observamos en *La casa de los ciervos* (2008): personajes que piensan y escenifican la historia como, por ejemplo, la narración de la niña de Inge después del asesinato. Los personajes discuten y se interpelan reflexionando acerca de la veracidad de las historias.

Benoit.- Esta historia es perversa. Julien me mató a sangre fría. Si estuviera en su lugar, lo mataría.

Grace.- No, no lo maten. Julien es bueno.

Viviane.- Pero Inge lo ama de verdad. Y es el padre de su hija. ¿Quién la va a cuidar cuando se muera?

Daniel.- Pero si lo matan ahora, ¿entonces yo ya no existo?

Julien.- Claro que no existís.

Daniel.- Pero papá, ¿cómo podés decir eso?

Juliette.- Creo que me pondré de nuevo las medias y me voy de acá (Lauwers, 2013, p. 155).

El segundo nivel de realidad que encontramos en la obra de Lauwers será el presente real, el “ahora” del performer, es decir, la conciencia del ejercicio teatral en el momento mismo de la actuación. El creador belga reafirmará el hecho performativo del teatro y utilizará todos los medios a su alcance para realizar una partitura rítmica atractiva. Es entonces cuando se recrean las coreografías, las carreras o los cambios escenográficos para alterar el ritmo y la plasticidad. Es importante diferenciar este tipo de actuación de la interpretación realizada por el performer bajo la máscara del personaje (el zoom ya hablado con anterioridad) ya que, como decimos, pertenecen a dos realidades distintas y, por lo tanto, generarán ritmos y calidades diferenciadas. Del mismo modo ocurrirá con el narrador-performer, que habrá que diferenciarlo del narrador-personaje. Este narrador-performer, que solo aparecerá en *La habitación de Isabella* (2004) pareciera tener la misma función que las narradoras de *Lobstershop* (2006) pero no será así ya que el primero, además de ser omnipresente y no tener la capacidad de mentir, será consciente y cómplice de la

construcción de la historia. Además, este tipo de performer sirve como mediador entre la ficción y el último estrato de la realidad, la que es compartida con el espectador.

Ésta será la última tipología de realidad en las piezas de Jan Lauwers. Una esfera que hará referencia al espacio de observación y no de actuación de los performers, y no sólo desvelará que estamos ante una actuación (una performatividad), sino que incluso es escuchada y vista. Este tipo de realidad, sobre todo, se hace evidente en el apartado que dedicaremos al trabajo del performer.



Fig. 15. *La habitación de Isabella* (2004) de Jan Lauwers.

Así, estas tres parcelas de realidad (ficticia, performativa y receptiva), y sus subtipologías (recreación, narración, metafiction, etc.) se enlazarán unas con otras a través de las bisagras escénicas. La eliminación de la dramaturgia clásica basada en la acción causa-efecto supondrá demandar una nueva forma de ensamblar las escenas. Así, la conciencia de Lauwers del nuevo paradigma teatral, el modelo rítmico, ocasionará que los signos escénicos sean los que produzcan las relaciones. Estas bisagras serán acciones escénicas llevadas a cabo por los performers o los técnicos, e irán desde un cambio de iluminación a una coreografía o movimiento, quizás una canción, un gesto, un nombre, una palabra. De este modo, todos los agentes escénicos intervendrán en el desarrollo de la acción del relato, es decir, la performatividad servirá esta vez para crear los enlaces entre los estratos de la realidad y, sobre todo, para unificar los fragmentos desordenados de la historia ficticia principal. Así nos lo explica Felix Sprang:

The manifold narrative agents that contribute to the process of externalizing (...) story fabricate a complex web. This web allows for a reappraisal of narration and presentation. The notion of an unambiguous dividing line between telling and showing becomes increasingly problematic when a story is 'told' by a

host of agents employing different means from dance to overt commentary. With this spectrum, the opposition of telling and showing is undermined. What transpires is their mutuality and interdependence in the act of performing and perceiving (en VV.AA., 2007, pp. 142-143).

Recogiendo el fin de la cita de Sprang, ponemos de nuevo la atención en la tensión que produce la ficción y la performatividad, punto clave de la estética de Lauwers: ¿Las historias que vemos y escuchamos ocurrieron tal y como han llegado a nosotros? ¿El acto de narrar es un acto performativo que altera el devenir de los hechos?

Viviane.- Ahora todo está tranquilo en la casa de los ciervos. La paz en Nochebuena. Paz para los muertos. Mi hija Inge y su asesino Benoît, el fotógrafo. ¿Tenemos que reconstruir ese relato ahora que están muertos? ¿Qué puede significar estas historias? Qué pueblo más triste, que necesita que le cuenten historias. Por eso nos fuimos a vivir a la casa de los ciervos, bien lejos de las historias, para convertirnos nosotros en una historia. (Lauwers, 2013, p.151).

En nuestra opinión, la tensión entre acción performativa y narración del relato se producirá, por un lado, a través de la deconstrucción de la forma de componer el relato, y por otro lado, por una ordenación de los hechos no cronológica y causal. Como observamos, en primer lugar, el ejercicio primordial de Lauwers será poner de manifiesto cómo y qué factores construyen una historia/imagen: la realidad, la subjetividad, la memoria, los narradores, etc. Es decir, evidenciar el metarelato. Del mismo modo, en segundo lugar, una vez que nos alejamos de la tensión performativa, observamos que Lauwers partirá siempre de una configuración rítmica cíclica, e incluso hasta a veces racional como así lo demuestra la intriga de cada una de las piezas analizadas sustentadas sobre planteamiento, nudo y desenlace. Y es que el director belga nos presentará los sucesos de la fábula de manera desordenada y esta, al ser solo un juego detectivesco, surgirá por la afirmación del modelo rítmico y, sobre todo, para posicionarse fuera del tiempo dramático.

De esta manera, cabría decir que Lauwers, en la composición de su relato, no generará un nuevo ritmo acorde con el tiempo de su sociedad, sino que después de desvelar el funcionamiento de la Industria Cultural nos presentará una configuración rítmica basada en el sistema cíclico sin instrumentalización. Por lo tanto, no es de extrañar el planteamiento que Jürgen Pieters realiza sobre el trabajo del director en *Rough play at the limits of thought* (2007) cuando nos dice que:

Perhaps Lauwers' oeuvre is not as discontinuous and a-linear as we once believed. Or perhaps notions such as 'dislocating', 'a-linear' and 'discontinuous' have regained the negative connotation they once had, and perhaps the aesthetics to which Lauwers was so opposed is once again becoming the norm (en VV.AA., p. 219).

3.2.1.1 El lenguaje

El texto y el lenguaje para la Needcompany tiene como punto primordial el uso de diferentes lenguas y dialectos. Esto producirá en el espectador una especie de fractura en el entendimiento y una agitación debido a su intento por traducir lo que ocurre a través de los signos, las imágenes y las palabras. Así lo explica Rudi Laermans: “His choice of multilingualism can be understood as an attempt, during the performance, regularly to dissociate and separate word and image, listening and watching” (en VV.AA., 2007, p. 212). De este modo, podemos observar diferentes ejemplos en la obra de Lauwers como en *Lobstershop* (2008) donde se produce un desconcierto entre los personajes debido al desconocimiento del lenguaje:

Mo.- Bonjour.

Axel.- Hola, soy Axel.

Mo.- Je suis desolé, mais je en parle pas le flamand. No flamenco.

Axel.- No se preocupe, después de todo, ha venido por mi mujer.

Theresa.- No empieces, Axel.

Axel.- Bien, ¿cómo vino a parar a la rue de Flandre?

Theresa.- No te hagas el que no sabes hablar francés. Il demande comment vous avez atterri rue de Flandre.

Mo.- Je suis constructeur de bateaux.

Axel.- Se embarcó. ¿Bark? Bark. Ladra en inglés. Parece un caniche inglés. Es un caniche. Tu amiguito es un caniche (Lauwers, 2013, pp. 80-81).

Otra de las características del trabajo del director con el lenguaje es su planteamiento como otra unidad constituyente de la propuesta, es decir, el texto, la palabra, funciona con la misma prioridad que la música o la danza. Todos forman parte de algo común, creado entre todos y compartido. Y ahí está el juego. La Needcompany crea a través de diferentes engranajes de palabra y onomatopeyas para trabajar sobre el ritmo sonoro y la musicalidad que produce el propio lenguaje. Según Micaela van Muylem, en ocasiones la sonoridad queda por encima de lo que se dice:

Tanto el lector como el traductor, que es, antes que nada, un lector especializado, debe detenerse en la superficie. Es en la forma que descubrimos la intencionalidad poética y política del autor. También el

director, el actor y el investigador se detienen necesariamente en los movimientos de los parlamentos, y elige, según aquello que oye al leer el texto, el recorrido que hará, sea en la escena o en la traducción a otra lengua (2013, p. 337).

Igualmente, encontramos en esta *Trilogía de la humanidad* (2004-2008) el trabajo con multitud de registros y estilos de escritura, pasando de las narraciones más correctas y eruditas a las más coloquiales y canallas. Así, de lo poético y lo onírico pasamos a lo terrenal, de lo más mundano a lo político y de aquí al propio silencio o a la mentira y a la incoherencia más notable. Del mismo modo, distinguimos dos formas de tratar y de crear el texto: a través de monólogos y mediante diferentes diálogos. Estos monólogos, que reciben según Lehmann la herencia de escritores de los 80 como Heiner Müller entre otros, suelen ser en el caso de Lauwers narraciones de los acontecimientos pasados y no planteamientos futuros con la cualidad de ser definitivos y concretos. Encontramos unas disertaciones muy explícitas y detallistas y, en cambio, otras que pasan por alto y de puntillas por el acontecimiento narrado. Estos funcionarán como una unidad pero, por ejemplo en el caso de la primera escena de *Lobstershop* (2006), también será trabajado a través de tres voces. En cuanto a los diálogos se podrían definir como vastos y compuestos mediante la lentitud. Cada uno de ellos pertenecerá a un personaje y se definirán como mera herramienta conversacional. Sin embargo, encontramos en *La casa de los ciervos* (2008), para remarcar el carácter de realidad en la escena de los camerinos, diálogos simultáneos creados y transcritos en la misma página a través de dos columnas:

Misha.- Entonces poné las cartas
cartas sobre la mesa. Revisale
el bolso.

Benoit.- Sería mucha casualidad
si no es la misma mujer.
No hay tantos chinos.

A Yumiko
¿puedo revisarte el bolso?
(Lauwers, 2013, p. 122).

Maarten.- Tiene la piel muy
transparente. Mirá

En cuanto a las acotaciones, podemos remarcar el uso que hace Lauwers de la mentira sobre ellas: en muchos planteamientos textuales las acotaciones indicarán acciones, espacios o implicaciones que después, escénicamente, no tendrán su correspondencia verídica. Así se generará la tensión que estamos viendo a lo largo de todo el capítulo. Nos referimos al conflicto entre la narración, la historia, y la acción performativa. Tomaremos como ejemplo *La casa de los ciervos* (2008): Tijen querrá construir un monumento a los hombres desaparecidos y dirá “los estoy cubriendo a todos de barro” pero, en realidad, en lo escénico, están jugando con pelucas y hebras de tela.

Por último, queremos hacer una propia referencia a la impresión del texto escrito. En nuestro caso, hemos hecho la lectura a partir de la traducción de Micaela van Muylen en la editorial Papeles Teatrales de Córdoba (Argentina). En el texto podemos observar cómo Lauwers parece recibir la herencia de la poesía visual de la vanguardia de 1900 (juego, diferentes tipografías para generar una imagen con las propias letras, etc.). Sin embargo, esos juegos serán puramente estéticos pues no proponen nada nuevo, sino que serán legibles y no producirán ningún tipo de shock.

¡La tercera vez que tropieza con una langosta!

Le grito: **“Quizá no seas el tipo
indicado para servir
langosta. Y si dejaras de
servir langosta seguro que
a todos nos iría mejor”.**

Fig. 16. Imagen del texto *Lobstershop* (2006) de Jan Lauwers.

Por todo cabe concluir que la Needcompany utilizará un lenguaje normativo que respetará las reglas sintácticas. Sin embargo, aquí la tensión también aparece. En este caso, debido a la presencia del multilingüismo se pone de manifiesto que el lenguaje es una construcción maleable, como así lo demuestran las pequeñas diferencias de sentido que se producen entre lo que un intérprete dice y su traducción simultánea en los sobretítulos.

3.2.2 El performer de Jan Lauwers

Si analizamos el cuerpo, es decir, las cualidades corporales sobre las que trabaja Lauwers en sus obras y el trabajo coreográfico que realiza, debemos hacer una separación bien diferenciada entre el cuerpo del personaje (ficticio, dramático), el cuerpo del performer (con cualidades reales) y el cuerpo del intérprete que observa (público, espectador de los acontecimientos). Así, la Needcompany en su *Trilogía de la humanidad* (2004-2008), nos plantea el cuerpo como un híbrido, capaz de representar un acontecimiento y, segundos más tarde, simplemente vivir sobre la escena. Hans-Thies Lehmann nos lo resume así en su artículo *Détachement* (2007):

The director works with the actors very intensively on their characteristic presence within the above-mentioned frame of the stage structure. (...) Through the idiosyncratic presence of certain people – real, as opposed to fictive, characters who present themselves through very deliberately performed gestures, through language, dance, and acting, and through their personal habits and rhythm of movements (Citado en VV.AA., p. 73).

En primer lugar analizaremos el cuerpo del personaje dentro de la ficción dramática: Éste cuerpo, que se construye a través de unas pautas marcadas, una entonación y una composición corporal se representa, en la obra de Lauwers, como un fingidor de sentimientos y sensaciones. En *Lobstershop* (2006), por ejemplo, podemos encontrar interpretaciones totalmente realistas. Aquí, el matrimonio formado por Axel y Theresa se nos aparece con el tempo dramático y verosímil correspondiente a una pareja en crisis (pausas efectivas en el discurso, ritmo consecuente, acciones en consonancia a la sinceridad del momento, etc.). Será en *La habitación de Isabella* (2004), donde encontremos personajes más estereotipados. Los intérpretes alterarán levemente sus biorritmos para hacer surgir la ficción en la mirada de la audiencia. Se nos presentará Anna (la madre de Isabella) o Arthur (el padre), personajes totalmente arquetípicos en consonancia con la historia ficticia. La actriz que interpreta a Anna no llorará sino que fingirá el llanto en su propio funeral; al igual que el actor que interpreta a Arthur que trabaja las acciones y los tics conocidos que definen completamente la embriaguez (peso en los hombros, espalda curvada, fingimiento de caídas, movimientos serpenteantes, etc.). Encontramos esta tipología de personaje también en la obra *La casa de los ciervos* (2008), donde Grace, representando a una niña con déficit de atención, grita y deambula por la escena remarcando su estado y su mensaje. Asimismo encontramos, al final de esta última pieza, una correspondencia física y estereotipada de un mundo fantástico. Los cuerpos, que se han transformado en duendes, andan moviendo los brazos y transforman la escena para terminar todos juntos en una danza. Es aquí donde se nos plantea una duda: ¿los movimientos del cuerpo que baila proceden del personaje, o nacen de la propia organicidad del performer? Todos los intérpretes se mueven en la coreografía y, aunque parece que se ejecuta a través de las cualidades orgánicas de cada uno, Grace, todavía en su papel, lleva al extremo el movimiento fingido y la voz estereotipada. Observamos así cómo en las piezas de Lauwers los personajes abandonarán la palabra para expresarse en otras disciplinas como la danza o el canto. De este modo, como ya expusimos en el apartado de la acción del relato, estas manifestaciones se presentarán a modo de zoom al interior emocional de los personajes: la palabra se vuelve insuficiente y sólo será el cuerpo el único capaz de liberar la tensión emocional.

Es importante destacar que las coreografías realizadas por estos personajes respetarán las calidades estereotipadas de los mismos sin abandonar el carácter ficcional de la pieza. Es decir, funcionarían de la misma manera que la convención del teatro musical. Uno de los ejemplos más paradigmáticos lo encontramos en el *Lobstershop* (2006), donde la mujer, perdida ante la muerte de su hijo, se mueve a través de una fuerza proveniente de su torso, o el padre que parece iniciar el movimiento desde los hombros envuelto en una soledad desbordante. Será el hijo el que se desplace buscando el acercamiento y la proximidad de los cuerpos de sus familiares. Esta danza parecerá libre y no coreografiada. Sin embargo, podemos encontrar otros momentos donde los personajes sí que presentan unos pasos más claros y fijos como en el final de *La casa de los ciervos* (2008) donde, a modo de ritual, expresan una danza tribal en la que parecen expurgarse de la tragedia acontecida.

Del mismo modo, observamos una cualidad añadida en la obra de la *Needcompany* y es la utilización de un espacio latente por estos personajes. Situados detrás de la escenografía, los intérpretes trabajarán sobre partituras escénicas o acciones leves (extremadamente lentas o muy rápidas) para crear volúmenes y ritmos, muchas veces sustentados en el relato o acciones latentes que serán retomadas posteriormente a través de la palabra. Un ejemplo lo encontraríamos en la obra *Lobstershop* (2006) donde, en un momento determinado, una acción (el encuentro sexual entre Vladimir y Nasty) será accionado y narrado por uno de los personajes de forma posterior. De forma disimulada ocurrirá este encuentro por un intersticio de la escenografía y, más tarde, conoceremos los motivos que le llevaron a ese lugar. Sobre esto realiza su estudio Elke Van Campenhout, que establece en su artículo *Look at what their bodies do to your system!* (2007) que

while an intrigue is being built up centre-stage, the dancers accentuate and comment on the course of the performance from the wings or from the side. They draw the story out of its context and add associative references. The dance not only brings the context of the story into view, but also shows that life is carrying on independently from what you are being told, in other places and at other times. The dance makes an abstraction of the performance, establishing a distance in relation to what the public gets to hear. The perspective thus created pushes the narrative out of its central role (citado en VV.AA., p. 282).

Antes de introducirnos en la segunda tipología de cuerpo en la *Needcompany* (el cuerpo presente del performer), nos detenemos en el análisis que realiza Janine Hauthal en *On speaking and being spoken* (2007) sobre la herencia de la metodología brechtiana de interpretación. Para Janine el performer, en un juego de intermitencias abandona y retoma el personaje a lo largo de la pieza. Según J. Hauthal:

a postepic performance style, which typically manifests itself in reading as an acting technique or performative tactic, and, secondly, a postdramatic theatricalization of voice. Both elements result in what critics have described as a confrontation between conscious acting and non-acting or 'paradox between acting and non-acting'. It is thus typical for Needcompany's staged theatre (...) that the performers inhabiting their role do not actually create the solid illusion of being fictional characters (citado en VV.AA., 2007, p. 169).

Así, nos detendremos ahora en el análisis de la presencia del performer. Este, que no tendrá ninguna vinculación temática con la historia, será utilizado por Lauwers para la estetización de la pieza, para lo puramente rítmico y no ejercerá ningún tipo de juicio o reflexión sobre lo acontecido. Será un cuerpo que muestra, que exhibe y que expone, como ocurre en una de las escenas de *La habitación de Isabella* (2004) donde los intérpretes enseñan los objetos encontrados a modo de muestrario. Estos performers se dirigirán directamente al público con sus cuerpos de forma presente en una duración determinada. Lauwers comenta que

This is my conflict with National Theatres in Germany. Most of the time the actors have no opportunity to think about they are playing. They have no choice in who they work with. They perform every evening: they are assigned a director and a play, and they enact it. I already knew this, of course, but I am only now discovering how radically we are confronted with this problem here. I, for one, consider the actors' thoughts an absolute necessity (Citado en Hans-Thies Lehmann, en VV.AA., 2007, p. 73).



Fig. 17. *La casa de los ciervos* (2008) de Jan Lauwers.

La característica principal de este performer será la interpretación sin fingimiento sobre la escena y su mayor desarrollo lo encontramos dentro de la danza. Lauwers, junto a la coreógrafa Tijen Lawton, pondrá el énfasis en conseguir un movimiento respirado, es decir, no construido desde la excelencia sino desde la vida y la realidad.

Es así que los artistas belgas presentarán al menos dos tipos de danza: los movimientos orgánicos, donde solo la dirección y la intensidad están marcadas y donde se trabaja, en ocasiones, solo con la escucha activa en el momento de la ejecución en el espacio; y las coreografiada marcadas, es decir, los movimientos pensados y diseñados por la artista. Así, la peculiaridad de estas coreografías recae no solo en la excelencia y perfección en la ejecución del movimiento, sino que respeta la singularidad de cada uno de los cuerpos para que el performer, en ningún caso, acabe subyugado a la cualidad energética de la coreografía. Y así, de nuevo, encontramos esa línea tensional entre la imagen y la realidad, entre el respeto del ritmo orgánico de cada performer y el movimiento que han de ejecutar. Elke van Campenhout establecerá con respecto a esto:

On the one hand the dance sequences add 'breath' to the performance. Not only by broadening the perspective, but also by halting its progress, by introducing pure dance interventions, which put the logical development of the performance on hold. In this respect, the dance (...) functions as a sort of intermediate space between the story and the perception, the text and its comprehension (Citado en VV.AA., 2007, p. 283).

Para dar respuesta a este dilema nos detendremos en examinar la relación entre estos dos tipos de danza. Y es que se produce una relación energética escalonada entre la primera y la segunda. Pongamos un ejemplo: cuando un performer disfrazado de oso canta una canción en *Lobstershop* (2008) se inicia una danza a la que se le sumarán el resto de performers. Así bailarán juntos una partitura marcada por la coreógrafa a partir de ese primer movimiento. Encontramos, por lo tanto, una especie de línea de sucesión sobre la cual se resuelve esta danza: de lo orgánico se pasa a la escucha activa y de esta, de forma posterior, a la coreografía y al movimiento conjunto por imitación progresiva. Del mismo modo, observamos que estas danzas se podrían equiparar a los rituales predramáticos donde la comunidad se identifica a través de una serie de pasos marcados en un juego de imitaciones.

Además, este performer que plantea Lauwers también se enlazará con la perspectiva escenográfica y la construcción de materiales. Como observamos en la obra *La casa de los ciervos* (2008), los cuerpos se vuelven materiales sobre los que construir diferentes paisajes. Esto, que tiene que ver más con lo performativo, hace al intérprete escoger y decidir en el mismo momento la posición y la energía con la que interactuará con lo escenográfico, generando así una instalación deambulante y transformable. Un ejemplo claro lo encontramos en *La casa de los ciervos* (2008) donde los performers tienen una relación directa con los ciervos de goma.

El último punto o tipología de cuerpo a analizar en el análisis de *Sad Face-Happy Face* (2004-2008) de Jan Lauwers será la construcción del cuerpo-observador. En palabras de Hans-Thies Lehmann, para el director belga

los cuerpos de los actores permanecen a menudo quietos durante un largo período de tiempo y lanzan miradas al público -ya sean agresivas, imperturbables, provocadoras o curiosas-; exigen y devuelven la mirada desde ahí, mientras que, entre tanto alguien tiembla en un sollozo claramente actuado (2013, p. 361).

Estos intérpretes, que, en cierto sentido no pertenecen a una realidad performativa, se podrían definir como observadores. Citando algún ejemplo, en una de las escenas de la obra *La habitación de Isabella* (2004), serán los propios intérpretes los que se quedarán quietos, en silencio, como espectadores de lo sucedido o miembros de la comunidad-audiencia, y, aunque no emitirán juicios, observarán la acción para subrayarnos la importancia del acto acontecido. Igualmente lo podemos observar en el comienzo de la obra *Lobstershop* (2006): los intérpretes, que acaban de cantar una canción por parejas frente a un micrófono, observan el vídeo proyectado. Del mismo modo, encontramos este tipo de cuerpos en el principio de *La casa de los Ciervos* (2008) donde el juego metateatral nos hace dudar sobre la calidad performativa de la presencia de los intérpretes. Sea como fuere, hablamos de una idea de performer que está presente, que escucha y visiona como cualquier espectador, es decir, se asemeja en este performer la idea de voyeur tan presente en la obra de Lauwers.

De esta manera podemos concluir que, en el diseño rítmico de la interpretación, el director belga nos muestra la convivencia entre los ritmos orgánicos del performer y los ritmos temporales que demanda la interpretación realista. C. Bouko en *Texte et danse dans le théâtre postdramatique: "Le bazar du homard" de Jan Lauwers* (2010) reflexionara sobre el cuerpo en la Needcompany:

Jan Lauwers questionne ici l'unité dramatique entre le corps et la voix qui énonce le texte. La présence corporelle n'est une identité stable automatique décodée. S'opposant à la cohérence dramatique entre la parole et le corps, ce dernier se définit comme un montage construit par collage. Le corps mouvant devient une multitude d'images (pp. 2-3).

3.2.2.1 La voz

Por su lado, si nos encargamos del estudio de la voz en esta *Trilogía de la humanidad* (2004-2008), encontramos que la utilización que hace Lauwers de ella no es muy llamativa ni importante

aunque, sí es cierto, podemos ver un conflicto en los intérpretes a la hora de pronunciar el texto desde otra lengua diferente a la materna. Para llegar a una conclusión, observaremos a continuación la relación que se establece entre la voz, el cuerpo y la interpretación en los diferentes tipos de cuerpos antes analizados.

No todas las voces son propias de todos los tipos de cuerpos. Si hablamos de los cuerpos ficticios debemos atender a criterios como entonación, impostación o matices que se relacionan y se conectan con el estereotipo del personaje creado. Así, si observamos al personaje Grace en *La casa de los ciervos* (2008), atenderemos a una voz histriónica y muy aguda que define a la perfección su papel de niña con diversidad funcional. Igualmente, Arthur en *La habitación de Isabella* (2004), mantendrá una correspondencia con su embriaguez y se reconocerá por sus pausas, su cadencia y su trabajo gutural. En ocasiones estos personajes también cambiarán la voz para acentuar algún motivo o algo narrado por otros. Tomando como ejemplo el caso de Axel en *Lobstershop* (2006), este personaje narrará el acontecimiento y mostrará, de forma expresa, momentos puntuales del pasado para remarcar la acción más cercana al grito o al enfado y crear así diferentes ritmos en su entonación e interpretación, siempre en consonancia con la acción del relato. Encontramos, del mismo modo, otra peculiaridad en las obras de la Needcompany y es la participación del canto hablado o la creación de escenas textuales sobre una base musical. Así, si hablamos de la música, tendríamos que añadir que la voz de los propios intérpretes cambia y se modula en consonancia a la tonalidad de las partituras.



Fig. 18. *La habitación de Isabella* (2004) de Jan Lauwers.

En cuanto a la voz que produce el performer en la escena, su sonoridad, encontramos que nace de su propia composición corporal y de sus atributos. Lauwers establecerá una participación

basada en la pronunciación con voz impostada que generará ritmos a través de la tonalidad, el volumen y la energía. Como ejemplo podemos tomar el muestrario de objetos en la obra *La habitación de Isabella* (2004). De este modo se producirá convivencia entre la ficción dramática y la performatividad más absoluta de una voz que trabaja con sus propios elementos constitutivos. Hans-Thies Lehmann cuando analiza la sonoridad del teatro posdramático encuentra que en él no hay un espacio sonoro bien delimitado, sino que “se difuminan los límites entre lenguaje como expresión de una presencia viva y el lenguaje como material lingüístico prefabricado. La realidad de la voz se vuelve un tema en sí mismo” (2013, p. 269).

Partiendo de esta cita, y observando el trabajo de Lauwers, nos percatamos que la principal característica del trabajo de la voz será la musicalidad natural que genera la pronunciación de un texto en una lengua no materna. La utilización de un mismo lenguaje para intérpretes de distintas procedencias produciría que el acento de cada uno de ellos genere cadencias y ritmos armónicos para la puesta en escena. Según Helga Finter el acento implica “a coded memory, the repository of community and national knowledge” (Citado en Janine Hauthal, en VV.AA., 2007, p. 179). No hablamos, por lo tanto, de homogeneidad ni sonoridad uniformante, sino de todo lo contrario: una mixtura de resonancias y soniquetes que detallan y ponen su atención en la propia materialidad de la fabricación de la palabra. Para Hauthal

The accent drives a rupture into the symbolic system of language and hinders the literal meaning to unfold or, rather, results in a pluralization of meanings. According to the strength of the individual accent, the overall intelligibility of a text therefore declines (Citado en VV.AA., 2007, p. 180).

Así, esta ruptura de palabra, significado y musicalidad también producirá la ruptura de la capa de ficción de los intérpretes que han de encarnar personajes belgas que hablan en inglés. Por tanto, la voz se muestra coherente con la concepción de performer en la obra de Lauwers.

3.2.3 La implantación

Uno de los puntos importantes a destacar en las creaciones de la Needcompany bajo la mirada de J. Lauwers es la composición escenográfica, así como la utilización de elementos externos con la capacidad de transformar el espacio y dotarlo de equilibrio o sobreabundancia dependiendo de las características de las propuestas.

Si bien es cierto que Lauwers pondrá dedicación y cuidado al diseño escenográfico tenemos que señalar que este no se nos presentará como un espacio realista o que intente reconstruir, a través de la veracidad, las características del lugar que habitan los personajes. Y es que Lauwers producirá

un espacio atemporal a partir de módulos y estructuras monocromáticas sin ningún tipo de referencia a la realidad que permite que el espectador pueda reproducir en su imaginación todos aquellos sitios que son descritos y narrados por los personajes a lo largo del relato. De esta manera, y partiendo de esta premisa, nos centraremos en su *Trilogía sobre la humanidad* (2004-2008) para hacer un recorrido, siempre bajo su mirada de artista plástico y creador, por sus propuestas escenográficas.

Encontramos que la primera de ellas, *La habitación de Isabella* (2004), se ideará sobre un espacio donde prima el color blanco. Esta propuesta, que se desarrolla a través de la memoria y del paso del tiempo, sustenta su idea escenográfica sobre la herencia del propio director (4.000 piezas y objetos étnicos recibidos tras la muerte de su padre). Hablamos así de una observación y una participación a través de los objetos. Como hemos planteado con anterioridad, estos elementos (de un pasado colonial) serán los que narren el paso del tiempo por la historia y el transcurso de una vida, -vida en el sentido más universal-, pero, ante todo, la vida que ya ha pasado en la figura de Isabella.

Como escenografía Lauwers imagina una habitación con todos estos elementos encontrados por la protagonista: una especie de almacén aséptico y casi immaculado. A través de módulos y mesas -sobre las que se sitúan estos objetos étnicos- se ordenará la totalidad del espacio. El escenógrafo y director trabajará en esta propuesta con líneas horizontales, verticales y la creación de formas rectangulares para apoyar este discurso de lugar expositivo y remarcar lo aséptico del emplazamiento. Es así que observamos un bodegón de piezas que ensalzan este espacio monumental, casi museístico, donde se crea, a través de paneles luminosos, una panorámica de la historia del arte. A modo de cuadro, la obra se puede definir por sus diferentes niveles y por sus juegos de volúmenes. Del mismo modo, los colores y las formas estarán totalmente engamados (marrones, grises, negros...) y crearán un buen balance en cuanto a contrastes. La materialidad del objeto, su forma, su color, su distribución en el espacio, queda por encima de cualquier otro elemento escenográfico.

Del mismo modo, la visión de Isabella identifica la visibilidad del espacio: cuando ella deja poco a poco de ver, también se crea un ambiente más oscuro y tenebroso en la habitación. Esto, aunque resulta ser un efecto momentáneo, identifica a la perfección la pérdida progresiva de visión de su protagonista. En el resto de la obra encontramos una luz común frontal que crea pequeñas sombras, leves, que conciben la dimensión en el espacio. Este efecto dotará de unidad y asignará a

la escena cierta igualdad entre elementos e intérpretes. Hablamos de una homogeneización de la luz que, en cierto sentido, será una característica propia de las obras de la Needcompany.

Por otro lado, en cuanto al vestuario, ideado y creado por Lemm&Barkey, cabe destacar que este no responde a ninguna época en particular. Si entendemos que la obra transcurre desde principios del XX hasta finales de siglo, podemos señalar que los cambios históricos y sociales producidos no transforman ni afectan a la concepción de la vestimenta. Los intérpretes, vestidos algunos de fiesta y trajes y otros con ropa deportiva, recrean un espacio atemporal que no hace referencia a ningún tiempo concreto ni específico.



Fig. 19. *La habitación de Isabella* (2004) de Jan Lauwers.

En cuanto a la obra *Lobstershop* (2006), encontramos un espacio ideado a modo de instalación donde, sobre líneas y módulos -especie de piezas de puzzle concatenadas-, se edifica el universo de esta propuesta. Estos elementos de los que hablamos, caracterizados por su color blanco y por estar apilados y unidos a modo de tótem, realizan, en cierto sentido, una pequeña rememoración de la primera obra de esta compañía, *La habitación de Isabella* (2004), al mostrar estas estructuras como reminiscencias de los objetos étnicos encontrados por su protagonista. Igualmente, la escenografía se podría dividir en dos zonas con dos elementos bien diferenciados: por un lado encontramos las piezas blancas enlazadas que se establecen de forma vertical y horizontal y crean la sensación de elevación y amplitud y, por otro lado, en el extremo derecho donde se sitúa el piano, encontramos piezas de madera marrones edificando una hoguera. Así, lo intocable y lo puramente estructural y pulcro de los módulos se mezcla con lo terrenal y tangible de los troncos. Para esta propuesta, Lauwers creará un balance entre los materiales e, igualmente, diferentes juegos de volúmenes para construir un lugar inmóvil y equilibrado. Asimismo, sobre el

puzzle de elementos creado por Lauwers encontramos un panel sobre el que se proyectarán los distintos vídeos de la obra.

La escenografía parece no tener peso, parece sacada de un juego de construcciones. De igual modo, se presenta de forma atemporal: no hay nada que identifique una época o lugar en concreto. Sus formas, sus colores y el ritmo de sus texturas nos hace cuestionarnos si Lauwers crea o no crea una atmósfera a través de sus elementos escenográficos. Es verdad que la iluminación transforma el espacio y dota de realismo dramático a algunas escenas, pero la composición en sí solo se podría identificar como un lugar con la característica de instalación artística. La distribución de los módulos, por su lado, se organiza alrededor de la acción, en el fondo y laterales, como elementos que construyen el horizonte o un paisaje soñado. Es así que Lauwers edifica un espacio donde se puede transitar con la importante característica que deja ver gran parte de lo que ocurre de forma indirecta por detrás de la escenografía. De esta forma, sugiere danzas y movimientos que parecen estar presentes pero que estarán de forma latente y escondidos detrás del velo escenográfico. Todo esto para plantear la duda de la observación, de las imágenes y de sus impresiones en la mirada del que observa lo representado. Según Luk van den Dries, “he shows us how, on the basis of 'weak' points and lukewarm lines, and from positions tilted away from the axes of our field of vision, one can still create intense images. His work challenges the power of the imperious glance, the laws of perspective” (Citado en VV.AA., 2007, p. 65).

El vestuario, por su lado, responderá a esta misma idea: diseñado por Lot Lemm, este identificará a cada personaje bajo la simplicidad y diferentes texturas. Para ello, utilizará telas brillantes, trajes de fiesta, en contraposición a pantalones de pelo, faldas, gorras, pero siempre desde una estética honesta y sin grandes excentricidades. Podríamos destacar el trabajo de la vestimenta del protagonista, el cual, ya acabado y en los últimos días de su vida, utiliza un traje de fiesta con los pespuntos y telas roídas a modo de estrella del rock fracasada.



Fig. 20. *Lobstershop* (2006) Jan Lauwers.

La iluminación, por su lado, plantea pocos cambios en su tratamiento. Cabe destacar el uso de esta en la participación conjunta con las proyecciones: Cuando observamos a través del vídeo el mar, la luz se vuelve más templada y más azul en una leve correspondencia. Esta iluminación, ideada con la intención de remarcar algunos momentos y escenas, analiza y define el espacio, sobre todo, con luz frontal y lateral. No encontramos que esta se construya para remarcar o mostrar algún elemento puntual, sino que funciona con la amplitud característica de la *Needcompany*. Su relación con la escenografía es también simple ya que ilumina los módulos delanteros y laterales para dejar más difuminados los del fondo; en cambio, es capaz de realzar los tejidos brillantes de la vestimenta de algunos personajes.

Del mismo modo, queremos destacar la participación de lo técnico dentro de la escena: amplificadores, micrófonos, instrumentos y focos, que también aparecerán en *La habitación de Isabella* (2004) se insertan dentro de la instalación. Y es que si ya el espacio nos deja clara la tensión que se produce entre la representación y la fábula, los elementos técnicos siguen reafirmando el carácter performativo de la pieza.

Por otro lado, la última obra a analizar, *La casa de los ciervos* (2008), cuenta, por primera vez dentro de esta trilogía sobre la humanidad, con un cambio en su escenografía. Hablamos de dos partes bien diferenciadas en la obra y, por lo tanto, dos planteamientos escenográficos distintos.

En el primero de ellos, caracterizado por la verosimilitud del espacio, nos situamos dentro de unos camerinos. Tres estructuras móviles con ruedas situadas a modo de cerca de la zona de actuación en tercer término, dejan el fondo casi a oscuras. En el centro una estructura de forma trapezoidal sirve como mesa y a ambos lados de esta se sitúan otras estructuras o módulos triangulares. Podemos poner nuestra atención en los objetos que llenan el espacio de modo decorativo: toallas, algunas máscaras y cabezas de cabras disimuladas, cajas, etc. para terminar atendiendo al diario -parte fundamental para el desarrollo de los acontecimientos- situado en primer término sobre un atril. Como particularidades en esta obra encontramos, hablando de los dos actos, la utilización de objetos sobre el propio cuerpo. Si bien en esta obra los intérpretes utilizarán toallas o pelo para realizar algunas acciones; en el acto que analizaremos a continuación jugarán a partir de huesos y prótesis realizadas en plástico maleable. En cuanto al vestuario, Lot Lemm ha ideado ropa deportiva cotidiana con colores pálidos a excepción de algunos pantalones llamativos. Así se planteará como un elemento común; antesala de todo lo que ocurrirá posteriormente.

Por su lado, en la segunda parte denominada “la casa de los ciervos”, entramos de lleno en el espacio imaginado por Lauwers. A través de las mismas estructuras móviles (antes citadas) pero esta vez colocadas en diferente lugar y mostrando la cara inversa, nos adentramos en un hogar extraño donde la naturaleza es imaginada a través de elementos plásticos como goma, cintas de embalar o pieles. En este espacio primarán los colores verdes y amarillos y funcionará como un lugar abierto alrededor del cual se concebirá la escenografía con sus objetos y piezas móviles. Encontramos, por lo tanto, la utilización de elementos como recreaciones de huesos y de animales a tamaño natural que irán modificando el espacio para formar acumulaciones a modo de montaña -a través de las cuales los performers se mimetizarán-, cadenas que rodearán el escenario, o incluso prótesis de los propios intérpretes que generarán diferentes perspectivas y significados de sus propios cuerpos. En el centro se instalará, de nuevo, la mesa de forma trapezoidal y, sobre ella, se localizarán los personajes que van a morir y se velarán el día de Nochebuena.

Lo interesante de esta propuesta de Lauwers son los ritmos que produce en cuanto a transformación del espacio y de los cuerpos: de la desnudez a la sobreabundancia de elementos plásticos; de los trajes diseñados solo con pelo a los simples vestidos esbozados con este material; de la escena vacía a la yuxtaposición de elementos y al exceso de materias e instrumentos. Según Adam Bryx y Bryan Reynolds en su ensayo *The Fugitive Theater of Romeo Castellucci and Jan Lauwers after Nietzsche and with Guattari and Deleuze: Intermedial Operations, Animal Interventions, and Fractalactic Occurrences* (2017), el entorno teatral de este director se podría denominar transversal debido a las corrientes de asociaciones, fluctuaciones y transformaciones que genera en cuanto a intérpretes, público, objetos, etc. (p. 117). Otro de los puntos a tener en cuenta en esta segunda parte (grosor de la obra) podría ser el concepto de progresivo deterioro: cuerpos que se liquidan, objetos que se van descomponiendo y terminan por estar incompletos, etc. Estos, que se utilizan para bailar o para jugar, terminan por ejercer su fuerza contra la propia historia: ellos serán los que perduren realmente cuando todo acabe.



Fig. 21. *La casa de los ciervos* (2008) de Jan Lauwers.

En cuando al vestuario, si en la primera parte se caracterizaba por la cotidianidad en esta segunda el director juega con la mimetización de los cuerpos con su entorno. De forma disimulada los actores irán transformando sus vestimentas para llegar de lo que podría ser real a lo que es totalmente ficticio. Así, definidos con capas o faldas repletas de pelo y orejas de plástico, transformarán su estado natural al estatus y la definición que reclama el personaje. De nuevo, se produce aquí una tensión entre el vestuario de la acción espectacular y el que demandaría la fábula. Por otro lado, si analizamos la obra atendiendo a la iluminación, destacamos el uso que se hace de ella a través de frontales para remarcar de forma plena la zona de actuación y dejar la escenografía iluminada por los destellos y no de forma puntual. Esto hará que todo se construya a modo de retrato y cada parte (intérprete, módulos, elementos, recreaciones de animales, etc) funcione para crear la dimensión plástica que siempre busca y siempre consigue crear el director de la Needcompany.

3.2.3.1 La influencia minimalista en la obra de Lauwers

En nuestra opinión el trabajo escenográfico de Lauwers recibe la herencia próxima del arte minimalista de los años 60s, sobre todo por aquella característica de eliminación temporal en la superficie del objeto y su experiencia inmediata, donde el objeto no es más que aquello que se ve. No es de extrañar esta relación ya que Michael Fried en *Arte y objetividad* (1967) describe la especificidad de estos objetos como escénica al exigir una experiencia en el espectador.

De este modo podemos encontrar semejanzas entre la escenografía de *Lobstershop* (2008) y las columnas monocromáticas de Robert Morris o los cubos negros de Tony Smith.



Fig. 22. A la derecha los monolitos de Tony Smith; a la izquierda las columnas de Robert Morris.

De esta manera, cabría concluir que el ritmo de la escenografía de nuevo se mueve en la dialéctica de los ritmos cíclicos que observamos en la repetición, el equilibrio, el balance y la

armonía entre los elementos, y la atemporalidad, coaptada y asumida de la escultura minimalista. Y es que Lauwers solo recoge la superficialidad de la estética minimal para hacer, aparentemente, elitista su discurso ya que ha perdido todo su poder político y de compromiso social. Así, en nuestra opinión, Lauwers se acerca a la idea de pseudonovedad, es decir, presenta los ritmos cíclicos ya asumidos con la apariencia de un movimiento estético ya agotado.

3.2.3.2 El vídeo

Si entendemos que la Needcompany es una compañía de teatro que aúna diferentes recursos y disciplinas en sus propuestas, no podemos olvidar el uso que se hace del material audiovisual y la interacción con proyecciones y vídeos. Aunque en sus últimas dos producciones (*Guerra y trementina*, 2017; *Begin the beguine*, 2017) sí es explícito el trabajo con audiovisuales y cámaras en directo, esta tendencia ya se venía gestando desde la trilogía de la humanidad.

En cuanto a la obra *La habitación de Isabella* (2004), además de los sobretítulos, encontramos la utilización de una cámara de vídeo con proyección en una pantalla que nos muestra los diferentes objetos encontrados, sus calidades y sus detalles. Esta pantalla, casi inadvertida y situada en un lateral del espacio escénico, se nos plantea como un espacio latente a lo acontecido, un lugar que nos acerca la mirada a otro punto de vista y a otra dimensión.

En el caso de *Lobstershop* (2006) encontramos cinco piezas de vídeo sobre una pantalla donde se nos muestran acontecimientos de forma realista. Cada una detalla un acontecimiento: la lancha flotando en el mar (que puede corresponder a la llegada de Mo, el inmigrante); dos niños peleándose en la arena bajo la mirada atenta de adultos (puede ser Jeff y su padre); un hombre vagando por la orilla del mar (quizás Axel); dos hombres intentando arrancar una lancha en mitad del mar (Mo y Axel); y un hombre vestido con traje de fiesta recibiendo el golpe de las olas del mar (quizás de nuevo Axel). En definitiva, estas piezas no interactúan de forma directa ni hacen avanzar la acción, sino que envuelven el espacio y subrayan el patetismo. Encontramos así unas representaciones videográficas que parecen esclarecer los acontecimientos desde un punto de vista narrativo y a través del cual los mismos actores aparecen realizando la acción manifestada con anterioridad. Del mismo modo, es interesante remarcar el conflicto entre la correspondencia física (en la propuesta escénica) y el vídeo y el material audiovisual. Como ejemplo podemos nombrar lo que ocurre con Jeef: en el vídeo acudimos a la muerte de un niño (un joven de 12 años, real) y en lo representado observamos a una actriz y bailarina de mediana edad (cuerpo diferente y no mimético) que representa a este personaje. Así, de nuevo en el vídeo Lauwers juega con las diferentes

realidades poéticas. Cabe señalar que este dispositivo vídeográfico será concebido como una pieza artística independiente.

Del mismo modo, sobre esta pantalla se colocarán los sobretítulos de los parlamentos de los intérpretes. Esto sucederá igual en el resto de obras que analizamos de esta compañía. Así, en *Lobstershop* (2006), la utilización del proyector sirve a Lauwers para plantear y reforzar cada uno de los capítulos de la obra. Es decir, a través de diferentes tipografías, el director hará uso de la pantalla para mostrarnos el título de cada acto y reforzar así la conexión y los diferentes enlaces.

3.2.3.3 La música

La música y la utilización de instrumentos es otro punto a analizar en la obra de la Needcompany. Lauwers nos plantea, por un lado, la correspondencia directa entre la sonoridad (las emociones que produce el ritmo de lo cantado o instrumentado) y la construcción del relato; y, por otro lado, la negación de la narrativa. Maarten Seghers y Hans Petter Dahl, compositores de gran parte de los trabajos de la CÍA, trabajan con pocos y precisos elementos para construir este universo. Como nos pone de ejemplo Karel Vanhaesebrouck en su estudio *Jan Lauwers' bouillabaisse. Isabella's Room between musicality and narrativity* (2007), en la obra *La habitación de Isabella* (2004), durante el funeral de Anna, la música se generará mediante aplausos y ladridos para configurar un ambiente de catástrofe y un himno a la desesperanza y a la irremediable desaparición y muerte de la madre de la protagonista. (p. 288). Y es que, si hablamos de teatro posdramático, tenemos que incidir en el cambio que este ha producido en el propio lenguaje, ahora menos lingüístico y más multidisciplinar. Para Karel

a language where sounds, timbre, and musical accents were just as significant as words, and where sounds rather than morphemes became the smallest meaningful units. (...) A postdramatic play is more concerned with energy than with information, it puts greater stress on the sensory experience than the cerebral (Citado en VV.AA., 2007, p. 290).

Otro de los puntos que destacaremos en el análisis de la música en esta trilogía, será la utilización del sonido como medio de recreación. Hablamos del uso de audios que simbolizarán ambientes como la playa y el sonido de las olas en *Lobstershop* (2006). Igualmente, Lauwers introduce música de fondo, leve, sobre los que se sustentan los monólogos y los diálogos.

Pero, sin embargo, será la utilización de las melodías y ritmos del pop internacional los que marquen las composiciones musicales de la Needcompany. Seghers, que se encarga de la composición, trabaja la creación de melodías sencillas que pueden ser interpretadas por los

intérpretes. Y no es de extrañar que sea en la música donde el pop aparezca y nos avise de lo que ya empezamos a percibir en la implantación. Hablamos de cómo Lauwers, utilizando estéticas pertenecientes a la Industria Cultural estará, reafirmando su poder. Ya Frederick Le Roy (2007), pondrá atención a la relación que se produce entre el pop de Andy Warhol y el creador belga: “Just like Warhol, Lauwers exposes the manipulations of the theatrical image in order to affirm, in the same movement, that he too is playing this theatrica game” (citado en VV.AA., 2007, p. 238).

3.2.4 El público

En la obra de Jan Lauwers con la *Needcompany* podemos observar cómo la disposición del público es convencional y a la italiana, acomodada y común. Sin embargo, y aquí está toda la complejidad de la relación con el público, la utilización épica del relato pudiera hacer pensar que la carga de ficción se elimina y con ella la empatía con y hacia el personaje. Pero es que ocurre que la estructura épica y monologal seguirá perpetuando la identificación emocional de la audiencia con los personajes a modo de talk show. Así, los momentos de recreación de las escenas sólo servirán para reforzar esta línea de trabajo. Por ejemplo, en *La habitación de Isabella* (2004) el público podrá empatizar con algunos de los miedos y fracasos de los personajes de la pieza, pero, sobre todo, con la vida que ha pasado y que no podrá retomar su protagonista.

Aunque la carga de ficción está presente en esta *Trilogía de la humanidad* (2004-2008) no es menos cierto que son constantes los distanciamientos brechtianos que rompen con la línea de acción dramática. Algunos distanciamientos, por su lado, serán brutos y directos, como en el caso del que realiza Viviane Muyinck en *La casa de los ciervos* (2008) cuando reniega de las exigencias del director: “Esta representación del amor está tomando un cariz bastante estúpido. Tengo la nariz metida en tu culo. Detesto esta parte. ¿Por qué no la actuamos y listo?” (Lauwers, 2013, p. 121). Del mismo modo, otros distanciamientos los podremos localizar dentro de la propia ficción como son las constantes reflexiones que realizan los personajes acerca de su identidad o sobre la veracidad de los acontecimientos narrados. Este tipo de distanciamiento, que se concibe sobre todo en *Lobstershop* (2006), tendrá una función clara y será la de poner en duda la construcción de los discursos. Esta, que en realidad es una idea de herencia lyortiana, parece que recibe también el legado de Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor* (1921). De este modo, habría que pensar que la estrategia de Lauwers ya está captada y asumida tanto por el artista como por el público y que no existe, realmente, ninguna invención o aportación novedosa en este sentido.

The basic relationship between the audience and the fictional world thus ceases to be, as commonly conceived, one of watching a world of others with whom the spectator can identify or not and becomes

instead a confrontation with the spectator's own inner being, including conscious and/or unconscious layer, in the shape of a (usually metaphorical) mytho-logical description (Eli Rozik, citado en VV.AA. 2007, p. 136).

Sea como fuere, es cierto que la relación entre público y pieza mantiene una tensión dialéctica entre la ficción y la performatividad, idea que, como podemos ver, es transversal a todos los vectores escénicos en la composición de Jan Lauwers. Así, podríamos señalar que esta relación intermitente se puede entender como una percepción “voyeur” del espectador. Este, que es pensado por Lauwers como un agente pasivo en la pieza, es necesario para la realización de la actividad pero solo bajo criterios de observación y reflexión, al igual que ocurre con sus performers cuando, desde la propia escena, escuchan con atención el relato. Así, según nuestra opinión, el director belga convierte a los espectadores en cómplices necesarios para sustentar una dramaturgia basada entre el ser y el parecer, entre la realidad y la mera ficción. Hans-Thies Lehmann nos describe esta relación:

observamos una fiesta desde una cierta distancia, pues la puerta está entreabierta (...) la contemplamos como una fiesta de conocidos lejanos pero en la que, de hecho, no participamos. Se podría decir que el espectador pasa una noche en casa de Jan y sus amigos, pero no realmente con ellos (2013, p. 194).

Observamos que Lehmann ha percibido con exactitud esta impostura del creador belga que, desde nuestra opinión, simula la preocupación hacia el espectador y, para ello, escogerá diferentes estrategias de procedencia meyerholdiana y brechtiana para ponerse en consonancia con la tradición teatral más disidente. Igualmente ocurre si pensamos en el “pseudoshock” que producen sus obras. Y es que dice Lauwers que su intención es que cada espectador construya su propio relato a partir de las emociones que siente al ver sus obras, pero cabe cuestionarse: ¿qué relato podrá componer en *La habitación de Isabella* (2004) o en *La casa de los ciervos* (2008) si presenta una estructura dramática perfectamente cerrada? El hecho de descolocar el orden de los acontecimientos, en nuestra opinión, no implica un shock sino una especie de juego de detectives.

3.2.5 Partitura

Como ya hemos analizado a lo largo de todo del capítulo y, a modo de resumen, entendemos que la obra de Lauwers presenta una relación tensional entre el carácter dramático del relato y la performatividad de los elementos teatrales. Esto, que supondrá que el creador tenga que generar un orden orquestado de todos los signos que intervienen en la pieza, generará una partitura donde las variaciones de ritmo e intensidad surgirán a partir de la convivencia de las dos ideas ya mencionadas. De este modo será la noción de simultaneidad la que circunde toda la obra de Lauwers. Él mismo nos dirá: “Me gusta contar con diferentes centros de energía al mismo tiempo

en escena, aprendí de John Cage que para hacer buen teatro se necesitan cinco centros simultáneos” (LeComp-te, citado en VV.AA., 2016, p. 91). Del mismo modo, Micaela van Muylem nos describe el tipo de partitura escénica que construye el director:

En oposición a una construcción centralizada y unívoca de la escena, Lauwers presenta al público una imagen heterogénea, con diferentes centros, la mirada no descansa nunca en un solo punto, de modo que lo que ocurre en la escena no puede ser abarcado nunca de manera satisfactoria. El ojo siempre está en movimiento, mira un grupo de personas, mira la pantalla, mira a otra persona en una parte del escenario, lee los sobretítulos, ve a un bailarín en un rincón ejecutando una danza compleja. Algunas de las acciones por momentos ocupan un lugar central, otras no llegan a adquirir mayor importancia, y el espectador no sabe nunca lo que le espera. Tampoco existe una jerarquización clara de lo que ocurre. (...) Todos estos focos múltiples descentralizan la mirada (Citado en VV. AA., 2016, pp. 136-137).



Fig. 23. *All tomorrow's parties* (2014) de Jan Lauwers.

De esta manera, la actuación no consistirá en una secuencia lineal de elementos significativos, sino que se presentará como una estructura estratificada donde se influyen y se estimulan mutuamente las tres realidades. Así, nuestras conclusiones sobre el ritmo general de la obra de Lauwers serán coherentes con todo lo expuesto a lo largo del capítulo: por un lado, encontramos la aparición de la pseudonovedad cíclica, es decir, de un ritmo de planteamiento, nudo y desenlace con un ordenamiento no causal, y, por otro lado, observamos la herencia de los ritmos de la performatividad de la vanguardia como son el caos dadaísta, la simultaneidad futurista, la danza expresionista, entre otros.

What is the happening matrix in the performances of Needcompany during its mature phase of performing? A polyphony of actor's voices, a collage of storytellers, some of whom among them are already dead, their action switching between linear time, between live singing and jam sessions, accompanied with movement interludes. Action without a linear comprehension of time and personality, flirting with lightly fantastic unverifiability, with optimism as its central tone (Jsenko, citado en VV.AA., 2007, p. 159).

3.3 Signos rítmicos en la Needcompany

A continuación, tras estudiar y analizar la obra de la Needcompany, vamos a realizar una síntesis sobre el análisis rítmico de las piezas escogidas de Jan Lauwers.

EVOLUCIÓN DEL RITMO		
MODELO	RÍTMICO	LA NEEDCOMPANY Y JAN LAUWERS
Cosmovisión de la existencia.	La tensión rítmica.	
Fecha	De 1985-86 a la actualidad.	
Autores.	Jan Lauwers, Grace Ellen Barkey, Marteen Seghers.	
VECTORES	SIGNOS RÍTMICOS	
Acción del relato	Hechos	Creación de un relato cronológico donde los hechos se desordenan a modo de novela policíaca y se enlazan mediante motivos escénicos.
	Texto	Multilingüismo / Estructura monologal / Juego visual del texto.
Interpretación	Cuerpo	Personajes ficticios / Performers / Voyeurs.
	Voz	Acorde a cada una de las tres tipologías de cuerpo. Voz ficticia. Voz orgánica pero con una energía en consonancia con la acción performativa que se desarrolla. Voz orgánica y natural.
	Emoción	Acorde a cada una de las tres tipologías: Recreación falsa de una emoción, emoción en consonancia a la acción performativa, emoción que surge de la escucha.
Implantación	Visual	Juego equilibrado de esculturas minimalistas.
	Sonora	Música pop.
	Iluminación	Homogénea, apenas se crean juegos de atmósfera.
Público	Tiempo y Espacio.	Se diferencia del espacio-tiempo por la ficción dramática.
	Ilusión y Teatralidad	Tensión entre ilusión y performatividad.

3.4 Conclusiones

Así, a pesar de que Lauwers afirme que su verdadera intención es cuestionar y revelar la verdad sobre la performatividad de las construcciones de sentido (imágenes-historias), hay que observar que la utilización de los ritmos captados tendrán dos consecuencias: por un lado, se aceptará el empoderamiento de la Industria Cultural y la neutralización del shock, y por otro, al sugerir en su esencia un ritmo cíclico, no estará proponiendo ninguna nueva cosmovisión rítmica de la existencia coherente al tiempo en el que vive. Por tanto, según nuestra opinión, este creador belga se asemejará más a un creador manierista, capaz de adaptar las estrategias estéticas de las vanguardias a la nueva escena para provocar una pseudonovedad.

Lauwers play, respectively and perhaps unintentionally, with the idea of theater as motored-consciousness in fugitive ways, and they do this in negotiation with quotidian-, reflexive-, and paused-consciousness. In their work, motored-consciousness generates-X (sensations, vibrations, thoughts, perceptions, desires, pleasures, pains, associations, etc.) when the altering of consciousness perseveres relentlessly and exponentially with concentration, as when on LSD, receiving prolonged sexual and painful stimulation, or simply because of sensory overload, which can be attained through experiences of sensory deprivation as well as complex, profuse, and incongruent stimuli. (...) Lauwers (...) create(s) consciousness-effecting dynamics in manners both abstracted from singular origin and elusive to the subject and socio-cognitive forces of subjectification. They often accomplish this- zoom, bang, thrust- by extending pressure on, or by exaggerating, such humanity-challenging figures and events as reptiles, pets, food, objects, machines, sex, torture, stories, and accidents. In doing so, and to a significant extent, they are capable of controlling the energy storms they release. (Bryx and Bryan, 2017, p. 85)

Y no serán pocas las contradicciones en Lauwers. Y es que el creador dejará escrito que detesta el contenido político en el teatro: "Any art that proclaims political positions is entertainment. It is because of the bullshit of the far-right that we do this. Art is always mutilated by extreme political ideas. (Lauwers, citado en VV.AA., 2007, p. 356) "Artists increasingly have to justify themselves politically and socially, and this takes them into a political discourse it would be better for them to avoid" (Vuylsteke, en VV.AA., 2007, p. 356). Sin embargo, parece obviar el contenido político y social de sus piezas: Hiroshima, la segunda guerra mundial, los refugiados, la guerra de Kosovo, etc. Según Lauwers, este tipo de arte no permite la libertad artística que verdaderamente genera un arte político en su forma ya que sólo respondería a complacer a los estatutos de poder que dan subsidio.

"The panic felt at attempts to justify subsidies for art by pointing to the social importance of art as a political weapon, and the fact that just about every festival or temple of art burns American flags or puts

refugees onstage (not because they can create good theatre, but because they are poor wretches) is nothing less than a disaster” (Lauwers, citado en VV.AA., 2007, p. 356).

Parece que en esta afirmación olvida Lauwers el motivo de que escriba y desarrolle *La casa de los Ciervos* (2008)

Art should not present itself as a political weapon. Lauwers does not reduce the political dimension in art to the ideology-forming characteristics often connected with political art. Politics in art should not be confused with the condemnation or promotion of actual ideological points of view. According to Lauwers, any artist who very explicitly takes part in politics becomes a court jester. The artist, no without a certain danger to himself, is quite naive in his dealings with politics (Vuylsteke, en VV.AA., 2007, p. 357). “An artist who puts himself at the service of politics is thus more of a jester than an artist” (Lauwers, citado en Vuylsteke, en VV.AA., 2007, p. 357).

Por lo tanto, tras realizar este estudio y analizar las obras pertenecientes a su *Trilogía sobre la humanidad* (2004-2008) y las contradicciones que genera el director, nos parece acertado concluir que Lauwers (gran hito del arte flamenco de la década de los ochenta), en realidad, sólo hará una crítica de la sociedad del espectáculo sin ninguna intención de crear una comunidad más allá de las fronteras de la Needcompany. Es decir, no tiene ningún compromiso artístico ni social con su época ni con la escena teatral posmoderna, sino que, desde una perspectiva artesanal sin invención creativa, será capaz de edificar un espacio para el juego, la diversión y la música: un espacio donde encontrarse con sus amigos. Él público sólo podrá observar y juzgar si lo que ocurre ante sus ojos es real o pura invención.

4. Iconoclasia, comunidad y fracaso en la Societas Raffaello Sanzio: el ritmo del rizoma

La compañía de teatro Societas Raffaello Sanzio se presentará en la década de los 80 con el intento de creación de una comunidad identitaria ajena a la tradición occidental y al capitalismo de la sociedad del espectáculo. Como veremos a lo largo de este capítulo, la obra de la Societas surgirá en la interrelación de diferentes campos de conocimiento: teología, historia, pintura, filosofía, ciencia, etc. para generar una serie de cuestiones acerca del arte y la sociedad en la cultura occidental: ¿Cómo dar lugar a un nuevo sistema de representación teatral a partir de la negación icónica tras el desastre de Auschwitz? La respuesta implicará un trabajo de re-escritura e intertextualidades en la construcción del relato, además de un trabajo con cuerpos de características físicas muy particulares, y también una nueva concepción del espacio escénico.

La Societas Raffaello Sanzio se fundó en la adriática ciudad de Cesena (Italia) en 1981 por dos parejas de hermanos, Claudia Castellucci (1958) y Romeo Castellucci (1960), y Chiara Guidi (1960) y Paolo Guidi (1962). (Tortosa, 2016, p. 69). Según Federico Tiezzi, el inicio teatral de la agrupación lo podemos encontrar en la formación de la compañía adolescente Gruppo Espressione, que acabaría convirtiéndose, años más tarde, en Esplorazione Teatro. (En Colusso, 1986, p. 53). No será hasta la formación universitaria de los componentes, tras recibir el espacio de crítica y reflexión del lenguaje artístico, cuando la agrupación dé sus primeros pasos en el ámbito profesional bajo el nombre que tienen en la actualidad. Y es que nombre y formación universitaria se unirán indisolublemente en el caso de la Societas Raffaello Sanzio. Como vemos, la denominación de la compañía alude claramente al famoso pintor y arquitecto del Renacimiento italiano Raffaello Sanzio (el maestro de la perspectiva) que, de alguna manera, se define como el representante de la cultura visual en occidente. El trabajo del pintor pronto se convertiría en un punto de referencia y admiración para los componentes de la compañía, quienes habían estudiado su trabajo con minuciosidad en la Universidad de Bolonia. Será en esta universidad donde Romeo curse estudios de pintura y escenografía, mientras que Claudia Castellucci lo haga en pintura, y Chiara Guidi en historia del arte. Pero hay otra peculiaridad en el nombre escogido por la compañía: En 1990 el grupo decidirá alterar levemente la palabra Società y cambiarla a su versión latina Societas, y es que para Romeo esta nueva palabra implicaba un espacio comunitario entre extraños, idea que será de importancia para su concepción del hecho escénico.

Mi accorsi allora che con l'aggiunta di una <<s>> finale il nostro stare insieme poteva avere un nombre plausibile. Societas: un nome che rimandava a un'istanza comunitaria, ma con un'impronta sobria e

immanente. (...) Una comunità di sconosciuti che va a formarsi attorno allo sguardo della figura è istantanea, dileguante e priva di struttura. Una *societas* non da intendere in senso esoterico, né, del resto, in quello goffamente essoterico, ma piuttosto una comunità di estranei di cui e fra cui non c'è niente da dire, se non che il loro legame è, per un attimo, indissolubile e carnale, ed è, nello spazio di un secondo, doterologico e necessario. La stessa cosa della bellezza (Citado en S. Chinzari y P. Ruffini, 2000, p. 88).

Es así que la *Societas Raffaello Sanzio* se verá influenciada por la vanguardia italiana de los años 60 y 70, una vanguardia que trabajará contra la tradición teatral para acercarse a nuevos lenguajes más cercanos a la performance y al arte conceptual. Concretamente, la *Societas* recepcionará el trabajo de Carmelo Bene, caracterizado, en primer lugar, por la producción de un teatro autónomo con respecto a la literatura dramática. Y es que en los años 60 Italia experimentó un fuerte crecimiento económico que implicaría un auge productivo en las artes. Artes como el teatro dramático, que se verá beneficiado y apoyado por la burguesía del momento e incluso por la rama más fascista de Italia (todavía presente de algún modo). Así, no es de extrañar que la nueva vanguardia teatral, apoyada en textos de filósofos como Derrida, Lyotard o Foucault, intentase generar un arte alejado de la convención tradicional. De este manera, el trabajo de Carmelo Bene pondrá la atención en dos elementos que acabarán siendo determinantes en el trabajo de la *Societas*: por un lado la revisión contemporánea de textos trágicos como *Hamlet* (1992) y, por otro, el trabajo minucioso de la voz y la palabra con la intención de generar plasticidad sonora. (Dorota Semenowicz, 2016, p. 4).

En una misma línea de renovación teatral encontramos a Federico Tiezzi quien, inspirado en la obra del Living Theatre, producirá piezas teatrales reducidas a su mínima expresión donde el silencio forma parte de los elementos primordiales del espectáculo y buscan, necesariamente, el encuentro con la plástica. Así, no es de extrañar que otra referencia para la producción artística de los inicios de nuestra compañía sean las artes visuales, y más concretamente el dadaísmo y el arte povera, quien en su interés por el material pobre intentará producir una alteración en la institución artística de su época. Del mismo modo, podemos citar la influencia de artistas como Joseph Beuys o Janis Kounellis. En la propia voz de Romeo Castellucci:

There are references but never direct quotations. You cannot say: this is Zorio, this is Kounellis, this is Beuys. There is a sensitive connection, a kinship, but nothing more. I find that during a performance one should be able to forget intellectual and cultural references (...) The fundamental thing in theatre is the emotive weave, the sensitive shock (Citado en Semenowicz, 2016, p. 6).

Pero sin duda, si hay que referenciar alguna influencia artística en el trabajo de la *Societas*, esa será la obra de Antonin Artaud. El intento constante de ir contra el teatro mimético de la poética

de Aristóteles supondrá que la compañía detenga su lectura en uno de los artistas más enfrentados a la tradición. En una entrevista en *La Razón* (2015) Romeo hablará sobre el trabajo del creador francés y sobre la recepción en su obra:

En el teatro que hago ahora esa iconoclasia sigue estando, pero como una tensión. Como decía Artaud hay que 'forcener' el teatro. Es un vocablo que tiene difícil traducción, extrema, forzar, enfurecer. Antes de comenzar a trabajar en una pieza de teatro hay que 'forcener' los marcos del teatro, hay que inventar un nuevo lenguaje. Incluso más, hay que inventar la necesidad de un nuevo lenguaje. Incluso más, hay que inventar a cada paso la necesidad misma del teatro. El teatro no puede ser en absoluto un hábito. Si no caeremos muy fácilmente en lo decorativo (*La Razón*, 2013).

Sin embargo, como nos indicarán G. Giannachi y N. Kaye en *Staging the post-avant-garde. Italian experimental performance after 1970* (2002), el acercamiento de la Societas al trabajo de Artaud se realiza desde la crítica de Derrida. Por su parte, Tortosa señalará en *El concepto trágico en la Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia de Romeo Castellucci* (2016) una diferencia entre el trabajo de Artaud y el de la Societas. Y es que "mientras Artaud aspira a la emergencia de una metafísica, de un teatro puro, la Societas focaliza su trabajo en la materialidad, en la búsqueda de un teatro iconoclasta" (Tortosa, 2016, p. 72).

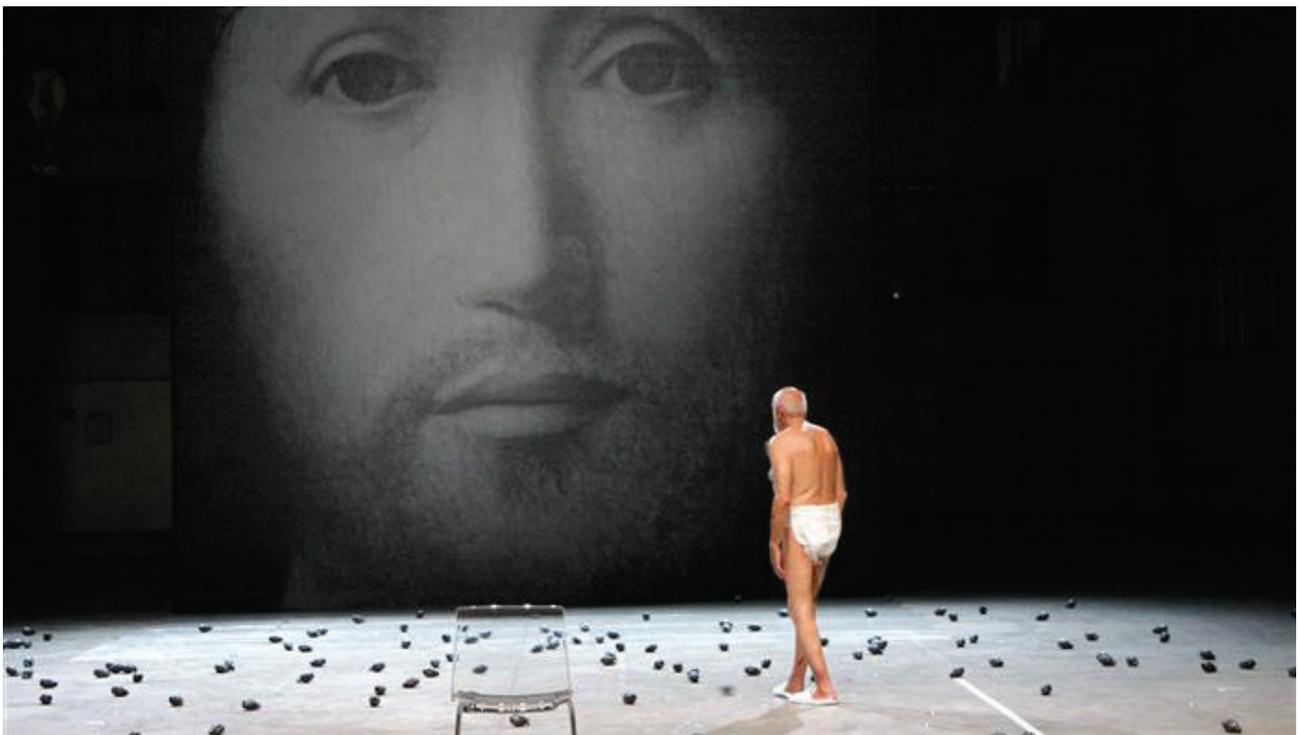


Fig. 24. *Sul concetto di volto nei filigo di Dio* (2010) de Societas Raffaello Sanzio.

Dorota Semenowicz en su libro *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio* (2016) ha señalado al menos cuatro fases en la producción de la Societas Raffaello Sanzio, y, a partir del estudio de esta división, hemos creído conveniente nombrar las cuatro etapas de la siguiente manera: 1. El comienzo postmoderno (1981-1984); 2. El teatro iconoclasta (1984- 1992);

3. La reescritura trágica (92-1999); y una última etapa, denominada la tragedia del futuro, que corre desde la *Tragedia Endogonidia* (2002) hasta *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010).

El crítico italiano Ponte di Pino en su ensayo *Romeo Castellucci y Societas Raffaello Sanzio* (2013) identifica la primera etapa de la Societas con la década de los 80, en la que la compañía comenzará una rebelión iconoclasta contra la representación teatral subyugada a la literatura dramática y su empeño mimético por la realidad. Romeo Castellucci dirá en una entrevista en *La Razón* (2013) que “sobre todo en nuestro comienzo debíamos destruir primero todas las reglas y sobrentendidos del teatro, que es un lugar extremadamente cargado de tradición”. Del mismo modo, esta etapa se caracterizará por la recepción de la cultura posmoderna, por la idea de bricolaje, de giro lingüístico, así como por un constante cuestionamiento de conceptos éticos y morales del arte y de la sociedad que tendrá como objetivo la creación de un lenguaje teatral propio y autónomo. Así, la gran invención del grupo en este momento será la creación de un sistema de comunicación lingüístico denominado la “generalísima”, que surgirá de un estudio profundo de la obra de Artaud y que será empleado por primera vez en *Kaputt Nekrópolis* en 1984.

La segunda etapa desarrollará, por otro lado, la que será la idea principal de la estética de la CÍA: la iconoclasia. Esta idea, que girará en torno a la destrucción o transformación del icono, generará una nueva figuración de la realidad. Será *Santa Sofía–Teatro Khmer* (1986) la obra más importante en este período debido a que escenificará su concepto teatral a través de la idea de “parálisis”, un intento de hieratismo absoluto del cuerpo de los intérpretes que concentrará toda la energía en el ejercicio vocal. (S. Chinzari y P. Ruffini, 2000, p. 88).

Del mismo modo, en *Santa Sofía–Teatro Khmer* (1986) se expondrá el manifiesto iconoclasta de la Societas, que recibe el mismo nombre que la pieza teatral y que será escrito por Claudia Castellucci en 1985. En él la Societas declara la guerra al sistema de representación de la tradición. Así, Claudia Castellucci se convierte en el alma intelectual de la compañía, y será a través de sus escritos donde exponga con claridad las premisas éticas y estéticas del trabajo conjunto. Ella misma indicará que "Thought is the very bedrock of our making theatre. Right from the start we have transcribed our theatrical intro theoretical texts (...) We start from the presumption that superficial and pleasing things should not be done (...) we must do something that hits, something that transforms" (Citado en Calchi Novati, 2009, p. 51).

De esta manera el teatro de la Societas se presentará, según Lorenzo Mango, como un teatro de pensamiento o teatro de ideas (Calchi Novati, 2009, p. 54) y, consciente de su carga teórica, supondrá una auto-teorización del trabajo producido. Por su parte, Calchi señala que el teatro de la Societas es "a theatre that no longer belongs to diegesis of the history but is wholly and solely part

of the universe of ideas than phenomenize onstage". (Citado en Tortosa, 2016, p. 72). Por todo, no es de extrañar que los propios miembros de la compañía revisen sus producciones de forma teórica en diferentes volúmenes. En el caso de esta segunda etapa el trabajo quedará recogido en el volumen llamado *Dal teatro iconoclasta alla super-icona* (1992)

Además, este período se caracterizará por el interés en el estudio mítico de las religiones mesopotámicas y las estructuras sagradas y arquetípicas que rodean a una comunidad, es decir, se interesará por los elementos rituales del modelo pre-dramático como, por ejemplo, la introducción de animales en el escenario como en *La bellezza tanto antica* (1987). (S. Chinzari y P. Ruffini, 2000, p. 88). Será en ese mismo año cuando también estrenen *I Miserabili* (1987), una pieza que continuará luchando contra los códigos de representación occidentales y generará un espectáculo basado en la inmovilidad y en el silencio de los performers. Años más tarde, en 1991, producirán la que será la última obra de este período: *Gilgamesh* (1990). En ella la Societas trabajará por primera vez con personas que no se habían dedicado con anterioridad a las artes escénicas, lo que desembocará en un teatro íntimo posterior que pondrá su atención en generar una experiencia individual del público a través de los cuerpos sobre la escena. (Semenowicz, 2016, p. 7).

Este periodo mítico, consecuentemente, llevará a la compañía al estudio de la tragedia occidental. Esta tercera etapa, que se caracteriza por el empeño en la reescritura de los textos clásicos de la literatura trágica a partir de la imagen, llevará a Romeo a decir que “volver contemporáneo un texto clásico es una falacia, aún más patética cuando lo hacen los poetas” (R. Castellucci, 2017, p. 67). Y es que después del estudio pre-trágico, la Societas asegurará que la refundición de la tragedia supone el génesis de la nueva cultura occidental. Para ello pondrá su atención en el trabajo con el cuerpo y la materialidad de la voz, así como en el uso de efectos y aparatos capaces de crear un ritmo sonoro y visual en la simultaneidad de todo el conjunto. (Semenowicz, 2016, p. 7).

Una de las piezas más importantes de este período será *Orestea (una commedia organica?)* (1995). En ella se producirá no sólo una reescritura del mito clásico sino también un ejercicio de mixtura con otras obras como, por ejemplo *Alicia en país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll. También encontramos el uso de animales y de cuerpos no convencionales. Todo ello realizará una profunda reflexión sobre el concepto de tragedia e incluso sobre el propio nacimiento del arte teatral. La última pieza de esta etapa será *Génesis. From the museum of sleep* (1999), una versión muy libre del génesis que se enlazará con la gran catástrofe de Auschwitz. Los cinco espectáculos de la tercera fase estarán recogidos en *Epopoea della polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Amleto, Mascoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi (I libri bianchi)* (2001)

Por último, habría que hacer mención a la etapa más compleja de la producción de la Societas: una etapa que se iniciará con el trabajo de *Tragedia Endogonidia* (2002) y continuará con la revisión de la *Divina comedia* (s. XIV) de Dante presentada en forma de tríptico (*Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2008)), para finalizar con uno de sus últimos espectáculos que lleva por título *Sul concetto di volto nei filigo di Dio* (2010). En esta etapa, caracterizada por el juego con la significación de las imágenes en estado de ruina, los iconos tradicionales erosionados serán re-contextualizados y re-construidos entre la autenticidad y la doble realidad para provocar un cambio emocional en la audiencia. (Semenowicz, 2016, p. 7). Esta etapa quedará recogida en el libro *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*

4.1 El concepto dramaturgico de la Societas Raffaello Sanzio: la iconoclasia.

Podríamos señalar que el inicio de la dramaturgia de la Societas se encuentra en las reflexiones filosóficas y estéticas que se generaron tras la masacre en Auschwitz. Para Romeo "Auschwitz es la consecuencia extrema, e inimaginable, de la génesis del hombre" (2017, p. 163). Y es que como ya anunciaron estetas como T. Adorno, la catástrofe alemana supone el fin de la representación, de la historia y del lenguaje y, por tanto, es aquí donde se producirá la evidencia del horror de los valores y conceptos del sistema racional. El rechazo a la modernidad supondrá un estado de incredulidad frente al ser humano y los poderes fácticos, y aquí es donde hará su entrada la posmodernidad. La Societas pondrá su atención a esta necesidad de renovación de los sistemas rítmicos y compositivos ideada por la vanguardia de 1900. Esto se volverá un punto importante en la obra de la compañía, como así lo demuestran los diálogos que mantienen los personajes de *Santa Sofia. Teatro-Khmer* (1986):

Pol Pot.- Odio la tradición. Lo real es todo tradición. Odio la tradición. Sin pasión. No es un peso para mí, la verdad. Lo real es todo tradición. Los motivos por los que comunico derivan de la gran propietaria (...)
Me presentan la física como un resultado de siglos de investigación, al que debo someterme con humildad. Yo no he trabajado para su desarrollo, por lo que debo ceder. Odio la física. Sus siglos no pueden asustarme. Los siglos son menos que nada (Societas Raffaello Sanzio, 2017, pp. 40-41).

Esta misma obra, como ya hemos dicho anteriormente, será la que escenificará y expondrá el concepto principal de la estética teatral de la Societas (la iconoclasia) que, de una manera breve y sencilla, se podría definir como la anulación del icono y de lo ya existente. Este concepto tendrá sus orígenes en el siglo VIII con el Imperio Bizantino, quien se opondrá a la creación de imágenes con motivos religiosos. Y es que esta cultura no terminará de entender cómo será posible sacralizar lo que había sido realizado con materia fútil. Por esta razón, el emperador León III llevará a cabo el

primer acto de iconoclasia de Bizancio, ordenando la eliminación de la imagen de Cristo de la puerta de Calcis en el Gran Palacio de Constantinopla para ser sustituida por una cruz.

De este modo, la primera idea del trabajo iconoclasta de la Societas será destruir la representación tradicional de la imagen del mundo por ser ésta, como indicaba Platón, una óptica engañosa en relación a la incorruptible realidad del mundo de las ideas. En palabras de Romeo Castellucci:

Nosotros (...) sentimos el mismo horror que Platón en relación con el arte. La realidad óptica era para él engañosa en comparación con la verdad incorruptible de las ideas. El arte, en lugar de eliminar el engaño de la realidad óptica, la reproducía intentando inútilmente superarla. ¿Pero cómo es posible superar la realidad prescindiendo de sus fenómenos? (2017, p. 128).

Una de las primeras soluciones que la Societas plantea será la destrucción total de la representación mimética del lenguaje teatral y, desde los restos en ruinas y el vacío, comenzar un camino de reconstrucción a partir de una nueva combinación rítmica. Para Claudia Castellucci

el primer problema fue, para nosotros, destruir lo existente, no por una necesidad de espacio vacío, sino por una necesidad de ruptura con la representación del mundo. Necesitábamos volver a empezar algo desde el principio. Y aunque la iconoclasia se enfrenta a la falta de imágenes, la palabra no es en absoluto negativa, sino positiva. Esto no presenta un alfa privativa que niega la manifestación de un fenómeno. (...) Por eso la iconoclasia es siempre figurativa (2017, p. 24).

Este trabajo de destrucción implicará también un espacio para el ejercicio creativo, es decir, deberíamos entender el concepto de iconoclasia en el caso de la Societas no como un “an-icón” ni como un “sin-icón”, sino como un “romper el icón” de manera que siempre habrá una imagen visible que se reconstruirá figurativamente desde un nuevo sistema rítmico. (C. Castellucci, 2017, p. 24). Por tanto, como nos indicarán De Laet y Cassiers en *The regenerative Ruination of Romeo Castellucci* (2015) la iconoclasia en la Societas será un acto de producción que irá desde la hostilidad de la destrucción hasta la posibilidad de la resurrección. (p. 18). Por esta razón, estableceremos que la negación y la ruptura con el modelo dramático será en sí mismo y supondrá, al mismo tiempo, un gesto de recomposición rítmica de los signos vectoriales que generarán una nueva imagen de la realidad.

Por todo, podríamos empezar a pensar una hipótesis sobre el diseño rítmico de la Societas. Esta, en nuestra opinión, deberá esperar un movimiento entre dos conceptos: por un lado, la aceptación de los fragmentos en ruinas generados por la destrucción en la búsqueda rítmica de la esencia de las ideas por herencia platónica; y por otro lado, la reconfiguración rítmica de los

mismos utilizando, como veremos, la convivencia de diferentes patrones provenientes de las vanguardias históricas.

Así, como recoge Semenowicz (2016, p. 34), la relación entre estas dos ideas producirá una tensión dialéctica entre la noción de “eidolon” (parte visible de la imagen) y la de “eidos” (idea) que, al compartir la misma raíz, podría estar refiriéndose a la dualidad de la noción de imagen y, por tanto, será capaz de generar una dramaturgia visual como parte central de su estética. Y es que para la Societas la imagen podría contener la esencia de una idea como así lo explica Romeo Castellucci: "When I say the word image, I dont have in mind anything related to eyesight. Maybe it is an idea, an idea than lives through its form" (Citado en Semenowicz, 2016, p. 34).

Para Semenowicz la iconoclasia consistirá, como ya presentara el trabajo de Lauwers con la Needcompany, en descubrir aquellos patrones de conducta universales que se encuentran por encima de la envoltura icónica de la sociedad (imágenes que homogeneizan a través de la pseudonovedad rítmica el sentido de la vida de todos los individuos); lo que provocará una lucha contra la historicidad cultural y el poder fáctico de las grandes empresas. Claudia Castellucci dirá que el teatro iconoclasta “trata de derribar toda imagen para acceder a la única realidad fundamental: lo irreal anticósmico, todo el conjunto de cosas no pensadas” (2017, p. 14). Para la Societas esta irrealidad será el espacio donde se encuentre la totalidad de las cosas que no habían sido pensadas con anterioridad y que con una nueva composición rítmica permiten al espectador acceder a una realidad ahistórica. (Semenowicz, 2016).

La orientación iconoclasta del teatro es un movimiento hacia la esencia, no hacia lo esencial. La esencia es el bios, la plena propulsión biológica de la obra, su ardor estimulante y su capacidad seductora. (...) Por esencia, no se quiere aquí indicar una síntesis, sino un resultado que se precipita en la intimidad: la colocación, no de nuestro lugar en el mundo, sino del mundo entre nosotros, vivientes entre vivientes (Claudia Castellucci, 2017, pp. 34-35).

Podemos dilucidar, por lo tanto, que el vacío será otro de los conceptos importantes para la Societas. Así, como nos indica Calchi Novati en *Language under Attack: the iconoclastic theatre of Societas Raffaello Sanzio* (2009) la compañía explorará las posibilidades de creación a partir de una búsqueda del vacío a través de la negación y la destrucción de la imagen. Y es en esta destrucción donde aparecerá una visión de teatro original, así como una aproximación a la verdadera existencia. Es así que para la Societas el vacío y la negación de la representación supone el acercamiento a la realidad: "When we do not have any representation at all, it is then that we have real representation" (C. Castellucci, citado en Calchi Novati, 2009, p. 54), e incluso irá más allá cuando aclaren que "negation of representation through representation and the negation of theatre through theatre" (R.

Castellucci, citado en Calchi Novati, 2009, p. 57). Igualmente, como nos indican T. De Laet y E. Cassiers (2015), la poética del vacío y la ruina conectará con el trabajo de Matthe Causey, quien afirmará que la noción de vacío presenta una dualidad en su unidad primigenia: "The void is the nothing that is, that which remains undecidable, indiscernible, untotalizable, and unnameable, but whose being makes a sacred space for the thingness, materiality, and historicity of the event" (Citado en De Laet y Cassiers, 2015, p. 20).



Fig. 25. *Giulio Cesare* (1997) de Societas Raffaello Sanzio.

Así, como vemos, la ética estará íntimamente ligada con la creación artística en la Societas, es decir, será la forma la que procure un vínculo social y no el contenido del propio relato. Para Romeo Castellucci:

Con la estética se atraviesa el cuerpo y el naufragio de la palabra. No da respuesta, la estética, por eso excede toda pregunta: rebotándola. Entonces ya no me es posible identificar a priori una ética que sea inherente a la obra y la justifique positivamente a los ojos del mundo. Una obra puede ser exacta pero no justa. Yo no puedo conocer la justicia ética (...) porque el núcleo del problema artístico es, en su esencia, estético (2017, pp. 236-237).

Según Claudia Castellucci, para llevar a cabo este ejercicio será necesario un posicionamiento impersonal con respecto a las leyes de la realidad objetual, política y social. Y es que esta posición, al no depender de la materialidad objetiva y al demandar una visión general y anónima, se dirige hacia lo universal, para generar el sentido mismo del mundo. Es en este acercamiento impersonal donde el ego del ser humano se transforma y consigue percibir la existencia del vacío, sentirse cómodo con él y revelarlo a través de un nuevo ritmo fuera de los modelos tradicionales. (C. Novati, 2009, p. 53). Por lo tanto, podemos indicar que el objetivo ético de la iconoclasia será el de revisar y destruir las construcciones simbólicas que se esconden detrás

de las imágenes que se producen en una sociedad altamente mediatizada y poder liberar así el significado de su esencia. En palabras de Castellucci: "En esta época, en la cual predomina la imagen sobre la palabra, el teatro es una confrontación real con la sensación que el espectador tiene de su propia vida. (...) Hay una comunicación que está por encima del nivel cultural o conceptual, la cual se centra en las sensaciones" (*La Jornada*, 2010, p. 3).

De esta manera, la Societas atacará la realidad visual actual a través de una deformación de la imagen. Por ejemplo, en la pieza *Hey Girl* (2007) la CIA trabajará a partir de personajes e iconos que referencian la idea de mujer para deconstruir el concepto mismo que las aprisiona. Así, conviven barras de labios con espadas, reinas decapitadas como María Estuardo o Ana Bolena o fragmentos de *Romeo y Julieta* (1597) para acabar interpelando a la audiencia con dos mensajes claros: "¿qué debo hacer?" y "¿qué debo decir?". Estas constricciones éticas y morales que afectan a la sociedad serán puntos de inicio para sus piezas: "Nuestro teatro es la respuesta incoherente a un auténtico bloqueo moral -en relación con el propio teatro- por lo que se puede decir que puede existir y se exalta solo allí donde se impide. Si, de alguna manera, no se impidiese, nosotros no lo haríamos" (C. Castellucci, 2017, p. 17).

Es importante aclarar que cuando la Societas se está refiriendo al concepto de impedimento se refiere, más bien, a cuestiones endógenas al pensamiento humano que, en su mayoría, se transforman en motivos políticos y morales que han de ser revisados.

La iconoclasia en la Societas aparecerá, de este modo, como una palabra llena de energía con la intención de rehacer el mundo y, por tanto, presentar al artista como un dios. En palabras de Romeo: "mi pretensión retórica de rehacer el mundo: pone en escena mi parte más vulgar: el artista, el que quiere robar la última de las sephiroth a Dios: la más importante. El secreto a voces es precisamente este: robar a Dios" (2017, p159). Por tanto, no es de extrañar que en uno de sus manifiestos Claudia Castellucci hable del teatro de la Societas como el intento de creación de una nueva religión: Columna. Dirá Romeo que

la única función inmediatamente social del teatro está ante todo en la arquitectura que lo contiene, que conlleva cada vez, como efecto de rebote, la instauración de una comunidad instantánea entre desconocidos que comparte una especie de eucaristía estética de la sensación, la cual puede subsistir solo a condición de una vacuidad del contenido ético de la propia obra. En resumen: es la estética la que produce la ética (Romeo Castellucci, 2017, p. 235).

De esta manera, el intento primero de la Societas será la creación de una comunidad nueva y ajena a la tradición. Sin embargo, y como veremos a lo largo del análisis rítmico, este ejercicio se

verá dificultado por la Industria Cultural y la propia incapacidad de ser fiel al intento de una construcción rítmica de la existencia.

4.2 Análisis rítmicos de las obras *Orestea: (una commedia organica?)* (1995), *Tragedia Endogonidia* (2002) e *Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2008)

A continuación escrutaremos el patrón rítmico que la CIA diseña para cada uno de los vectores escénicos, así como para la propia partitura del espectáculo. Para ello partiremos de tres grandes de sus producciones como son *Orestea: (una commedia organica?)* (1995), *Tragedia Endogonidia* (2002) e *Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2008).

La primera de ellas, la obra *Orestea (una commedia organica?)*, una trilogía realizada por la Societas estrenada en el año 1995, realizará una revisión iconoclasta del texto de Esquilo para destruir el mito griego y conectarlo a modo de rizoma intertextual con *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll. En una entrevista, Castellucci afirma:

Cercavamo il colmo della durezza e insieme il senso di mattatoio che convive accanto al rituale sacerdotale dell'azione. Volvevamo un incontro feroce con questa famiglia in piena faida e questa tragedia che segna il passaggio dal regime gineocratico e matriarcale di Clitennestra, Cassandra de Elettra al nuovo ordinamento sociale e simbolico, l'ingresso nel maschile e nel linguaggio, il patriarcale, l'apollineo. Ma *Orestea*, scriveva Vidal Naquet, è anche il dramma della putrefazione, dei corpi in decomposizione che tornano in forma di fantasma. In verità, sono proprio i morti il motore della storia, gli unici agenti-attori del dramma. E Oreste è il primo personaggio della cultura occidentale percorso dal dubbio, come tutti gli eroi della colpa da Amleto a Lucifero ai personaggi di Dostoevskij. Oreste è il suo braccio sollevato per dare la morte alla madre Clitennestra che si immobilizza nell'aria (Citado en Palmeri, 2013, p. 117).



Fig. 26. *Orestea (una commedia organica?)* (1995) de Societas Raffaello Sanzio.

Por su lado, *Tragedia Endogonidia* (2002), definida como un ciclo visual sobre un mundo totalmente construido, tratará temas como la sexualidad, la vida y la muerte del ser humano supeditado a las leyes de su sociedad y del contexto al que pertenece: un mundo de transgresión que mezcla lo inhumano con la belleza y la monstruosidad. (Semenowicz, 2016, p. 132). Basado en el modelo de la tragedia griega pero a partir de los eventos traumáticos de la Historia de Europa, la Societas supera la particularidad aristotélica para reescribir una historia sin coro, sin titanes o semidioses, y mostrar así los pedazos de las historias que nos componen y nos han creado. Esta tragedia, que hace referencia a la muerte del héroe, sumado a lo “endogonidio” (término que proviene de la microbiología en referencia a los organismos simples capaces de reproducirse sin fin), se combina, como las esporas, para generarse en diferentes lugares en un sistema no jerárquico de configuraciones rizomáticas. Esta reproducción podría implicar la idea de inmortalidad. Desde enero de 2002 hasta diciembre de 2004, estas tragedias-esporas, se representarán a lo largo de 10 ciudades a través de once episodios independientes pero completos en sí mismos y reproducirán la historia y la cultura de la ciudad donde se encuentre. Usará, igualmente, la geografía de cada territorio para crear una performance que intente responder al peso del fracaso de la historia reciente de la misma. Se acerca a la tragedia desde su código genético, desde la memoria y desde el trauma, desde el genocidio, la guerra, la opresión, la violencia y el sacrificio.



Fig. 27. *Tragedia Endogonidia* (2002) de Societas Raffaello Sanzio.

Por último hablaremos de *Inferno, Purgatorio y Paradiso* (2008), trilogía que funciona como reescritura libre de la *Divina Comedia* (s. XIV) de Dante, la cual se presenta como un pretexto o una excusa para retratar los contrastes y las tensiones morales de la contemporaneidad. Castellucci no se planteaba este reto como un trabajo de artista ilustrado, sino más bien como un peligro al que enfrentarse: la duda de si poder construir desde un nuevo Dante. Romeo establece que

It is a bad idea to tackle the *Divina Commedia* because it does not lend itself to any kind of representation. It is one of the greatest works of art, because it really is a work of the imagination, not only of the author, but also of the reader. (...) I didn't want to make an erudite work, but I knew this was a very dangerous undertaking, and this danger inspired me. (...) The *Divina Commedia* marks the birth of the Italian language. The holy dimension of this work, which makes it so dangerous, also interested me very much. It was not so much a question of representing Dante, but of being Dante today (Castellucci, citado en Laera, 2010, p. 4).

Fragmentado en tres episodios, cada uno de ellos no presenta una lógica consecutiva. Nos encontramos así una obra fragmentada, de imágenes y acciones independientes sobre una arquitectura como es *Inferno* (2008); una obra que combina lo dramático con una situación onírica en *Purgatorio* (2008); y para terminar, una instalación artística site-specific en *Paradiso* (2008).



Fig. 28. *Inferno* (2008) de Societas Raffaello Sanzio.

4.2.1 La acción del relato

Las acciones del relato en el caso de la Societas se estructurarán en el rechazo absoluto a los principios aristotélicos, es decir, en contra de la representación mimética de la realidad y su narrativa basada en la acción causal y verosímil. El trabajo de construcción y estructuración de contenido, en la CIA italiana, nacerá en la propia iconoclasia. Y es que, la Societas pondrá su atención en el estudio de mitos y textos de culturas antiguas: la mesopotámica, la griega, la judeocristiana o la italiana, pero sobre todo pondrá la atención en la idea de lo trágico que aúna las diferentes culturas en el hecho escénico.

La Societas recupera así la tragedia, se interesará por ella debido a la capacidad que esta tiene de establecer una conexión con la vida real más allá del logos, es decir, la disposición que tiene de conectarse con el problema teológico de la presencia del destino en forma de Dios. En

palabras de Romeo Castellucci: "For me, theatre always involves a theological problem. It has been this way from the beginning, from the foundation of the theatre. The theatre is shot through with this problem, the problem of the presence of God, because for us westerners, the theatre is born when God dies" (en VV.AA., 2007, p. 15).

De esta manera, y siguiendo la idea de iconoclasia, la Societas se dispone a generar una destrucción del carácter rítmico y narrativo de la tragedia convencional. Así nos lo explica Claudia Castellucci:

Di per sé l'idea di narrazione non è più tragi tragica, confida nella propria costruzione che appartiene a una storia gloriosa da noi assunta. Ma il senso tragico è assolutamente ancora vivo: è quello che ha permesso questo itinerario. Perché il tragico è una struttura mentale, mentre la tragedia è un genere che non è riproponibile come oggetto letterario; esso veniva inoltre svolto in un contesto agoristico, di gara. (Citado en Tortosa, 2016, p. 75).

De esta manera la Societas destruirá cada mito u obra trágica hasta llegar a lo que Claudia Castellucci denomina "imágenes centrales", es decir, las imágenes o puntos fabulares que son comunes a las producciones de cualquier cultura y que están por encima de autores o contextos. En palabras de Claudia:

The real severance with tradition takes place under the banner of overtradition: archetypes which deserve special attention due to the fact that they are meta-historical. In actuality, tradition is tantamount to that which is present, to a mental habit which is instantly legitimized by history. Renewing itself, tradition affirms its traditional oppressiveness. The immobility of archetypes is, in turn, absolutely anachronistic and, in this sense, anti-historical, because it does not belong to the moving and absorbing nature of tradition, which is the most powerful medium of history, capable of imposing on a newborn the style of the century (Citado en Semenowicz, 2016, p. 26).

Según Romeo, "cuando escribo un drama tengo delante una arquitectura edilicia, y mi primera preocupación es la colocación factible de los volúmenes y los vacíos. (...) El orden los volúmenes y vacíos, en efecto es el invento de un paso obligado que consta de dosificaciones químicas" (2017, p. 210). Así, debemos observar cómo en *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) Castellucci propondrá una alteración y modificación del texto de Esquilo, traducido por M. Valgimigli y F. Savino y eliminará, entre otras cosas, las partes del coro (debido a que no tiene una función dialéctica), los diálogos de los episodios y al personaje del héroe. La Societas reducirá la obra de Esquilo a su estructura fundamental, a la esencia del agón trágico y a los puntos más esenciales de la fábula mítica. Así nos lo explicará Romeo:

Interpretation was not the issue either. (...) My objective was to unmask the text, so the text had to become as close to the centres possible. Theatre had to be born in a painful labour, in stripping the text of

everything. I wanted a text with an authoritarian and centralising form; a text that I would have to bow my head to, feeling so insignificant in front of it, absorbing the terrifying secret in contact with it. I was interested in the conflict, rhetoric, heroism, anagram. I wanted a text that would respect in an academic manner the spirit of Aeschylus ritual, a text that renders the idea of his great body of writing. The body had to be shaken, disappear completely in order to emerge anew, in breaching, like huge whales do to get some air (Citado en Semenowicz, 2016, p. 112).

Pero este ejercicio de vaciamiento del relato no sólo se producirá con textos míticos, sino también con obras y sucesos contemporáneos. Es decir, destruye hasta los cimientos universales los hechos fundamentales de la cultura contemporánea como podemos analizar en *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) donde se revisan los hechos históricos más relevantes de la contemporaneidad en cada una de las ciudades elegidas.

La siguiente etapa de presentación de la acción del relato es la que denominaremos como reescritura. Esta, que surgirá como nos indica Palmeri en su tesis doctoral *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo* (2013) con el cambio de paradigma producido en el mayo francés del 68 cuando los movimientos juveniles de estudiantes y feministas salieron a la calle, revisará la historia desde las posiciones minoritarias. Lyotard, en su ensayo *Reescribir la modernidad* (1968), nos ofrecerá una noción de reescritura como un ejercicio de elaboración, de trabajo a través, que implicará la connotación de recordar, es decir, "no significa ya en ningún modo una vuelta al origen mismo sino un abrirse camino, una elaboración" (Citado en Palmeri, 2013, p. 61). De esta manera, la reescritura producirá un ejercicio de repetición y diferencia, un intertexto entre el primogénito y el reescrito. (Palmeri, 2013, p. 82).

Así, un caso clarificador será *Inferno* (2008), pieza que Castellucci reescribe a partir del texto de Dante. Así, en el comienzo de esta pieza, se observa cómo la Societas ha reescrito el primer canto: donde tres animales atacan al protagonista en la novela, tres perros atacarán a Romeo C. en la performance. Por todo, aseguramos que el trabajo de Castellucci no es un movimiento de añoranza del pasado ni una simple revisión del mito -ni tan siquiera una reelaboración-, sino que su intención va más allá y quiere crear un nuevo universo trágico a partir de las ruinas.

En esta fase de reescritura entra en juego una nueva noción para el trabajo de la Societas: la intertextualidad. En la composición de las acciones argumentales, la Societas yuxtapone fragmentos universales de distintos textos, es decir, configura una unidad textual a través de ruinas heterogéneas que conviven por motivos referenciales y alógicos. A estos fragmentos, que mantienen una relación tensional, se les llamará intertextualidades. Este concepto surgirá con el grupo parisino Tel Quel del que forman parte Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Foucault o Jacques Derrida, el cual asegura que un texto se genera a partir de una conexión infinita de redes y

genera distintos niveles de significación. (Palmeri, 2013, p. 57). En palabras de Kristeva: "Todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (Citado en Palmeri, 2013, p. 57). Por todo, no es de extrañar que Romeo Castellucci diga que "reescribir un clásico no significa actualizarlo, sino ir más allá de la palabra" (Citado en Kadamani Fonrodona, 2017, p. 11).

Así, uno de los mejores ejemplos de intertextualidad en la obra de la Societas lo encontramos en su *Oresteia* cuando Castellucci decide introducir intertextualidades provenientes de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872), ambos textos de Lewis Carroll. Y es que Castellucci hará coincidir a Ifigenia con Alicia en un ejercicio de identificación a partir de la noción de infancia. Será un personaje que defenderá la posición de lucha entre el universo infantil (imaginado y fantástico) y la violencia del mundo adulto tan incomprensible.

En la caída del sentido, en la caída de Alicia, ha sido como ver toda la trilogía en un rebobinado veloz, con la sensación de ver carne continuamente al descubierto; un rebobinado de la propia carne que se mezcla, equivalente, a su propia fabula, a su propia vicisitud existencial. Fábula. He tomado el baricentro de la trilogía en su hecho infantil: el regreso de los adolescentes (Castellucci, 2017, p. 70).

Otra gran intertextualidad la encontramos en la versión internacional de *Paradiso* (2008) que, presentada como una instalación-situación estática, se refiere de manera directa a la obra de Joseph Conrad *El negro del Narciso* (1897) donde un marinero se encuentra atascado en un muro y el agua intenta sobrepasarlo. El trabajo de intertextualidades implicará, por lo tanto, un proceso de montaje y desmontaje que terminará de generar una composición a la vez plural y múltiple. Así, concluiremos que la tipología estructural utilizada por la Societas, basada en la convivencia tensa de distintos fragmentos, es la que Deleuze y Guattari denominarán "rizomática". Este elemento, que consistirá en un complejo impreciso de relaciones que se sustentan en la variedad, multiplicidad y en la diversificación de referencias, rompe la narrativa lineal, lógica y causal. En palabras de Deleuze y Guattari esta estructura "es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, (...) sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados" (2016, p. 49).

Esta estructura será utilizada, sobre todo, en la obra *Inferno* (2008). En ella la Societas edificará su universo a través de unidades independientes o micro-infiernos, donde se plantearán diferentes acciones e imágenes como fragmentos erosionados sin una consecución lógica y relacionados unos con otros a través de analogías y no por los principios de causalidad o

verosimilitud. Encontramos así una especie de exposición escénica o vía crucis que gira en torno a los mismos temas pero no sigue un argumento: los intérpretes, los animales o los objetos, entran y salen de escena para realizar su acción, su imagen, como puntos que abren caminos diferentes en la interpretación del espectador. Las transiciones entre las escenas siguen la idea de bisagra escénica, y concretamente aparecerán como un fundido o solapamiento: cuando termina una acción, la siguiente se enlaza con la primera a través de un objeto (pelota o pelaje del perro, por ejemplo) en un código de transmisión.



Fig. 29. *Tragedia Endogonia* (2002) de Societas Raffaello Sanzio.

De este modo y para resumir, podemos decir que el rizoma será la estructura que albergue un texto creado a partir de la confluencia de fragmentos arquetípicos que se enlazarán entre sí a modo de un hipertexto que no presenta un significado cerrado ni unitario. Y es que la recepción del rizoma supone un camino abierto en la significación de los signos del relato, es decir, permite un significado potencialmente individual para cada receptor/a de forma siempre dinámica en cada visión y lectura. Del mismo modo, su combinación rítmica no presenta una dirección teleológica, sino un devenir que, en palabras de Deleuze y Guattari, significa lo siguiente:

Devenir es un rizoma (...) no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 245).

Esta idea de devenir se hará patente en la concepción de *Tragedia Endogonia* (2002), la cual fue pensada como un organismo vivo, endogonidio, autosuficiente, capaz de mutar y transformarse hasta el infinito y generar millones de conexiones. Este desarrollo, que no es un proceso de acumulación sino más bien de transformaciones vivas ($A+B \neq AB$ sino $= C$), llevará a

construir una serie de episodios fragmentados y separados donde las imágenes se alternarán siguiendo una secuencia simultánea. La estructura, que se asemeja a un cuarto de maravillas (wunderkammer), se presentará como una transmigración de formas. No habrá ni muchas performances ni una sola performance de larga duración, sino un organismo vivo que corre. Así entendemos que esta narrativa se asocia directamente a las imágenes que establece el espectador tras su visión y recepción en su propia memoria personal.

A partir de aquí, surgirá otra de las ideas importantes en el diseño del relato de la Societas: la cartografía. Este elemento volverá a incidir en la relación compleja entre orígenes, destinos y líneas de fuga. Pareciera que Castellucci hubiera seguido los pasos de Agamben y su texto *Profanaciones* (2005) cuando propone una oposición entre lo sagrado y lo sacrílego, entre la pureza y la impureza, para constituir el punto conflictivo y violento de lo trágico. Hablamos de una violencia que no tiene un objetivo catártico y que tampoco sirve para restituir la democracia política puesto que, en la contemporaneidad, no encontramos ningún tipo de justicia o equidad social. Esta violencia, por lo tanto, sólo querrá desentrañar la falsedad de la imagen y de los grandes metarrelatos: cuestionar, en definitiva, la idea de identidad unitaria dentro de una comunidad.

4.2.1.1 Texto y lenguaje

El gesto iconoclasta de la Societas Raffaello Sanzio también afectará de una manera clara al lenguaje y a la creación de textos dramáticos. Y es que, como ya anunciamos al principio del capítulo, el trabajo que Artaud sobre la palabra será heredado por la agrupación italiana, la cual propondrá una destrucción contra el sistema de comunicación normativo. Asimismo, esta poética se enlazará con el pensamiento de Giorgio Agamben en cuya obra podemos extraer una infinitud de reflexiones acerca del lenguaje como en *La comunidad* (1996), en *Lo que queda de Auschwitz* (1998) o en *Profanaciones* (2005). En todas ellas se teoriza acerca de la relación intrínseca entre lenguaje, identidad y comunidad, y se parte de la idea foucaultiana de que "el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (...) cuanto la inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje" (Citado en Pino Estivill, 2014, p. 99).

Es así que el ejercicio que Agamben entroncará con exactitud con el gesto iconoclasta de la Societas ya que ambos plantean la profanación del lenguaje para liberarlo del mercantilismo de las políticas de poder y para generar, del mismo modo, una potencialidad en la propia autorreferencia del lenguaje. Y es que este surge en lo indecible y, por lo tanto, lo "indecible es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar" (Agamben, citado en Pino Estivill, 2014, p. 101), es decir, el lenguaje, a través del pensamiento, edifica y construye lo que no se puede decir. Así, es esta estructura mínima la que interesa a la Societas: cuando la agrupación derriba el

lenguaje hasta sus restos más esenciales, en realidad, lo que intenta es generar un lenguaje que se pueda construir en la propia manera de hacer lenguaje. Este ejercicio implicará, en primer lugar, pensar lo indecible y, a continuación, trabajar con la propia materialidad del acto comunicativo para poner la atención en la sonoridad, en el ritmo, en el volumen y en el silencio para poder, al fin, generar una combinación sonora con un significado transmitible. (Semenowicz, 2016). Castellucci lo explicará de la siguiente manera: "Lo que yo quería era contrastar, por un lado, el lenguaje retórico, alejado de nuestra experiencia, y por otro, la concreción y la verdad del cuerpo de un actor" (S.R.S., 2017, 156).

La Societas, de esta manera y en la primera fase de su producción, realizará un ejercicio de experimentación para buscar un lenguaje propio: la generalísima. Éste tendrá su génesis en los escritos de Giordano Bruno y Ramón Llull, en el siglo XIII. El trabajo se inspirará en el aparato autómatas y mecánico de Llull, su *Ars Generalis Ultima*: una máquina compuesta a base de anillos concéntricos giratorios y combinables que permitirá revelar la verdad de diferentes conceptos teológicos a partir de estructuras básicas de pensamiento. Claudia Castellucci diseñará para la construcción de la "generalísima" cuatro anillos concéntricos o cuatro niveles: la parte más externa del anillo contendrá 400 palabras italianas; el segundo nivel 80; y éstas se comprimirán, a su vez, en 16, hasta llegar al último anillo reducido a cuatro palabras (agone, apotema, meteora y blok). (Semenowicz, 2016, p. 15). Claudia explica la estructura de este lenguaje de la siguiente manera:

For me there are only four words: agone (agon), apotema (apothem), meteora (meteor), block. From these potent words another sixteen words are derived: these are the words of the second level that dilute and thereby contaminate the purity of the words of the first level. The words of the second level start to describe what should have been already understood (by using only the words of the first level). From these sixteen words (unfortunately) another eighty words (third level) are derived that deviate even further from the original four key words. From the eighty words (of the third level) another four hundred follow: these are the words of the fourth level, the weakest, the most equivocal, and these are the words of beginners (Citado en Calchi Novati, 2009, p. 59).



Fig. 30. *Orestea (una commedia organica?)* (1995) de Societas Raffaello Sanzio.

El lenguaje de la Societas tendrá, de esta manera, un componente mágico y arcaico -que resuena a civilización primitiva- en el que las expresiones del lenguaje serán sensoriales, y donde lo abstracto se volverá lo más concreto. Para esto, la propuesta de una invención del lenguaje supondrá, por un lado, la destrucción del mundo real (hablamos para pensar el mundo), y por otro lado y al mismo tiempo, su reconstrucción primigenia. Sin embargo, debemos señalar que, si bien la Societas fue capaz de generar un propio lenguaje acorde a esa necesidad de dar espacio a una comunidad para la religión de la Columna, pronto renunciarán al mismo para volver a la utilización mínima del lenguaje normativo y demostrar, por lo tanto, su falta de compromiso con la creación de una verdadera comunidad cultural que pudiera trascender el objeto artístico. (Calchi Novati, 2009, p. 60).

Encontramos así una contradicción en la producción de la Societas (el odio al lenguaje y su necesaria utilización para el acto comunicativo) que ha de ser resuelta. La solución que propone la CIA será la de minimizar la utilización de palabras debido al excesivo poder descriptivo que tienen. Romeo Castellucci hablará sobre este asunto en una entrevista en *La Razón* (2015):

Las palabras tienen un peso específico enorme, hay que usarlas como se usa el explosivo, son extremadamente densas, pocas palabras son suficientes porque explican conceptos que son revelados. Es un peligro de la comunicación verbal, te arriesgas a caer en el discurso. En cambio las imágenes cuanto más precisas son, son más plurales.

De este modo, si la Societas utiliza textos estos estarán siempre al servicio de la pieza y, por lo tanto, podrán ser recortados, reescritos, alterados, o reducidos a su mínima esencia como ocurre en el caso de la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995). Sin embargo, como nos indica Bruno Tackels, Romeo pondrá especial atención a la propia forma de interpretación sonora y plástica de los textos por parte de sus performers. Y es que otras de las preocupaciones de la Societas, tras la negación del lenguaje y la generalísima, será la propia voz de los intérpretes y su cualidad de generar onomatopeyas o silencios como se demuestra en *Tragedia Endogonidia* (2002).

Asimismo, cabría señalar en la trilogía dantesca el uso del lenguaje también como una estructura rizomática debido a que se presenta como una convivencia entre el lenguaje normativo y el orgánico como ocurre en *Inferno* (2008). Del mismo modo, el lenguaje se presenta de una manera ordenada y estructurada respetando el tempo dramático en *Purgatorio* (2008) y, en su última pieza, *Paradiso* (2008) las onomatopeyas y los sonidos del performer edifican, sin palabras, la comunicación.

Por todo, finalmente, podemos señalar que la configuración rítmica del texto en la Societas pasa por la conglomeración compleja de diferentes sistemas de comunicación y que la aparición del

lenguaje convencional será reducido a una sesuda elección de palabras que seguirán la premisa de seleccionar aquellas que, por su propio origen, tendrán una carga ancestral en el subconsciente de los espectadores.

La escritura dramática debe ser, a mi parecer, pobre y desmadrada. Pobre en el sentido clásico, es decir, dotada de una riqueza interior tan copiosa como para resultar suficiente para sí misma y vestida de nada más: desnuda. Y desmadrada en un sentido ligado a su raíz: a la madre que, en virtud de su inmovilidad (...) pone en marcha los movimientos de la entrada y la salida (Romeo Castellucci, 2017, pp. 212-213).

4.2.2 La interpretación en la Societas Raffaello Sanzio

La Societas, en su intento de recuperación comunitaria a través de las artes escénicas, vuelve la mirada a la idea de corporalidad rítmica de la cultura. Y es que el objetivo será encontrar aquellos ritmos que el performer puede dar forma tras una sociedad después de Auschwitz. Para ello, vuelve a ser punto imprescindible para la compañía la lectura del trabajo de Agamben, destacando el texto *Il potere sovrano e la vita nuda. Homo sacer I* (1995). En él se expone la teoría de cómo las técnicas políticas son idóneas para asumir la vida natural de los individuos, es decir, el poder se mostrará como dominador de la identidad y la conciencia a través de un proceso de subjetivización.

De este modo, la Societas inicia un gesto iconoclasta que les lleva al mundo de los seres vivos preverbales en comunidad. Dirá Castellucci:

I like working with alien presences on stage, like children, machines, animals, etc. There is no hierarchy of roles in my theatre: everyone and everything, including technology, participates in the same way. My preoccupation is to provide a wave of feelings which are able to touch the spectator simultaneously through all elements onstage (Citado en Laera, 2010, pp. 8-9).

De esta manera, Romeo Castellucci dirigirá un estudio sobre el papel del intérprete en la Societas. En *Actor: el no es un nombre exacto* (1994) señalará la que será la idea primigenia de su teoría: la presencia física y real (“estar sobre el mundo”) de un cuerpo sobre la escena. Según el creador, la presencia del cuerpo sobre el escenario supondrá una alteración de forma inmediata del aura del intérprete para subyugarlo a las condiciones estéticas que el espacio connota. Así, el actor/actriz sólo ha de trabajar en dos direcciones: por un lado, asumir su condición material, es decir, reducir su actuación a su propia presencia sobre el escenario; y por otro lado y a partir de esta conciencia, disponer dicho material en función del conjunto rítmico de la pieza sin ficcionarlo. En palabras de Romeo Castellucci:

Cuando se sube a un escenario se es, de inmediato, culpable. Estar en escena significa recibir, de forma masoquista, un castigo: estar en escena es ya un estado de maravilla y de vergüenza. (...) El actor no es ya

el que actúa sino el que es actuado por el escenario, el que sabe reconducirse y reducirse a escenario (2017, pp. 35-39).

Una vez definido el papel que ha de otorgar la Societas al trabajo del intérprete habría que señalar cuál será la teoría rítmica que ésta diseña para él. Como ya hemos indicado, estas tensiones tendrán que ver con la noción de iconoclasia tan presente en sus trabajos. Y es que el gesto iconoclasta también atentará contra los principios del máximo representante de la ciencia de la interpretación dramática, Stanislavski. Para Romeo "el espiritualismo técnico de un actor (...) decepciona en su pequeño esfuerzo muscular de encubrir toda la serie de microscopios, inevitables errores gramaticales que la ineptitud original le produce" (Citado en Kadamani Fonrodona, 2017, p. 37).

La Societas Raffaello Sanzio retará, irremediablemente, a la escuela tradicional de actuación. Así, en *Giulio Cesare* (1997) Castellucci realiza un ejercicio irónico y satírico que contrapondrá la teoría stanislavskiana a su idea de intérprete. Este trabajo, que romperá con "la representación en la representación" (R. Castellucci, 2017, p. 123), colocará la materialidad física de un cuerpo por encima de la ficción (sobre la retórica y el contexto) para conseguir su objetivo a través de la enfermedad y de la tecnología, puntos claves de su diseño de la interpretación. Es así que la CÍA decidirá entregar el papel de Julio César a un intérprete con una traqueotomía. Esto causará dos efectos: en primer lugar y el más importante, hará que la materialidad del cuerpo, su verdad, se anteponga al relato ficticio de la obra de Shakespeare; y en segundo lugar, hará que el texto, desmaterializado, se convierta en una partitura sonora capaz de encriptar su significado. En cuanto a los recursos tecnológicos en *Giulio Cesare* (1997), la compañía utilizará un endoscopio para uno de sus monólogos más importantes: mientras el intérprete recita los versos isabelinos, el espectador puede observar la misma pulpa de las palabras, la carne que las forma, a través de la proyección del endoscopio inserto en el cuerpo del intérprete. Con este ejercicio la Societas se jactará de haber conseguido llegar a la verdadera interioridad del cuerpo (objetivo stanislavskiano).

4.2.2.1 Los cuerpos escultura: cuerpos pre-verbales, cuerpos enfermos, cuerpos biotecnológicos

La Societas emprende una guerra en contra de la técnica actoral que, a su modo de ver, sólo supone una sustitución de la potencialidad de ser y hacer a través de una esencia interior y universal.

La técnica niega lo que puedo hacer, me impide cualquier otra posibilidad. Para quien carece de técnica todo es posible. Viceversa, para quien ejercita una técnica, casi todo es imposible, menos la propia técnica. (...) En efecto, la técnica obliga y modera la capacidad mental y física de la persona humana. (...)

Todo en la técnica, reconduce al límite. (...) La técnica es siempre ajena y es siempre una praxis de alienación, por lo que se tiene un contacto de recepción y, al mismo tiempo de contención (R. Castellucci, 2017, pp. 172-173).

Pero esta idea va mucho más allá y se establecerá en contra, incluso, de la dominación de la técnica y de la instrumentalización de la misma por parte de un maestro hacia su alumno. Castellucci lo explica de esta manera:

Con la técnica que se padece voluntariamente se está a merced, no ya de un individuo, sino de una figura de relación, por la que una persona que admito empieza a hacerme hacer. (...) Lo que es realmente indiscriminatorio, pasa por la aceptación o la exclusión del énfasis individualista y nominal que reconoce el dominio del maestro (2017, pp. 172-173).

Así, la economía de la técnica se reduce a la mera presencia del cuerpo sobre la escena. Este diseño, para el trabajo del intérprete, es lo que Thies Lehmann ha denominado “cuerpos esculturas”, “la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente” (2013, p. 358). Para Romeo la técnica interpretativa a estudiar, por lo tanto, estará basada en el modo de estar de los animales sobre el mundo/escenario. El ejercicio de interpretación consistirá para el director en una suerte de estar en el escenario de la misma forma de la que participa el animal, es decir, en su ignorancia de la muerte y del lenguaje. Romeo establecerá que

el animal en escena se encuentra perfectamente a gusto, porque no es perfectible. De lo que está seguro es de su propio cuerpo; no está seguro, en cambio, de toda la extrañeza del ambiente que lo rodea. El artificio de la técnica no le puede servir, porque se encuentra ya en un artificio más exaltante: estar alineado sobre un escenario, estar inmóvil en estado de jaque (2017, 134).

En su artículo *The animal being on stage* (2000) Romeo Castellucci nos explicará que esta “supertécnica del animal” permite que lo corporal, el factor común entre el ser humano y el ser animal, muestre esa identidad profunda, esencial y común, cercana al vacío. Es decir, el cuerpo se presenta como una comunicación pura capaz de transmitir lo indecible del ser. Esta esencia transcultural será, por tanto, el fragmento del que partirá la agrupación para la génesis teórica de sus postulados sobre interpretación. Y es que Castellucci afirmará su interés en la mínima comunicación y, para ello, asegurará que sólo la materia, por ser la última realidad, tendrá esta propiedad de la que hablamos.

Esta noción de interpretación confirmará al actor un aura de sacralidad que lo conectará con rituales pre-trágicos. Achille Mango realizará una comparación entre el trabajo de la Societas y el de los rituales religiosos para decirnos que

the actor, who is the explicit translator of theatre, does not inhabit the stage in order to converse with the audience. His privileged point of reference is himself or at least the other actors; his acts remain

completely enclosed on the stage whereas the other entity- the audience- does not take part in any kind of encounter. Saying that, what has been affirmed is that the presence of the actor, as spokesman of theatre, is doubly significant, because not only is he the agent of the action, but also he is the recipient of the action (Citado en Calchi Novati, 2009, p. 55).

De este modo, no es de extrañar la aparición de distintos animales en las piezas de la Societas como, por ejemplo, en la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995), donde monos, un chivo muerto, burros y caballos deambulan por el escenario. Sus ritmos orgánicos, que no obedecen a los patrones conductuales de la sociedad ni del teatro, se presentan en escena libres, puramente comunicativos. Para Castellucci, estos caballos que aparecen en su “commedia orgánica” y que acompañan a Casandra

solo viven unos segundos en escena, nada más. (...) Se trata de unos segundos muy poderosos en los cuales surge una comunicación pura por medio de la presencia de los animales. Se trata de un elemento adicional esencial, porque aquí vuelve a entrar en juego el cuento de hadas, donde los animales cohabitan con las personas y también tienen la palabra (Castellucci, citado en Lehmann, 2013, p. 369).

Asimismo, si Castellucci se interesa por una interpretación basada en la presencia orgánica inconsciente del ejercicio estético poniendo la atención en el animal, no es de extrañar que otro punto de referencia sea el infante, quien también se presentará con una ausencia de dominio del lenguaje y la inconsciencia de la muerte con la intención de materializar la profunda realidad fuera del logos. Así en *Inferno* (2008) encontramos la participación de niños que hacen pintadas o juegan dentro de un cubículo de vidrio ignorando dónde están como forma de representar lo invencible y la inconsciencia.



Fig. 31. *Inferno* (2008) de Societas Raffaello Sanzio.

Además del cuerpo del infante y del animal, podemos señalar otra tipología en los cuerpos-escultura de la Societas. Hablamos de los cuerpos enfermos: obesos, anoréxicos, mutilados, etc. se mueven y nos muestran sus heridas. La idea de descomposición y destrucción se presenta, de esta

forma, de manera literal. Como ya apuntamos con la explicación de *Giulio Cesare* (1997), los cuerpos enfermos tendrán la posibilidad de quebrar la ficción para exigirle al espectador la atención sobre la propia corporalidad. Erika Fischer-Lichte nos dirá de los cuerpos de la Societas que su

insoslayable anormalidad (...) no sólo pretende desviar la atención una y otra vez hacia el cuerpo fenoménico del actor, sino fijarla en él, la dramaturgia le brinda la oportunidad a la percepción de saltar al personaje de vez en cuando, con mayor o menor frecuencia dependiendo de la situación y de la realización escénica (2011, p. 181).

Igualmente, en la pieza de Esquilo podemos encontrar diferentes cuerpos tullidos, deformes, enfermos, que crean una dimensión expresiva que sitúa al espectador en un lugar de conflicto. Estos mostrarán, por un lado, la presencia de la carne y, por otro, la belleza lírica del personaje. Aquí, por ejemplo, el cuerpo obeso de Clitemnestra se semeja, según Castellucci, a la ballena de *Moby Dick* que arrastra hacia sí todo lo que toca y desea (amantes, asesinatos, etc.). Del mismo modo, otros cuerpos delgados, altos, pálidos, casi anoréxicos como el de Orestes, vienen a representar la ruptura de la idea de perfección, de cuerpos estéticamente reconocibles de la sociedad de nuestro siglo. (Palmeri, 2013). También, Castellucci, en esta idea de mostrar la vivencia de los cuerpos y lo no ficcionado, nos presenta a intérpretes sin brazos, tullidos o impedidos como Apolo o incluso con diversidad funcional como en el caso de Agamenón (un joven que padece síndrome de Down). Sin embargo, estos cuerpos enfermos de los que hablamos parecen contradecir la idea de la ignorancia de la muerte y del lenguaje en su lucha por la supervivencia. Esta presencia, para Romeo, será una materia capaz de denunciar, como ya hemos dicho, el fin del ciclo cultural del antropocentrismo ante la inconmensurable naturaleza.

Por último, nos gustaría señalar la relación entre los seres vivos y las máquinas en las producciones de la Societas. Esta tendencia de la mecanización del ser humano en el teatro ha sido progresiva a partir de los años 70 y como nos dirá Nibert Elías describirá un proceso de abstracción del cuerpo.

Como explica Donna Haraway en *El Manifiesto cyborg* (1984), la sociedad digitalizada y tecnológica demanda una nueva posición política y epistemológica del ser humano. "Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado están puestas ideológicamente en entredicho" (Haraway, 1995, p. 257). Y es que desde la revolución tecnológica, Giorgio Agamben advierte que "vida y muerte no son propiamente conceptos científicos, sino conceptos políticos que (...) solo adquieren un significado preciso por medio de una decisión" (2006, p. 208).

Así, en la historia de Orestes, Castellucci decide que Pílates transfiera al protagonista un brazo cinético para transformarlo en un ser a medias entre lo humano y lo mecánico, en una especie de ciborg. Los ruidos que su nueva extremidad aparecerán en sintonía con la respiración de lo orgánico, de lo animal.

Il meccanismo del braccio provoca un rumore di sfiato d'aria che si somma per un poco a quello del 'respiro' della capra. È evidente la continuità e il legame tra Oreste e Agamennone-capra, infatti avviene ora un cambio del testimone, perché il movimento del braccio armato subentra a quello del meccanismo della capra (...) (Castellucci, 2001, p. 133).

El brazo mecánico, en su gesto de apuñalamiento suspendido, representa el destino ineludible de Orestes, los asesinatos. “Es el mecanismo que, fuera del sí, impulsa la voluntad, la decisión que le faltó a Hamlet. Orestes (...) ha diluido (...) en el automatismo del brazo la culpa del matricidio” (Castellucci, 2017, p. 195).

A pesar de esta presentación teórica sobre la interpretación basada en la propia materialidad fenoménica del cuerpo y del odio de la técnica de Romeo, habría que señalar la existencia en varias piezas de la Societas no solamente de un tempo claramente marcado en cada uno de los intérpretes, sino de un ejercicio de interpretación meramente naturalista como encontramos en la obra *Purgatorio* (2008). En esta pieza los intervinientes no trabajarán con la organicidad, sino que se esforzarán por conseguir un personaje impuesto por el director que se someterá a reglas como volumen, energía, tempo, texto o memoria. Los cuerpos aquí se plantean como elementos ficcionados que deambularán por un cosmos creado para la ocasión que alberga una mentira.

Por todo, habría que observar dos puntos de importancia para el análisis rítmico de la interpretación en la Societas. Por un lado, y en primer lugar, cabría destacar que la presencia orgánica del estar físico en el mundo no procuraría la iconoclasia que la Societas propondría en otros apartados del arte escénico. Es decir, no existe una destrucción de las convenciones interpretativas hasta los estados ruinosos, sino que directamente se acepta la organicidad primitiva del modelo predramático como punto único y primordial. Por otro lado, la convivencia de distintas metodologías señalará un juego de percepción de importancia para la Societas: la irrupción de lo real a través de los cuerpos (preverbales, enfermos, biotecnológicos) en su estar-ser físico en el mundo y la fuerza de la ficción proveniente de la acción del relato y la aceptación de la interpretación naturalista, procurará un conflicto de multiestabilidad perceptiva. Erika Fischer-Lichte nos dirá que "la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa, cosa que ocurre según sea el cuerpo del actor o el personaje de ficción el que esté en el primer plano centrado la atención" (2011, p. 182). De esta manera, encontramos que existe de

nuevo una intermitencia entre dos cuerpos, una tensión, una fractura de la intención de la Societas a la hora de reinventar el mundo. Y es que el hecho de percibir que existe un cuerpo ficticio sólo reforzará el hecho de que lo que allí ocurre en realidad es una convención y no una religión.

Por tanto, podríamos demostrar que, de alguna manera y a pesar del intento de recuperación interpretativa de los modelos predramáticos, estos no resultarán eficaces en relación a la carga ficcional del trabajo en la acción del relato aunque, de algún modo, podrían generar una estructura rizomática si aceptáramos la convivencia de diferentes estados metodológicos.

4.2.2.2 La voz

La revolución iconoclasta de la que hablamos exigirá también una separación entre el lenguaje-palabra y la voz, es decir, entre el texto dramático y la performance. Es así que el predominio de la dimensión rítmico visual y sonora por encima de la dimensión textual exigirá una diferencia entre el speech y el acto de hablar, imposibilitando una unión entre sujeto y objeto. Deberíamos señalar que, para la Societas, la voz en sí misma y a través de su materialidad, de su acción corporal (lengua, cuerdas vocales, labios, etc.), ya aporta un verdadero significado. Y esto no es nuevo, ya que, como nos indicará Romeo Castellucci, en algunas culturas como la egipcia se podía discernir entre la verdad y la mentira en un parlamento solo por la entonación de la voz. No es de extrañar que Castellucci nos diga: "What is important is not what one says but how it is said and that the form is the substance; the actor's mode of pronunciation, rather than the meaning of the words, constitutes the channel of communication" (Citado en Calchi Novati, 2009, p. 59). Esta separación entre texto escrito y representación teatral ya estuvo vigente en la performance *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1986). Por su lado, Chiara Guidi abrirá todo un camino de experimentación y búsqueda para generar una dramaturgia del sonido que sirva como punto de inicio de estas creaciones performativas:

If the starting point is a text, the writing needs to be spread open by the sound of the voice, which can thus write its dramaturgy. But just like any other musical instrument, the voice must be known. It is necessary to learn how to play it and to know how it sounds in order to use it. It isn't possible to use it without knowing its location, because it moves as the body moves. I trace its score. I draw its gestures by tracing small signs above the syllables of the text I am pronounce. I control the voice the way the body is controlled in dancing, or the way a score is performed in signing (Citado en Valentini, 2016, pp. 11-12).

Guidi trabajará, del mismo modo, en la creación de partituras vocales con una notación propia y transmitible para los intérpretes a través de pausas, timbres, ritmos o atmósferas que darán forma al ritmo trágico de la performance. Para C. Guidi:

I must learn to describe the voices I hear. I must identify them with shapes, with materials, in order to imitate them. What does my voice look like? Or, the other way round, what is the voice inscribed in that object, in that character? For example, what voice should Hamlet have, or Othello, so that we may see them as if it were the first time? The choice of the sound of the voice is a dramaturgical question (Citado en Valentini, 2016, p. 3).

De este modo, el proceso de iconoclasia supondrá dirigir la mirada a aquellos seres que son capaces de transmitir ideas con su voz sin tener que generar un lenguaje específico. Así, volvemos a entroncar con la idea del animal y, sobre todo, con la del infante. Y es que la comunicación pre-verbal (gestos sonoros) de los niños será la estructura universal de la que parta la Societas para generar su reconstrucción figurativa. A partir de esta coincidencia entre significado y sonido se enlazarán, de un modo rizomático, diferentes fragmentos sonoros que irán desde el silencio a la amplificación de sonidos a través de micrófonos, pasando por voces orgánicas, enfermas, suspiros, contracciones y gritos.



Fig. 32. *Tragedia Endogonidia* (2002) de Societas Raffaello Sanzio.

En *Tragedia Endogonidia* (2002) lo podemos observar: la voz no se caracterizará por la expresión de una psique individual, y tampoco habrá héroes con nombres o historias, sino que siempre será la misma palabra (“yo”) la que responda a la pregunta “¿quién es?”. Esta voz será la manifestación de lo divino, de la Ley: la dictadura del yo. Se caracterizarán por su construcción como voces invisibles tecnológicamente reproducidas con el poder de dictar e impartir órdenes. Es así, que la voz, en el ciclo, se amputa de su función comunicativa y se devuelve al cuerpo donde se convierte en golpe, goteo, tartamudeos y pasajes de aliento entre las cavidades del boca. Estas, a su vez, se amplificarán, aunque el acto de amplificación desconecte la fuente orgánica del sonido material. Encontramos que las palabras explotarán en pedazos, descomponiéndose en vocales, en consonantes, en diferentes fonemas distinguibles. Estas partes únicas y cortadas ya no tendrán un

significado que pueda regular la acción del relato, sino que serán formas al lado de otras formas, dibujadas, tocadas, moldeadas, caracterizadas por su propia carga expresiva.

Del mismo modo, el silencio tendrá también un papel importante en algunos trabajos de la Societas, como así ocurre en la obra *I Miserabili* (1987), el punto cero de la investigación de la voz. En esta pieza se producirá un total silencio por parte de los performer como oposición a la continua verborrea de la tradición dramática. De este modo, el silencio será ese vacío constante sobre el que se posan los fragmentos sonoros que se enlazan en forma de rizoma. Así explica Chiara Guidi la importancia del silencio:

The voice of silence as a crystallization of many words, as if the speech had become stone... Both the fundamental thing, as far as form is concerned, and upon which the dramaturgical argument depends, is the possibility of enabling the entire body to emerge from the mouth. As the mouth becomes a body, so the gesture too becomes a body. Thus there is the possibility of super-gesture(...) through the momentary silence of words (Citado en Duneuskaya, 2011, pp. 44-45).

Para concluir y resumir podríamos decir que:

Societas Raffaello Sanzio privilege the sensorial and emotional impact of the voice: sound's originary and barbarian force, song which is modulated on breath, the scream, the onomatopoeia, the clumping of sounds. Sanzio's vocal research refuses to intend the voice as prosthetic to language and signifier, preferring a maternal voice tied up with an idea of orality. More than a language, what we have in Voyage is a material magma, made up of onomatopoeias, sobs, grunts, beast like cries, in which certain words are made perceptible (Valentini, citado en Kaduri, 2016, p. 468).

Por tanto, podemos establecer que en cuanto al diseño de la utilización de la voz sí existe una configuración rítmica basada en el rizoma pues, como hemos visto, la voz irá desde la organicidad de los sonidos corporales hasta la creación concreta de sonidos, pasando por su transformación metálica a partir de microfónica y sintetizadores. Todo ello convivirá de manera simultánea y ordenada según el gusto y el parecer del director.

4.2.3 La implantación

El diseño espacial en la obra de Castellucci, su idea de lo escénico, se comenzó a gestar en la obra *Santa Sofia Khramer* (1986). Inspirado en el ensayo *Perspectiva Invertida* (S. XX) se basaba en las clases impartidas por P. Florenski. Este matemático y filósofo ruso pondrá en tela de juicio la perspectiva euclidiana para establecer que lo religioso, los iconos, serán la materia sobre la cual se pueda mostrar lo sobrenatural. Se establece así que, en la pintura, la realidad debe ser una representación simbólica y no mimética. Lo que vemos a través de nuestra mirada, esos iconos -que tienen la cualidad de renovar nuestra fe- materializan un lugar conocido solo para el que mira con

unos ojos preparados, para el que es capaz de intuir y comprender el aura de lo que se representa. Para Castellucci este lugar, que se escapa del entendimiento pero que nace de una imagen y de una mirada, es donde se abre una nueva dimensión que espera ser interpretada por el subconsciente.

Nuestro teatro carece de perspectiva porque nosotros estamos en contra de ella. La perspectiva mental, psíquica, hace que uno pierda su perspectiva interna, la perspectiva destruye la muralla de lo que estamos tratando de construir; la muralla bizantina, la que estaba antes del Renacimiento, la perspectiva rompe el iconoclasmo. La perspectiva, por lo tanto, interna no debería poder verse por una sola persona. Hay varios métodos y técnicas para conseguir perspectiva, varias perspectivas, sólo lo bidimensional es único, es lo único que siempre es lo mismo (Novati, 2009, p. 53).

Para conseguir este efecto, la Societas se plantea el uso de espacios homogéneos y engamados con iluminaciones que refuerzan la planitud de los cuerpos, así como el empleo de telones de gasa en la embocadura del escenario que generan un efecto de extrañamiento y refuerza la bidimensionalidad de lo que ocurre.



Fig. 33. *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) de Societas Raffaello Sanzio.

Por ejemplo, en el caso de *Oresteia (una commedia organica?)* (1995), la implantación recrea un universo oscuro a partir de cuerpos que deambulan a través de estructuras, de telas, sobre el polvo de los huesos. Todo se crea a través de lo visual y es enmarcado mediante un telón de gasa que separa el lugar del espectador de lo representado. Asimismo, podemos encontrar multitud de referencias iconográficas e influencias de las Bellas Artes, como Lehmann ha reconocido: unos ojos junto a Alicia-Ifigenia sacados del *Guernica* (1937) de Picasso, actores altos como figuras realizadas por Giacometti, pieles caracterizadas con la palidez de las esculturas de George Segal, gestos que parecen haber salido de los dibujos de F. Kafka, desfiguración de personajes como Casandra a través de vidrios que nos llevan a pensar en la obra de F. Bacon, etc. Para Lehmann en las representaciones realizadas por la Societas “lo escultórico y la iconografía polifacética se unen

con el aspecto ritual de la salida a escena” (2013, p. 360). De este modo, volvemos a observar de nuevo un ejercicio de intertextualidades y rizomas en la implantación de Castellucci aunque, en este caso en concreto, se realice desde la correspondencia del contenido más que en el diseño del patrón rítmico del conjunto de la pieza visual.

Asimismo, espacios iconoclastas y bidimensionales también los encontraremos en *Tragedia Endogonidia* (2002): lugares unificados por el color y fuertes juegos lumínicos que aplanan las figuras tridimensionales generarán una situación de extrañeza, árida, postapocalíptica. Pero a pesar de todo, la ordenación de los elementos se presentará equilibrada, armónica y sosegada. Es decir, en la Societas se enlaza la poética clásica con un revestimiento iconoclasta más cercano a un universo extraterrestre.

Sin embargo, esta idea de espacio escénico cobrará mucha más importancia en el trabajo realizado sobre la trilogía dantesca. Y es que en esta pieza encontramos grandes diferencias en cuanto a dimensión espacial: si para una obra la característica del espectáculo es la magnitud arquitectónica del emplazamiento donde se representa (*Inferno*, 2008), es decir, la utilización de lo real; para otra, como en el caso de *Purgatorio* (2008), será la reflexión sobre una escenografía figurativa y naturalista -aunque con toques oníricos y utilización de proyecciones y mass media- la que nos acerque al imaginario para, en esta ocasión, reconstruir la realidad que conocemos; la última obra de su trilogía (*Paradiso*, 2008), en cambio, será una reflexión realizada a través de una instalación artística para crear una nueva y esperada realidad.



Fig. 34. *Inferno* (2008) de Societas Raffaello Sanzio.

Y es que, alejándose la Societas del concepto de bidimensionalidad, encontramos que ahora la importancia del espacio radica, en el caso de *Inferno* (2008), en las propias dimensiones, en la arquitectura real del lugar de representación. Es así que Castellucci define este espacio como un personaje más, capaz de contar su propia historia. Lo mismo que el cuerpo narra lo vivido a través de la piel, el espacio funciona y muestra su deterioro, el poder que desempeña, el motivo por el que

ha sido creado. Por ejemplo, en el caso de Aviñón, la representación transcurre sobre la fachada de la Corte Papal de Clemente V debido a su tradición eclesiástica y su importancia religiosa. Para Romeo,

É uno spazio carico di memoria che riporta certi aspetti già presenti nell'Inferno di Dante. Prima di tutto la massa, l'idea di turismo di massa. (...) Ho inteso queste mura come un personaggio, un fantasma, uno spirito e non una scenografia. Non è un bel ambiente. È terribile. È un luogo di potere (Castellucci R., citado en Palmeri, 2013, p. 164).

Lo construido permanece por encima de la individualidad, de la masa. Nos encontramos frente a un espacio sobre el que los actores, e incluso el público asistente, son integrados y atrapados por el infierno. El poder del espacio es tan imponente que se mezcla sobre él la carne y la piedra. Lo que desde siempre ha sido un lugar que ha derribado al hombre, ahora es un espacio intervenido por él que, igualmente, tiene como fin la derrota. Podemos analizar y observar algunos ejemplos como son la masa de condenados deambulando y modificando sus posiciones para crear el suelo que pisan, el hombre escalador que se confunde con la estructura creada, el público envuelto en una gran sábana blanca, etc. El espacio a la italiana acabará roto, por fin, para unificar un solo espacio, un espacio total donde ya no existe ni focalización ni perspectiva ni imagen, sino un único primer plano: la vivencia del espectador.

El poder de la imagen del mundo de Castellucci es tan grande que termina por engullir a los espectadores para dejar un espacio totalmente libre y diáfano donde predomina el peso de la piedra y, en su caso, el de la historia. Al igual que San Jerónimo, entendemos así que la piedra, materia sobre la que se deambula para desaparecer, expía la historia del hombre para, finalmente, aplastarlo.



Fig. 35. *Purgatorio* (2008) de Societas Raffaello Sanzio.

En cuanto al espacio ideado para la obra *Purgatorio* (2008), la escenografía está pensada como un acercamiento a lo tangible, al mundo terrenal. De construcción hiperrealista, intenta

reflejar la imagen ficcionada de un mundo y de una familia burguesa a través de la perspectiva. Podemos hablar de mimesis de la realidad ya que la Societas recrea espacios conocidos y cotidianos como son un comedor, un salón, el dormitorio infantil o el armario del dormitorio para dotar de importancia, por otro lado, al espacio latente que se definirá a través de los sonidos y golpes que allí se ejecutan. Castellucci así recoge las enseñanzas de Platón para establecer que “la realidad óptica (es) (...) engañosa en comparación con la verdad incorruptible de las ideas. El arte, en lugar de eliminar el engaño de la realidad óptica, la reproducía intentando inútilmente superarla” (Claudia Castellucci, 2017, p 23). De este modo, en *Purgatorio* (2008), se produce una paradoja entre la imagen construida y el pensamiento iconoclasta de la Societas. Es así que debemos entender que esta pieza, en realidad, solo funciona como reflejo o espejo del sistema logocéntrico y matemático (representado a través de la perspectiva ecleudiana) y no como una reconfiguración del universo a través de la mirada de la Compañía. La segunda parte de *Purgatorio* (2008), iconoclasta, observada o imaginada desde dentro de un armario, se caracteriza por la aparición de un enorme globo negro en el centro de la escena que refleja, a través de luces y proyecciones, diferentes imágenes florales y superposiciones de tallos y estambres. Sin embargo, este recurso no se relaciona con la arquitectura y, para eso, se establecerá en primer término y nos alejará de todo lo anterior. Así, encontramos diferentes estructuras florales en su comienzo (identificación de lo carnal, de los órganos sexuales), que dejarán al niño a modo de recortable sobre el telón de lo proyectado, absorto en la transformación de los colores. Desde fuera observa lo que ocurre, la maravilla, y, a la vez, la deformidad de todos sus elementos. Así, sobre este carrusel corpóreo casi bidimensional (por la incidencia de la luz) el padre hará presencia con su sombrero de vaquero y, detrás del telón, observará y cuestionará el mundo imaginado y soñado de su hijo como en una pesadilla. En este caso no encontramos perspectiva pero sí figuración. Para terminar, este carrusel dejará paso a una especie de trampantojo: detrás del telón, con una iluminación que no permite ver detalles, observamos lo corpóreo de un intérprete en un lugar aséptico y difuminado más propio del mundo iconoclasta que venía trabajando Castellucci. Así, tras la desaparición del telón y del carrusel móvil, aparecerá un tercer espacio en la obra *Purgatorio* (2008): de nuevo observamos el salón (figurativo) de la casa familiar, pero esta vez no encontramos objetos, identificaciones ni materiales. Estamos en el mismo espacio, pero ahora es un espacio soñado, difícil de alcanzar. En él, un actor con problemas de motricidad se mueve en el centro de la escena delante de un círculo metálico de color negro que se encuentra suspendido en el aire. Su hijo se sitúa frente al círculo y esta circunferencia comienza a transformarse a través de proyecciones hasta que termina por envolver la escena con una repetición de tonos oscuros en una especie de ojo gigante que lo absorbe todo. La obra

finalizará con el telón cerrándose y el globo negro, lo imaginado desde dentro del armario, de nuevo invadiendo la mirada del espectador.

La tercera parte de *La Divina Comedia* (s. XIV) que nos plantea la Societas Raffaello Sanzio, *Paradiso* (2008), se presenta a modo de instalación. El espectador entra en esta última parte de la trilogía en una caja extremadamente brillante para cruzar los cielos como lo hará Alighieri. Tras cruzar este habitáculo invadido por la iluminación, el espectador es guiado hacia una nueva sala: allí, tras atravesar un círculo negro realizado en la pared, el agua y un intérprete realizan su acción. La estancia, oscura, difícil de reconocer por la escasa iluminación, muestra un lugar abstracto y postapocalíptico donde el agua y los brazos del actor (inserto dentro del muro desde donde salen los caños) son levemente iluminados. Los pocos elementos que encontramos en esta instalación intentan reflejar la complejidad del hombre para mediar entre la naturaleza y el universo.

Es así que, mientras la iluminación o las estancias no son capaces de referenciar ningún tipo de realidad, el agua, su nacimiento, muestra la pura existencia en una tensión entre lo real y lo orgánico. Castellucci, que podría haber destruido todo el mundo material, lo reduce de esta manera a dos únicos elementos: la luz y el agua (génesis de la vida) como punto de inicio de la reconstrucción iconoclasta. Así, nos lo explicará Romeo Castellucci:

The darkness of my *Paradiso* clearly means the opposite, it means light. So this way spectators can see the birth of it is a light which blinds human sight, so in the end he goes back to darkness, where his journey had begun. I have tried to keep this spiritual and intimate dimension of light, which is not a physical light, in my version of *Paradiso*. I worked with two actors who take turns and we worked on their physical strain, their effort, their pain. It's almost like childbirth from dark waters (Castellucci, citado en Laera, 2010, p. 13).

Y es que la creación del mundo iconoclasta de la Societas hace que Romeo Castellucci sienta un especial interés en el diseño de la iluminación debido a su capacidad para generar extrañas dimensiones y nuevos universos. Es así que los pequeños matices son obviados para mostrarnos la totalidad de estos cuerpos y estos lugares situados en el subconsciente. Entendemos que la iluminación que utiliza la CÍA en sus propuestas no es natural o corriente, sino que es astral, cósmica, impetuosa, capaz de abrasar los cuerpos con sus destellos. En sus frontales y cenitales lo iluminado se entiende como un hecho religioso, como algo que se crea a través de la luz y también puede destruirse y desaparecer. Del mismo modo, observamos como característica su bidimensionalidad: lo que ocurre se esclarece sin contornos, dejando los cuerpos en un lugar casi imaginado, sin sombras y, en ocasiones, con reflejos que nos llevan a otra dimensión, con telones y paneles que refuerzan la extrañeza y la tenebrosidad. No hay profundidad que refleje el lugar donde

se encuentran los intérpretes sino que, a modo de collage, se superponen con el fondo como una postal o una fotografía.

La mirada del espectador, de este modo, es distraída por diferentes signos y elementos superpuestos (sonidos, luces...) para crear una dimensión y un bombardeo de sensaciones y visiones. No es de extrañar, por lo tanto, la utilización que el director hace de los recursos mass media y su relación, es decir, su intermediabilidad. Para Henk Oosterling, este concepto tiene la cualidad de abrir una vía o camino en el entendimiento del espectador donde se enlazan los diferentes mass media con el objetivo de crear tensiones y diferentes estados. Esto, que quizás ocasiona multiplicidad de significados, en realidad, se significa mediante la mirada del espectador, a través de su subjetividad. Aquí, sobre sonidos envolventes, reproducciones cinematográficas o textos a través de pantallas, se presenta una comunicación sensible para el espectador parecida a la que podría sentir frente a un cuadro dentro de un museo. (Duneuskaya, 2011, p. 9). Será él quien, a través de una red de diferentes códigos y convenciones y sustentado en su percepción del acontecimiento, deba lanzarse al viaje en esta "interformance" (unión de performance, lugar mismo de la representación, y subjetividad del que está mirando). (Duneuskaya, 2011, p. 7). El texto, que como hemos establecido antes podría presentarse a través de proyecciones o pantallas, se expande en este tipo de propuestas y se une al resto de signos. Marini escribe que "according to this understanding of textuality, an image, or a group of image, is, or can be, a text (...) Therefore, even the units of theatrical production known as perfoamnces can be considered as texts, and thus become the object of textual analysis" (Citado en Duneuskaya, 2011, p. 17). De este modo la introducción de imágenes multimedia y su relación no haría sino reforzar el plano pictórico de la implantación, como funcionarían las letras insertadas dentro de un collage que, igualmente, pondría en evidencia la propia autorreferencialidad del hecho artístico y, por lo tanto, afirmararía la introducción de la realidad dentro del vallado.



Fig. 36. *Paradiso* (2008) de Societas Raffaello Sanzio.

Por todas estas referencias entendemos que Castellucci, a través de sus propuestas escénicas, construye un tableaux viviente (representación viva de una acción del relato) para crear una dramaturgia (de infinitas lecturas y visiones) más cerca de la pintura y de la fotografía que del teatro convencional. Sin embargo, si el aspecto teórico de la propuesta visual de la Societas parece claro, habría que analizar su composición rítmica para asegurar que, a pesar de negar la perspectiva ecléctica a través de la confusión entre figura y fondo o telones de gasa e imágenes multimedia, sí que presenta una composición armónica y equilibrada en la ordenación de los elementos escénicos. Es decir, existe una pluralidad de figuras que se unen al fondo de manera sutil y mantienen una relación de equilibrio. Por tanto, en la composición rítmica podríamos observar que se refuerza la planitud del plano pictórico pero que existen volúmenes, con reminiscencias a la realidad, que se relacionan con una lógica matemática.

Aún así, habría que observar cómo en la Societas, de nuevo, se produce el convivio entre diferentes concepciones espaciales y lumínicas que van desde la mimesis absoluta a la creación de espacios originales y autónomos, pasando por instalaciones y espacios más cercanos a lo museístico. De este modo, de nuevo habría que señalar esa cadena de montaje basada en el rizoma.

4.2.3.1 La relación con Joel-Peter Witkin

Antes de pasar al análisis rítmico de la implantación sonora en la obra de la Societas, nos gustaría poner la atención en la relación que podemos encontrar entre la obra de J. Peter Witkin y las producciones de la CÍA. Y es que la obra del fotógrafo, a la vista del espectador, produce la misma sensación que una pieza pensada por Romeo Castellucci: en un espacio de incertidumbre se va edificando armónicamente un bodegón con objetos que van desde lo más orgánico, desde la propia naturaleza del cuerpo, hasta lo mecánico y lo compuesto. Witkin, al igual que Castellucci, muestra un especial interés en los cuerpos que reflejan la finitud de la vida: enfermos, obesos, anoréxicos, muertos, transgéneros, etc.

Y no sólo en un aspecto rítmico se parece a la obra de Witkin, sino que también encontramos otras características. El fotógrafo, que también se inspira y recompone obras del arte clásico occidental, como dirá Moira Pérez en *Belleza y Monstruosidad en Peter J. Witkin* (2011) "apela a sus personajes habituales, situándolos en complejísimo retablos en los que se repiensa la obra original a partir de las categorías que el autor acostumbra a trabajar: la vida, la muerte, la decadencia de los cuerpos, lo sexual, lo marginal" (p. 3). Si tomamos como ejemplo *Leda* (1986), observaremos cómo Witkin propone una reescritura del mito griego, y no sólo aquí coincide con el trabajo de la Societas sino que va más allá y también elige un modelo hermafrodita para suscitar el

interés en el propio cuerpo por encima del carácter ficcional del mito. Igualmente, en *Mother and Child* (1979) encontramos el aspecto biotecnológico ya observado en piezas de la Societas como en la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995).

Las coincidencias que analizamos no serán solo temáticas procesales, sino que también se remarcan en el concepto de ritmo ya que, en ambos casos, se produce la armonía equilibrada entre los elementos. Sólo será en el tratamiento del fondo y de la iluminación donde se produzca una diferencia entre los creadores. Así, cabe percibir y concluir que la coincidencia rítmico, temática y procesal que se establece entre Witkin y la Societas nos hace albergar la duda de si el trabajo de la CÍA de nuestro estudio ha construido de por sí una religiosidad ética y estética o, en cambio, se ha dejado arrastrar por la tendencia artística de los años 90. En cualquier caso, la CÍA de los Castellucci ha sabido mantener su lugar privilegiado dentro de la escena contemporánea y reformular así su lenguaje.



Fig. 37. Fotoensayo a partir de *Leda* (1986) y *Mother and Child* (1979) de Joel-Peter Witkin.



Fig. 38. *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) de Societas Raffaello Sanzio.

4.2.3.2 El sonido

Entrando a analizar otro concepto imprescindible en el estudio de la obra de Castellucci como es la sonoridad, debemos ensalzar el uso que se hace de ella y su capacidad para transformar

conceptualmente los discursos que se plantean en la propia escena. Este signo, que se establece de forma autónoma, es decir, que no pertenece al asunto dramático de la palabra, encontrará su propio lugar y pretenderá estudiar la relación que se establece entre el cuerpo y su tensión, y entre el sonido y su partitura. Y es que la sonoridad no es música en la performance, sino que se convierte en algo concreto, tangible, maleable, capaz de permitir así lo visual y lo físico ya que tiene poder de significación. Es así que la voz, el sonido que produce, se convierte en un material imprescindible que crea un aspecto físico en sí misma y, al mismo tiempo, edifica una arquitectura que se mueve. Helga Finter denominó a esto “teatralización de la voz”: "on the one hand, takes the written (the seen) as spoken sounds and transforms sight into hearing and kinesthesia and, on the other hand, takes tone and sound as spatially written, thus transforming hearing to sight" (Citado en Ovadija, 2016, p. 2).

Para Ovadija, el sonido en las obras de la Societas tiene una relación directa con el sonido que plantea Hermann Nitsch en su teatro. Es así que carece de interés la palabra en sí misma, y en su lugar encontramos la sonoridad de lo humano, de lo cruel, del llanto, del dolor, del nacimiento a través de onomatopeyas, de los ruidos producidos por el propio cuerpo. El sonido es, por lo tanto, algo que nace de lo ritual, de lo orgánico y de la propia existencia. Guidi, quien se encarga de la dramaturgia sonora en la Raffaello Sanzio, establece que "one day I should like to live in music, ad breath is inside voice; to see from the inside, or to move into the flesh and bones, to the heart of the word. I'd like to enter into sound, to understand the technique of seduction that a sound, a voice, a word enacts in me when it seizes me, and to use this later in the theatre, making of it a technique for the stage" (Citado en Ovadija, 2016, p. 3). Se destruye, de esta forma, el vínculo que existe entre el sonido y la palabra para identificar la voz, su autonomía, como una especie de paisaje que lo envuelve todo.

Guidi creará una partitura ordenada que formará parte intrínseca de la partitura plástica de la representación, relacionándose con el resto de elementos que la componen (ritmo, duración, aspectos contrapuntuales). Por lo tanto, la teatralidad del sonido de la Societas es entendida a través del espacio, de su atmósfera, y como señala Ovadija, hace referencia al término “spacing” de Derrida, el cual establece que el material fonético se expande en el espacio para crear un nuevo lugar: el theatron. En palabras de Derrida "the space of stage and the more comprehensive sound of space together create a third space that comprises the scene and the theatron" (Citado en Ovadija, 2016, p. 11).

Para Guidi y para la Societas el sonido que produce la voz no debe describir el mundo a través de la palabra, a través de la definición y del nombre que se le ha otorgado, sino que debe

crear un nuevo mundo, un universo que relacione lo visual y lo vocal: lo que se dice y lo que se hace (logos versus phone). Según Valentini, el sonido tiene una característica primaria y primitiva que acerca lo determinado a lo abstracto, encontrando analogías y correspondencias con el mundo de la infancia y el desarrollo cognitivo. Al igual que un niño aprende los conceptos y comienza a hablar, el teatro tiene que aprender a pronunciar su propio lenguaje.

Por otro lado, Guidi establece que el pensamiento y la voz son coincidentes y semejantes. De este modo, encuentra en el gesto del intérprete (mandíbula, paladar...) la posición desde la que sale y se constituye la voz, su proyección, y realiza una notación o partitura vocal para trabajar con ellos las pausas, los ritmos y las atmósferas que son capaces de crear para construir así la dramaturgia sonora del espectáculo. La importancia de lo que tratamos es tan notable que la voz podría constituirse como la materia sobre la que se experimenta y se sustentan el resto de signos, el génesis primordial sobre el que se crea la totalidad de la propuesta.

In must learn to describe the voices I hear. I must identify then with shapes, with materials, in order to imitate them. What does my voice look like? Or, the other way round, what is the voice inscribed in that object, in that character? For example, what voice should Hamlet hace, or Othello, so that we may see them as if it where the first time? The choise of the sound of the voice is a dramaturgical question (Guidi, citado en Valentini, en Kaduri, 2016, pp. 456-457).

El trabajo más importante en cuanto al diseño del sonido en una pieza de la Societàs será realizado para *Tragedia Endogonidia* (2002). Un espacio sonoro diseñado por Chiara Guidi y Scott Gibbons donde encontramos que la voz será el único elemento utilizado para la creación de la instrumentación y de la atmósfera sonora. Será a través de máquinas desde donde el sonido se transforme para crear las diferentes dimensiones materiales. Como en un viaje por el tiempo y por la Historia, la sonoridad envuelve el escenario para mezclar lo mecánico y ritual con los sonidos más orgánicos y procedentes del cuerpo como respiraciones o llantos. Según V. Valentini, ese acto de respirar, única forma que tiene el ser humano de relacionarse con el mundo verdadero, será la auténtica forma de participar en la pieza: "The central task of each actor is to breathe, not to talk. And because the condition of tragedy is the extreme solitude of the hero, mutism, violence – impossible to distinguish between pure and impure – impossible that somebody may come and alter a solitary route" (2016, p. 24).

El sonido, por lo tanto, se caracterizará por la expresión del pathos, del sufrimiento a través de las cualidades orgánicas del propio cuerpo sometido al caos y por la tensión que produce el efecto trágico. Otra cualidad que encontramos será el silencio (la raíz del grito): el acto violento de la energía de la tragedia implicará una pausa en el movimiento, y este será el que consiga reverberar

y producir un eco inmenso en la propia escena. Así, sonidos metálicos y de ultratumba o materiales tecnológicos, distorsionarán la voz y el espacio para formalizar el ambiente sonoro del mundo iconoclasta de la Societas. Para ello Guidi y Gibbons trabajarán de la siguiente manera:

The first stage was a gathering of sonorous ideas around the scenic figures and around the images we wish to give voice to. Then we work on a series of recordings, accumulating sonorities, which give an intonation to the stage space. It is interesting to capture sounds, to place microphones, to choose and to discard the noises which attract us because of their rhythmic or melodic properties. The recording process of the acoustic sources is a moment of paramount importance for us, because the richness of the source determines the fullness of the sound. Where do we place the microphone? From where in the room do we wish to capture a sound? (...) Each and every musical composition which appears in the *Tragedia Endogonia* has been constructed through the use of the voice. Working with Scott Gibbons, I searched for an organic sound, a sound dense with close and distant details, some of which were subterranean but still able to create either a fullness or a void of material. Sound was made to open up tiny lacerations on stage, through which the images and shapes living on stage could become visible, sensorially visible. (...) With Scott, I searched for a sound which had its origin in the voice. This is why we recorded it for hours. I wanted to be inside the voice, like breath, so that I could look at the voice from the inside, so that I could venture in flesh and blood into the heart of words, where layers of time are sleeping one on top of the other. Quiet. Mute (Guidi, citado en Valentini, en Kaduri, 2016, p. 473).

4.2.4 El público en la Societas Raffaello Sanzio

En *Los espectadores son un destino, no un horizonte* (1997) Claudia Castellucci plantea qué tipo de relación establecerá la Societas con la audiencia asistente a sus trabajos. Ella nos dirá:

Los espectadores están siempre más allá de mi horizonte. Sé que existen y que iré a su encuentro, pero siempre están más allá de mi horizonte y ni puedo, ni quiero, verlos, ni mucho menos imaginarlos. Son subfundamentales; no figuran, ni podrán figurar sin desequilibrar la técnica artística entre las fuerzas influyentes de la creación dramática. El espectador (...) es desde siempre y para siempre el motivo interior e indefinido de la creación. El espectador está presente y precede a la acción dramática solo cuando no tiene ni rostro ni nombre (2017, p. 230).

De esta manera, Claudia nos asegurará que para su compañía el objeto artístico no está motivado por el gusto del espectador sino que surgirá de lo que los Castellucci llamaron los “impedimentos” (concepto explicado con anterioridad), pero, por otro lado, afirmarán que toda creación es recepcionada por la audiencia y que ésta redefine el significado a partir de una lectura sensorial individual.

Y es que la configuración creativa de la obra de la Societas basada en la creación de imágenes a partir de la fragmentación, de lo heterogéneo y de la multiplicidad como representación universal del ser humano exigirá la implicación individual de cada espectador. Es decir, a pesar de

que exista un diseño específico de las imágenes en Castellucci, la re-figuración icónica de la realidad (fuera de los cánones tradicionales) hará necesario que cada espectador realice su propia epifanía como individuo. (R. Castellucci, *La Razón*, 2010). De esta manera, y como ya sabemos, la estrategia de la Societas consistirá en establecer unos códigos mínimos de reconocimiento (fragmentos de la tradición cultural) que permitirán el principio de lectura y construirán puentes rizomáticos con otras intertextualidades, sabiendo que el espectador recibirá y creará su propio significado a través de su realidad interior. En palabras de Claudia Castellucci: "Los espectadores hibernan los razonamientos obtenidos a través del archivo de su mente, pero para facilitar que se produzca el contagio es necesaria la inundación de argumentos prelingüísticos, como la música y todas las agitaciones" (2017, p. 221). Y es que, como dice Romeo, "theatre is not something that needs to be recognized. 'I-go-to-the-theatre-to-recognize-Shakespeare-my-studies-what-I've-done': it is not so. It is a voyage in the unknown, to the unknown. We cannot calculate the conjunctions of the elements of the possible" (Citado en Anxo Abuín, 2013, p. 293). Por todo, el espectador de la Societas es empujado a una posición alejada de la tradicional escucha y recepción del modelo dramático.

Claudia Castellucci, en un discurso pronunciado en Salerno sobre el teatro como pensamiento teatral, nos habla del teatro de los vallados. Este, que se podría definir como un espacio cercado y separado del mundo libre (objetual y corruptible), será el lugar donde la creación escénica pueda realizarse de forma autónoma y desde donde se ignore lo que hay afuera para encontrar dentro una revelación que lo eleve y lo transfigure. Según Claudia Castellucci, "debemos dejar de depender del mundo de las ideas de las formas para crear (arte), porque así terminamos siempre re-contextualizando un mundo que ya está hecho. Esto es una forma deprimida de la originalidad, si creemos que la originalidad hace a los individuos felices..." (Citado en Colusso, 1986, Societá Raffaello Sanzio, p. 76).

Esta separación de la que hablamos, esta especie de muro, queda tangible en su obra *I Miserabili* (1987), donde escénicamente encontramos un muro de enormes piedras que viene a representar una metáfora del mundo de los hombres desde un lugar confinado, alejado del contexto, de lo corrupto y de lo inexacto. Dentro de este vallado la iconoclasia definirá lo verdadero. Teniendo en cuenta la elevación de estos muros y su inmersión en otra realidad, de esta dimensión alejada de los parámetros reconocibles, cabe preguntarse el lugar desde donde analiza la obra el propio espectador: ¿Observa desde dentro del vallado o desde fuera? ¿Está, quizás, a medias entre ambos espacios? ¿Tiene conciencia del lugar que ocupa? ¿Entiende qué es lo verdadero?

En la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995), por ejemplo, la audiencia se concentra en el patio de butacas en una relación frontal y clásica con la pieza escénica. Las diferencias espaciales y lumínicas refuerzan la separación entre los dos mundos; y la aparición de un telón de boca en el segundo acto no hará sino pronunciar aún más esta sensación. El telón, en este caso, generará el muro del teatro de los vallados. Lo que ocurre dentro del escenario será la reconstrucción iconoclasta de la realidad bajo la mirada de la Societas. De este modo, la audiencia se posiciona delante de una realidad que se le ha demostrado ininteligible y, por este motivo, la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) se presenta como una pieza que exige una gran concentración. Del mismo modo, el espectador deberá descryptar los fragmentos del mito así como las intertextualidades y las relaciones entre ambas. Por todo, el diseño rítmico de la Societas, en cierto sentido, es heredero del modelo dramático ya que mantiene una relación desigual en espacio, tiempo y energía. La única diferencia será que, mientras que en el modelo dramático el espectador juega un papel de identificación y análisis de conflictos, en este caso, deberá generar una relación de conocimientos. Aunque Romeo Castellucci no quiere que sus espectadores asistan a sus piezas desde la intelectualidad sino de lo sensorial, en el caso de la *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) (llena de intertextualidades y rizomas) el espectador se deberá convertir más en investigador que en asistente de un viaje emocional.

Así, parece que nos encontremos ante un proceso de recepción abierta, característica que acabará de asentarse en el caso de *Tragedia Endogonidia* (2002). Por la propia estructura de la acción del relato esta pieza genera una experiencia donde el trabajo del espectador se hace necesario para la determinación de una narrativa, es decir, cada individuo (audiencia) generará una propia significación a partir de sus propias emociones y conocimientos.

I think that if we say that in all Western representations there is something tragic, then for me this tragic element has to do with narrative. It could be that the tragic aspect of the spectacle, for the spectators, is in that narrative possibility, its perpetual beginning. It is impossible to live in the world without this process of narration. Through these narrations, we conceive our futures. And this is what happens in the theatre, a projection into the future, a way of narrativism (Societas, citado en Tortosa, 2016, p.75).

Igualmente, será en la trilogía dantesca donde aparezca un nivel superior en la recepción de espectáculos de la Societas. Y es que en *Inferno* (2008), la posición del espectador en un espacio no teatral y más aun, su propia inclusión dentro del espectáculo a través de una gran gasa, hace que la experiencia se individualice y se vuelva táctil y única. Pero este mecanismo experiencial se volverá mucho más exclusivo en la propuesta para la gira internacional de *Purgatorio* (2008), donde el espectador, de a uno, visitará la instalación y conversará de manera unidireccional con la instalación diseñada por la CÍA. De esta manera, si en las primeras obras la relación entre pieza y

espectador era, en su mayoría, convencional y seguía respetando de alguna manera los convencionalismos de una obra de arte, en las últimas encontramos una necesaria cooperación de los espectadores con la pieza, un acto comunicativo mucho más cercano a la experiencia real, o por lo menos, una inmersión del espectador dentro de ese mundo iconoclasta que tanto ha demandado la Societas.

Por lo tanto podemos concluir que la relación que establece y mantiene la Societas con la audiencia es dispar y diferente dependiendo de cada espectáculo. De este modo, podríamos hacer dos grandes diferencias en su recorrido: en primer lugar, podríamos establecer las obras amuralladas (caracterizadas por generar dentro de los parámetros espaciales un mundo iconoclasta con unas particularidades autónomas con respecto a la realidad convencional) donde la audiencia sólo podrá mantener una relación emocional con la misma y, en segundo lugar, las piezas que permiten al espectador colocarse dentro de esa muralla y recinto cercado para formar parte de una comunidad. En este último caso se le exigirá el acercamiento al entendimiento de la obra desde la comunicación mínima, es decir, a través de las emociones que su cuerpo y su mente ejecutan.

Realizado el análisis centrado en la recepción de los espectadores y en la concepción del público que establece la Societas, nos gustaría señalar que, quizás, el elemento de distribución y recepción de la Industria Cultural sea el que no permita ni deje actuar completamente a la CÍA en la realización de un buen diseño basado en las relaciones entre la pieza y la obra, y por lo tanto, presente así este sistema ecléctico. La Societas, de este modo, se mueve entre la necesidad de creación comunitaria y una resistencia al sistema cultural postcapitalista, que al final acaba en una tensión heterogénea y ecléctica.

4.2.5 Partitura

El trabajo de la Societas Raffaello Sanzio puede enmarcarse dentro de la estética derridiana de la deconstrucción posmoderna. Esta, caracterizada por cuestionar los conceptos de la tradición estética teatral como la mimesis, se acercará, del mismo modo, a la hibridación y al carácter abierto y procesal de sus signos escénicos que aceptarán intertextualidades para generar una gran partitura semióticamente compleja a modo de rizoma.

Concretamente, y como ya hemos visto a lo largo del capítulo, el trabajo de la Societas tratará de generar una fuerza destructiva sobre el teatro tradicional para poner de relieve los elementos universales en estado de ruina y así poder reconstruirlos a partir de ritmos ya reconocidos en las vanguardias. Calchi Novati dirá que, para la CÍA "the universal is the simplest place possible to free oneself from narrative structure, from the burden of narrative, and thus also from the burden

of the written word, from its visibility, adding that the word should go back to being invisible" (2011, p. 62). De este modo, la acción del relato, la interpretación y la implantación entrarán en un proceso de descomposición hasta los límites marcados por Romeo Castellucci, quien nos dirá que:

The essential problem of the Creator, of artists, is their permanent confrontation with the void, whit chaos. Each act of Creation presupposes a prior act of destruction. Creation becomes then a re-creation, and each phase which precedes this re-creation must be a systematic destruction of all acquired habits (if it is to be true act of novel creation) (Citado en De Laet y Cassiers, 2015, pp. 24-25).

Es así que ocurre la paradoja entre la destrucción-construcción en la estética de la CÍA: el acto violento de la búsqueda de lo universal, que atravesará el vacío, será el mismo acto generador del punto de inicio de su mundo iconoclasta.

Pero no solamente las artes escénicas se verán sometidas a un proceso de excavación, sino que la misma historia del arte occidental será escrutada y hará hincapié en las grandes figuras de la historia del arte y de la literatura como Caravaggio, William Faulkner, Jan Van Eyck, Andy Warhol, la Biblia, etc., para seleccionar aquellos fragmentos de mayor interés para la exposición de su imaginería iconoclasta. A partir de este momento, se producirán las intertextualidades a través de conexiones temáticas y filosóficas y, entonces, se generará el lenguaje inventado junto a los cuerpos múltiples que se tensionan, los sonidos vibrantes o la evocación de paisajes. Se creará, de este modo, la partitura de la Societas Raffaello Sanzio como una cartografía de ruinas desplegadas de la cultura occidental.

En su estudio sobre la Societas Raffaello Sanzio, Laet y Cassiers (2015) han tenido la oportunidad de observar y describir los libros de creación de Romeo Castellucci y sus partituras. Tras la observación de estos textos como un conjunto críptico de palabras, listas, símbolos e imágenes (sin ningún tipo de estructura lógica o cronológica), encontrarán que los motivos se enlazarán unos con otros a partir de un orden visual (colores, líneas, tipografías...) y serán resaltados con mayor o menor profusión para captar la mirada de quien los estudia. Parece, igualmente, que esta característica de estructura fluida y heterogénea se extiende al mismo proceso de ensayos ya que estos servirán para crear el espectáculo a base de conexiones y pruebas. Lyanvert, que realizó una estancia con la compañía en el proceso de creación de ensayos de *Tragedia Endogonia* (2002), concluye tras una reflexión precisa lo siguiente:

I have attempted to x-ray the company's working process to arrive at some consistencies of thought and methodology. Process is vital to an understanding of their work since the writing, the creation, is happening during rehearsal, through the process and not before it. I have not, and could not, conclude a definitive technique or formula by which Romeo and Societas Raffaello Sanzio work with *Tragedia Endogonia*. For me, the key to reaching an understanding of their system is that it is multi-platform

(different meanings and symbolisms in different levels), and multi-artform (juxtaposition of visual, textual, sonic etc.), placing equal importance on a visual, aesthetic and musical alphabet, rather than a traditional dramatic model based on a hierarchy of artforms serving the narrative. Within this palette of inspired multi platform/artform fragments, a multiplicity of meanings emerge. The juxtapositional switching of sacred and profane objects in *Tragedia Endogonia* the scenes in which they appear, in a kind of surreal montage (Lyandvert, 2006, p. 72).

Por tanto, cabría señalar dos momentos en el proceso de partitización en la Societas: por un lado, la creación y el diseño sobre el papel, donde se produce todo el proceso de destrucción y construcción de intertextualidades, y, por otro lado, la prueba real sobre la escena donde el elemento principal será el ritmo ya que ordenará todo el sistema semiótico de la pieza. (De Laet y Cassiers, 2015 p. 23). Pero, ¿cómo tiene lugar la creación de la partitura? ¿Cuál es el concepto de unión de los elementos? Para resolver estas cuestiones tendremos que volver a la idea de montaje de atracciones de Eisenstein, ya explicada en el capítulo referente a las vanguardias rusas. Como ya sabemos, este tipo de configuración estética consistente en la descontextualización de imágenes (fragmentos) que se unirán entre sí para generar una red de relaciones y significados en sus colisiones no se basará en la producción de un significado fabular o en la psicología del personaje, sino que operará en una yuxtaposición de tensiones. Esta yuxtaposición se definirá como el mismo centro de la significación, es decir, una tercera imagen creada a partir de la colisión de los elementos. Según R. Castellucci: "I am convinced that in theatre, even more so than in cinema, two juxtaposed objects a third one which is not there- it is a fantasy in possession of the audience. It is very old idea. Just read Eisenstein" (Citado en Semenowicz, 2016, p. 24).



Fig. 39. *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) de Societas Raffaello Sanzio.

Señalaremos que el concepto de montaje de Eisenstein, deudor del collage, tendrá su origen en los últimos años de la década de los 20 y principios de los 30, casi al mismo tiempo que el proyecto *Arcades Project* (1927-1940) de Benjamin y el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warbug. El primero consistirá en una enorme colección de escritos sobre la vida urbana de París en el siglo XX y se preocupará especialmente de la presencia del hierro y del vidrio, mientras que el segundo se interesará en la compilación de 60 “tablas” para recopilar más de dos mil imágenes y proponer una red de relaciones entre las mismas con la intención de generar un relato científico sobre las características de la propia imagen. Ambos montajes y conceptos serán importantes para el trabajo de artistas de los años 80 y, del mismo modo, para Romeo Castellucci quien se acercará a Warbug a través de Giorgio Agamben. De este modo, Castellucci adoptará estrategias y técnicas similares a las creadas por Warbug en su *Mnemosyne Atlas* (1924-1929). (Semenewicz, 2016, p. 25). Es decir, a partir de la convivencia, yuxtaposición y colisión de fragmentos de imágenes independientes se creará una red cartográfica entre las unidades para generar un flujo lleno de potencialidad múltiple y libre en cuanto a significados se refiere. Romeo Castellucci dirá

I believe it is a theatre where dialectic does not occur. Even the extreme elements of the beginning and end are not part of a dialectic, but (they are) juxtaposed, tangled even violently. Only a chemical conversion can set off reactions that escape control. These reactions can trigger fate, chance. Chance is a fundamental element in every problem of beauty (Citado en Abuín González, 2013, p. 294).

De este modo, como ya hemos analizado y observado a lo largo del capítulo, la idea rítmica de conexión entre los elementos de la partitura será igual a la idea de rizoma. Esta, que posibilita la conexión múltiple de puntos independientes y heterogéneos, generará una estructura abierta y nómada, como un evento horizontal donde las ruinas se despliegan sin un orden establecido. (Abuin, 2013). Podríamos establecer, por lo tanto, que la partitura -que produce el rizoma- será la que fabrique el hipertexto cuyas características, según Abuín González, serán la "interruptibilidad, granularidad, limitada proyección temporal (limited look-ahead), pluralidad, acumulación infinita de datos" (2006, p. 76).

4.3 Signos rítmicos en la Societas Raffaello Sanzio

EVOLUCIÓN DEL RITMO		
MODELO	RÍTMICO	LA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO
Cosmovisión de la existencia.	La iconoclasia rizomática.	
Fecha	De 1981 a la actualidad.	
Autores.	Romeo Castellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi.	
VECTORES	SIGNOS RÍTMICOS	
Acción del relato	Hechos	
	Texto	Lenguaje de la generalísima: lenguaje creado a partir de sonidos corporales orgánicos.
Interpretación	Cuerpo	Importancia de la presencia orgánica que obvia la técnica. Cuerpos enfermos / Cuerpos de niños / Animales / Ciborgs.
	Voz	Orgánica y deformada a través de sintetizadores.
	Emoción	Sólo la presencia natural sin ningún tipo de fingimiento.
Implantación	Visual	Eliminación de la perspectiva. Espacios bidimensionales aparentemente homogéneos donde se confunden las figuras con el fondo.
	Sonora	Uso de aparatos sintetizadores que generan sonidos irreales y metálicos.
	Iluminación	Creación de atmósferas extrañas y extraterrestres.
Público	Tiempo y Espacio.	Diferenciado de la representación.
	Ilusión y Teatralidad	Ilusión y teatralidad máxima.

4.4 Conclusiones

Como podemos observar en la tabla, existe una clara desarmonía en el diseño rítmico de cada uno de los signos escénicos en la propuesta teatral de la Societas Raffaello Sanzio. Y es que, mientras que en la acción del relato existe un ritmo basado en la yuxtaposición tensional entre distintos fragmentos e intertextualidades, en el caso de la interpretación todo se reduce a un ritmo orgánico y, del mismo modo, esto se opondrá al diseño en la implantación visual (basado en el ritmo del equilibrio clásico dentro de una superficie infinita y sin límites). Por todo, cabría concluir que no existe un ritmo predominante o unificador, sino que la partitura final acabará siendo una amalgama tensional de unidades escénicas independientes y sin correspondencias rítmicas reales entre ellas. Es así que no existe la invención de un ritmo nuevo en el caso de la Societas que vincule el arte con la vida. Sin embargo, sí hay que señalar que el trabajo de la CÍA supone la renuncia al modelo tempo-racional (modelo dramático) y, sobre todo, evidencia una afirmación del acontecimiento que posibilitó las vanguardias, todo ello gracias a la noción de iconoclasia. Pero la iconoclasia supondrá, del mismo modo, un ejercicio crítico con la sociedad de espectáculo y la gestión de las imágenes y su contenido oculto.

Además de la iconoclasia, la otra idea novedosa que propone la Societas Raffaello Sanzio será la idea de rizoma, idea ya generada por Deleuze y Guattari y que, estéticamente, será deudora del collage de Warburg y de Benjamin y que, de alguna manera, significará una nueva concepción del tiempo y de la sociedad. Esta sociedad, fragmentada, vivirá en el presente cartográfico que confunde pasado, presente y futuro o, más bien, se definirá como "copy-paste" de todos los diseños rítmicos hasta ahora acontecidos. Así, la Societas más que generar una nueva comunidad, ejerce una denuncia del poder fáctico que controla las imágenes desde la tradición hasta la actualidad. De ahí que su teoría principal, la iconoclasia, sea un concepto estético, dialéctico y político carente de una propuesta cosmogónica sólida.

Y es que son dos los problemas que encuentra Castellucci para la construcción de una nueva comunidad: la imposibilidad de la tragedia, y el poder de la cultura administrada. Abordando el primer asunto, Castellucci nos dirá que en la contemporaneidad actual la tragicidad no encuentra su sitio ni sentido debido a la negación de la redención, del pathos y el ethos inaccesible, de la experimentación de las raíces, del imposible acercamiento entre lo humano y lo celestial, de la imposibilidad de recuperar el modelo pre-trágico. Para Castellucci: "there is no polis and no audience sharing and consolidating the legacy of faith, language and founding myths. The present-day tragedy has to oscillate between different creations of culture, and so is 'an organism on the run'" (Joe Kelleher, citado en Dorota Semenowicz, 2016, p. 130). Del mismo modo, y haciendo

mención al segundo problema, observamos cómo la Industria Cultural negará una comunidad fuera de sus ritmos administrados. De ahí su constante idea de imposibilidad del modelo pre-trágico. Todo ejercicio experimental en Castellucci será una constatación del final de la historia, del fracaso de la colectividad y del triunfo último de la imagen.

En conclusión, estableceremos que el ritmo estético de la Societas será el ritmo de la imágenes fragmentadas y unidas, el ritmo de la posmodernidad y de la crítica a la sociedad del espectáculo. Será el ritmo del rizoma, del tiempo fragmentado que se tensiona y que exige una fuerte supervivencia.

5. Esperanza e ironía en la Peeping Tom: el ritmo espacial y ecléctico

El próximo capítulo de nuestra investigación lo dedicaremos al análisis rítmico de la compañía belga Peeping Tom, fundada en el año 2000 por los bailarines y coreógrafos Gabriela Carrizo y Frack Chartier. En su preocupación por temas como la familia o la comunidad observaremos la aparición de un nuevo sentimiento ante la imposibilidad de generar un arte cercano a la sociedad y, al mismo tiempo, disidente en el mercado.

Sin embargo, antes de adentrarnos al estudio de la compañía, y ya que esta realiza su trabajo en la convergencia de la danza-teatro, nos gustaría realizar previamente y de manera sucinta, una introducción a la danza a partir de la segunda mitad del siglo XX. Y es que si analizamos el cambio producido en las artes escénicas y, en particular, en la danza a partir de 1950, no podemos olvidar la revolución que supusieron los primeros planteamientos coreográficos de artistas como Martha Graham o Doris Humphrey. Según Jacques Barril:

Doris Humphrey y Martha Graham dirigen sus investigaciones hacia las leyes naturales del movimiento. Como mujeres, testimonios de su tiempo, traducen en términos de danza las emociones que experimentan, tanto a nivel sensitivo como psicológico. Doris Humphrey y Martha Graham establecen sus principios y sus técnicas personales, crean su propio lenguaje, lo explotan con sus creaciones y lo imponen a las generaciones del presente y del futuro. Ambas componen una obra importante ilustrando el clima de desconcierto emocional que llevan dentro y reflejando al mismo tiempo las preocupaciones de orden filosófico y estético de los años 1930-1950 (1987, pp. 10-11).

Estas dos coreógrafas y bailarinas, junto a Charles Widman, pertenecerán a una generación denominada “modern dance”. Encontramos algunas características definitorias de este nuevo movimiento de danza como son la flexibilidad corporal, la relación entre equilibrio y desequilibrio, el estudio de las direcciones, la verticalidad y la horizontalidad, el trabajo con el esfuerzo y con el peso, el énfasis en lo aéreo y lo elevado, entre otras. Para Graham “movement is the seed of gesture” (Citado en Laurence Louppe, 2011, p. 103). Así, la danza se confronta y asemeja a todo el imaginario de la modernidad de Isadora Duncan, Laban o Mary Wigman, donde se parte de las posibilidades orgánicas y expresivas de cada artista para configurar una coreografía propia y personal.

Otro período que nos interesará analizar será el que comience tras la II Guerra Mundial, en 1945, y que aún hoy tendrá vigencia. Según Barril

las creaciones de este tercer grupo requieren una forma de emoción no convencional, como demuestran las sorprendentes abstracciones de Alwin Nikolais, la sutil utilización del gesto cotidiano por parte de Merce Cunningham, la hábil mezcla de movimientos de Paul Taylor o la explosión de interioridad de Murray Louis. Los creadores pertenecientes a esta tercera generación de bailarines de danza moderna se

convierten así en los creadores de la danza del teatro del absurdo, que sucede al teatro dramático de Martha Graham, el cual expresaba a la vez las preocupaciones filosóficas y estéticas de la célebre coreógrafa (1987, p. 12).

Destacamos, por lo tanto, el trabajo de fusión de técnicas de los artistas de este período y, en particular, la idea de Merce Cunningham sobre la autonomía y la conciencia del propio cuerpo. En la Black Mountain College, esta artista trabajará sobre la disociación del cuerpo para generar la libertad del ser y la liberación del organismo y, como consecuencia, la del movimiento. Así, Merce Cunningham, cuyo trabajo en cuanto a composición vincula y conecta, igualmente, la dimensión de lo desconocido con la experiencia del propio cuerpo, establecerá el uso de la improvisación como pauta fundamental e indispensable en la danza contemporánea que se venía gestando.

En este pequeño recorrido hacia la construcción de la danza contemporánea no podemos obviar lo que se venía gestando en Europa. Es cierto que en Norteamérica los grandes coreógrafos y artistas asentaron las bases de la danza de los años 50 y 70, pero también en Alemania encontramos, si volvemos a conectar con la danza expresionista, artistas imprescindibles para la realización de nuestra pesquisa como Kurt Jooss. El trabajo del coreógrafo, discípulo de Laban, destacará por el estudio del acento rítmico como guía de la lectura, la narración y la intención del relato. Vemos la importancia de este acento en el tratamiento del tiempo y de la poética del movimiento. Según Laurence Louppe “el acento es lo que incide en la cinestesia, de modo que el espectador recibe mejor que cualquier otra manifestación corporal esta 'presión' sobre la consistencia de la materia” (2011, p.159). Además, la importancia que recae sobre la figura de K. Jooss es que supo aceptar y aunar las ideas más revolucionarias de la danza con las reglas más estrictas del ballet. Será también Jooss el que, desde su escuela Flokwang en Essen, instruya a la gran referente de la danza contemporánea: Pina Bausch. En esta escuela, además, se nutrirá de otras disciplinas como las artes gráficas, la ópera, la fotografía o la escultura, entre otras.

Pina Bausch, bailarina, coreógrafa y directora alemana, analizará y explorará este nuevo cuerpo que se venía construyendo a través del movimiento para crear unas partituras coreográficas que servirán de sustento de lo que conocemos como danza-teatro. Esta nueva forma de danza, que recurre a elementos y técnicas expresivas del teatro, unifica ambos a través de un hilo conductor donde el movimiento, la actividad con el cuerpo, será imprescindible para su desarrollo. Será con su obra *Blaubart*, en 1976, cuando la coreógrafa inaugure esta nueva forma de teatro que da prioridad al movimiento o al espacio y supedita el desarrollo dramático a la partitura. Su aportación, detallista, sensible y pionera asentará las bases de la danza a partir de los 70. Para Hans-Thies Lehmann

sus geniales coreografías, que marcaron época, son mucho más que una innovación en el lenguaje del ballet; respecto a sus escenografías, siempre aparecen cubiertas con materiales reales: hojas, tierra, agua, flores..., que constituyen una característica fundamental de su estilo. En el trabajo de Bausch, tanto los gestos corporales como los objetos devienen realidades perceptibles con anterioridad a toda significación (2013, p. 355).

El trabajo que propone Bausch se fundamentará, asimismo, en una previa reflexión del grupo de bailarines, y se creará a través de consignas verbales para realizar, posteriormente, un ejercicio de observación donde se propondrán diferentes indicaciones. Con el grosor de danza, la coreógrafa seleccionará las imágenes y movimientos resultantes más cargados de la expresión que busca en cada caso. Todo esto se asemejará a la idea de collage. Según Laurence Louppe, “es el ensamblaje incoherente, compuesto de escenas cortas que se deshilachan, de trozos de movimientos en el caso de Pina Bausch” (2011, p. 439) lo que constituye y envuelve su investigación.

Por otro lado, como influencias de la directora alemana destacamos, además del trabajo de su gran maestro Kurt Jooss, las influencias de los coreógrafos José Limón, Paul Taylor y Antony Tudor de la Escuela Juilliard de Nueva York. También podremos ver la influencia de otros directores como Bob Wilson en sus últimos trabajos, donde el tiempo se dilata y se utilizan recursos como la continua repetición. Y es que el trabajo de Pina Bausch no solo impresionará a los entendidos en danza o ballet, sino que sobrepasará límites también geográficos. Este nuevo resurgir se extenderá rápidamente desde Alemania hasta Holanda o Bélgica donde se trabajará sobre el contenido o las propias manifestaciones por encima de la excelencia y del virtuosismo.

Concretamente, en Bélgica encontramos compañías que asumen este tipo de teatro y encuentran e idean sus propios lenguajes. Hablamos, por ejemplo, de Anne Teresa de Keersmaeker y su CÍA Rosas a través de la cual relaciona música y movimiento con otras disciplinas como las artes visuales o incluso la geometría; Jan Fabre, reconocido internacionalmente por sus propuestas de repetición y catarsis en las cuales se lleva al extremo el esfuerzo de los intérpretes; Jan Lauwers, que, como ya sabemos, no ejecuta jerarquización entre teatro y danza sino que lo coreográfico se anexiona a lo textual; o Win Vandekeybus, el cual configura unas propuestas más performativas y rituales con objetos y tensiones de sus bailarines (en relación con el desequilibrio o el esfuerzo) para construir su propio universo. De este modo, podríamos destacar que todas estas agrupaciones de las que hablamos beberán unas de otras y se relacionarán intensamente trabajando discursos parecidos y planteamientos escénicos similares. Esto llegará a tal extremo de correspondencia que Gabriella Carrizo, directora de la compañía que analizaremos a continuación, trabajará con la CÍA de Lauwers e incluso algunos intérpretes de la Needcompany se trasladarán a esta nueva propuesta de Carrizo: la Peeping Tom.

5.1 Peeping Tom, la compañía

Serán Gabriela Carrizo y Frank Chartier los que edifiquen este nuevo concepto de hacer danza-teatro en su novedosa compañía, la cual viajará alrededor del mundo en infinitud de teatros y festivales.

Gabriela Carrizo, nacida en Córdoba (Argentina), comenzará desde edad muy temprana a bailar en un grupo de danza contemporánea para adolescentes que, con el tiempo, se convertirá en el Ballet Universitario de Córdoba. Aquí, la directora creará sus primeras coreografías. Cuando cumple diecinueve años, Gabriela cruzará hacia Europa para trabajar con diferentes creadores y compañías como Caroline Marcadé, Les Ballets C de la B (*La tristeza cómplice*, 1997, y *Iets op Bach*, 1998), Koen Augustijnen (*Portrait intérieur*, 1994) o la Needcompany (*Image of affection*, 2001). Aún así, la directora, actriz y coreógrafa nunca dejará de crear sus propias coreografías y producciones, muchas de ellas bajo el apoyo de Les Ballets C de la B. Del mismo modo, Gabriela trabajará como actriz principal en la película de Fien Troch *Kid* (2012) y se pondrá al mando de una pieza ideada para la Nederlands Dans Theatre – NDT denominada *The missing door* (2013), aunque esta vez ya compaginando estos trabajos con los de la Peeping Tom junto a Franck Chartier.

Por su parte, F. Chartier, nacido en Roanne (Francia) en 1967, comenzará también desde muy temprano a expresarse a través de la danza. Será a los quince años cuando comience a estudiar ballet clásico en Rosella Hightower en Cannes. Igualmente, el director y coreógrafo formará parte del Ballet du 20ème Siècle de Maurice Béjart y trabajará junto con Angelin Preljocaj en el espectáculo *Le specter de la rosa* (1993) representado en la Ópera de París. Ya en Bruselas sabrá relacionarse con los directores que estaban renovando por aquel entonces la escena europea y trabajará como intérprete en obras de Rosas (*Kinok*, 1994), de la Needcompany (*Tres*, 1995) o de Les Ballets C de la B (*La Tristeza Complice*, 1997; *Iets op Bach*, 1997; y *Wolf*, 2002). Para la Nederlands Dans Theater, dirigirá la obra *The lost room* en 2015.

La relación de los creadores de la CÍA de nuestro estudio se originará, igualmente, sobre las tablas del teatro. Carrizo y Chartier se conocerán bajo las pautas de Alain Platel y de su compañía Les Ballets C de la B en la obra *Iets op Bach* (1998). Así, la influencia de Alain Platel será destacable en sus primeros trabajos conjuntos. Y es que Les Ballets C de la B (fundada en Gante en 1984) abogará por una escena donde se aceptan todas las visiones y perspectivas de creadores de diferentes orígenes y disciplinas para configurar propuestas caracterizadas por el eclecticismo. Su lema “Esta danza es para el mundo y el mundo es para todos” define sus planteamientos.

Continuando en el estudio de las zonas comunes de estos coreógrafos, un año después de su encuentro en Les Ballets de Platel, Carrizo y Chartier se decidirán a crear su primera pieza en conjunto, *Caravana* (1999). Inspirados en la estética cinematográfica recrearán una puesta en escena hiperrealista donde una autocaravana será el punto central de la propuesta y, a través de sus ventanas, el público podrá observar la belleza de la cotidianidad. Ya en esta pieza podemos vislumbrar los cimientos de la poética de trabajos posteriores: el interés por el mundo familiar, el zoom sobre los miedos y fantasías de los personajes expresado a través de la danza, la idea de voyeur que dará nombre a la compañía, etc.



Fig. 40. *A louer* (2011) de Peeping Tom.

Y es que su nombre, Peeping Tom, que traducido del inglés significa mirón o “voyeur”, identifica a la perfección la idea que estos directores y coreógrafos tienen del significado de la danza-teatro: un lugar por donde mirar y espiar otras realidades, otras vidas, a otras personas con otros movimientos y otros intereses. Como un “voyeur” que observa a escondidas, plantean un encuentro escénico donde el espectador mira la cotidianidad de los personajes como si se encontrara tras una pequeña y difuminada mirilla. Será en el año 2000 cuando la compañía reciba su nombre actual e inicie su carrera artística hasta convertirse en una de las compañías de danza-teatro más reconocidas en Europa.

En cuanto al trabajo realizado hasta el momento por la CÍA, encontramos que ha pasado por tres fases bien diferenciadas: una primera fase de trabajo colectivo entre los directores y los performers/intérpretes que conformarán la propuesta; una segunda etapa caracterizada por el peso creativo en las figuras de Carrizo y Chartier; y una última fase donde ambos coreógrafos realizan sus propias creaciones por separado pero bajo el mismo nombre. Así, como vemos, la CÍA cuenta con dos trilogías y dos obras independientes. La primera trilogía será *Le jardin* (2002), *Le salon* (2004) y *Le sous sol* (2007) y la segunda *Vader* (2014), *Moeder* (2016) y *Kinder* (2019), ambas

trilogías tratarán el asunto familiar. Las obras independientes serán *32 Rue Vandenbranden* (2009) y *A louer* (2011).

5.2 Concepto teatral y proceso en Peeping Tom

Como decimos, la compañía belga Peeping Tom es conocida por la producción de piezas caracterizadas por una atmósfera de terror y ensueño a través de danzas extremas dentro de una estética hiperrealista. De este modo, una de las características más importantes de la Peeping Tom será su preocupación por la creación de una narrativa que permita la interrelación coherente entre el relato y el hecho coreográfico. De esta manera la CÍA, poniendo su interés en la recuperación de la fábula, iniciará una tendencia de reconstrucción estética que expresará un sentimiento de nostalgia por la confianza en la modernidad objetiva, es decir, se pondrá en consonancia con la tendencia estética de la metamodernidad.

Esta noción de metamodernidad, que será rescatada en 2010 por los teóricos culturales Timotheus Vermeulen y Robin Van den Akker en su ensayo *Note os Metamodernism*, pretenderá explicar la necesidad de recuperación de posiciones modernas bajo estructuras provenientes de la posmodernidad a partir de los años 2000. Así el metamodernismo será construido como un punto intermedio, un punto en tensión entre la Modernidad (el modelo tempo-dramático) y la Posmodernidad (el modelo rítmico de las vanguardias). Para estos autores, esta tendencia

se caracteriza por la oscilación entre un compromiso típicamente moderno y un desapego marcadamente posmoderno. (...) Para ello, sostenemos que el metamodernismo debe situarse epistemológicamente en medio de la (post)modernidad e históricamente más allá de la (post)modernidad... (Vermeulen y Van Der Akker, 2010, p. 2).

Y más adelante afinarán cuando digan que:

Ontológicamente, el metamodernismo oscila entre lo moderno y lo posmoderno. Oscila entre un entusiasmo moderno y unas notas sobre la ironía posmoderna, entre la esperanza y la melancolía, entre lo ingenuo y el saber interior, la empatía y la apatía, la unidad y la pluralidad, la totalidad y la fragmentación, la pureza y la ambigüedad. De hecho, haciéndose oscilar de aquí para allá o en ida y vuelta. (...) Cada vez que el entusiasmo metamoderno balancea hacia el fanatismo, la gravedad tira de nuevo hacia la ironía; si su ironía se balancea hacia la apatía, la gravedad tira de nuevo hacia el entusiasmo. Tanto la epistemología metamoderna (como si) como su ontología (el medio) por lo tanto deben ser concebidas como un dinámico 'ambos-ninguno' (Vermeulen y Van Der Akker, 2010, p. 6).

En lo que respecta a la Peeping Tom este metamodernismo aparecerá por la necesidad de reconstrucción comunitaria a partir de su propia negación e ironía, es decir, presentará una nueva estructura de sentimiento cuya característica principal será un acercamiento pragmático a la comunidad, ahora consciente de la teoría posmoderna (postverdad, metarrelato, etc). De este modo,

no es de extrañar que el punto de partida para la Peeping Tom sea el apego a las situaciones concretas y reales. Carrizo dirá: “Der Ausgangspunkt ist immer das ‘Kleine’ mi Leben, nicht die groben Themen. In jedem unserer Stücke geht es um Menschen mi Alltag. Sie kreieren unser Material, mit ihren eigenen Geschichten (...) Sie hatten ein Leben vorher und eins nach der Zeit mi Stück.” (Citado en *Tanz in August. Internationales Festival Berli*, 2016, p. 12)

Esta premisa sentimental implicará una nueva pregunta para la compañía belga de danza teatro: ¿Cómo se puede hacer convivir las innovaciones artísticas de las vanguardias con un compromiso modernista con el pasado? La Peeping Tom lo tiene claro, y acabará desarrollando relatos coherentes (con un sistema de composición rítmico no cronológico) heredados de la vanguardia de 1900, del surrealismo. Para este ejercicio los referentes de la CÍA son notables: el cine y la fotografía, destacando autores como Shohei Imamura, Hitchcock, el montador Nico Leunen pero, sobre todo, las figuras de Gregory Crewdson y David Lynch. Así, si aceptamos los trabajos de Crewdson y Lynch como los más influyentes en el desarrollo productivo de la Peeping Tom, no podemos obviar que la vanguardia recuperada para la construcción de sus historias sea el surrealismo. Y será cierto, puesto que los propios creadores de la CÍA harán múltiples referencias a este movimiento en vídeos y entrevistas.



Fig. 41. *Vader* (2014) de Peeping Tom.

De esta manera, observaremos y señalaremos que el ejercicio rítmico que se habrá de percibir en las piezas de la compañía se presentará como un desplazamiento focal de la narración lógica en la que se yuxtaponen imágenes, emociones y momentos reinventados. Como ya pasara en el surrealismo, se partirá de una conciencia de acción dramática, es decir, de la fe en la historia pero desde una perspectiva disímil que hará que los tiempos cíclicos (pasado, presente y futuro) queden totalmente difuminados y se mezclen para presentar una situación compleja llena de matices, de sobresaltos y de efectos intermitentes entre el espacio social y el espacio mental de los personajes.

Si bien la estrategia de creación del surrealismo surgirá de la noción de automatismo, ahora, y en el caso de Peeping Tom, este ejercicio se presentará coaptado y asumido, es decir, no propondrá una revalorización del movimiento surrealista en pro de una anexión a la vida en la sociedad del espectáculo, sino que será una mera premisa, una herramienta estética para la obtención de un resultado artístico que convence a sus creadores. De este modo, entendemos que existirá una tecnificación y estilización de estas estrategias surrealistas con el objetivo de generar mundos poéticos e hipnotizantes.

Asimismo, encontramos un nuevo problema en la teoría de la Peeping Tom: la inclusión de la danza. Carrizo y Chartier, de este modo, asumirán que hacer convivir un relato o historia con la danza supondrá encontrar un punto intermedio entre el arte figurativo y el arte abstracto, o mejor, los creadores asumirán que deberán encontrar el mecanismo para vincular la creación de movimiento expresivo con la fábula narrada. La respuesta será sencilla, y vendrá dada por su mayor referente: hablamos del zoom cinematográfico. La danza, como ya ocurriera en la Needcompany, surgirá para exponer los sentimientos más recónditos de los personajes: miedos, deseos, pesadillas, etc. Es decir, la partitura coreográfica sustituirá a la palabra a modo de monólogo corporal. Este, que forma parte de esa narración del relato, no surgirá de los ritmos surrealistas sino de los expresionistas, heredando la tendencia desarrollada por Laban, Duncan, y M. Wigman.

Por lo tanto, a lo largo de nuestro estudio vamos a exponer que la Peeping Tom, tras aceptar la herencia y, por lo tanto, la imposibilidad de crear una comunidad social y artística, generará un arte capaz de expresar el deseo y la ironía de aquello que fue una vez. Así, y como veremos a lo largo del capítulo, la Peeping Tom tampoco conseguirá encontrar una teoría rítmica disidente y crítica con su tiempo, sino que, más bien, se presentará como una agrupación ecléctica de ritmos que viajarán desde el surrealismo al expresionismo o al collage estético, y que pretenderá generar un universo de apariencia verosímil y unas acciones performativas meramente extracotidianas que se acercarán, disimuladamente, al espíritu neorromanticista.

5.3 Análisis rítmico de la Compañía Peeping Tom a través de las obras *Le salon* (2004), *32 Rue de Vandenbranden* (2009) y *Moeder* (2016)

Si recorremos la teatrografía de la Peeping Tom observamos que existe un tema recurrente y transversal en todas sus piezas: la familia y la comunidad. Según Chartier, en la Bienalle de 2013, el interés por este tema surgirá, en primer lugar, por una cuestión personal (la relación que mantienen los creadores con sus respectivas unidades familiares), y, en segundo lugar, por la

concepción de ésta como una pequeña comunidad con lazos emocionales universales y arquetípicos (amor, muerte, etc.), así como las creencias y tabús que se heredan de generación en generación.

De estos lazos y herencias surgirá una nueva preocupación para la compañía que será la de mostrar aquellas cuestiones más íntimas y personales que surgen tras las complejas relaciones que se formulan dentro de grupos y familias. Así, la compañía buscará adentrarse en lo inefable e indecible del interior de nuestro pensamiento emocional para dirigirse a aquellos lugares recónditos y escondidos donde se encuentra lo más íntimo: los miedos, los deseos, las neurosis y fantasías, "aquellos pensamientos que son difíciles de nombrar y de agarrar" (Gabriela Carrizo, entrevista en *Atención Obras*, 2017).

Las tres obras escogidas de la compañía Peeping Tom para nuestro estudio pretenden realizar una panorámica del trabajo completo de la CÍA y de su trayectoria. De este modo hemos escogido una obra de sus comienzos, *Le salon* (2004), segunda parte de una trilogía y segunda obra creada por la agrupación caracterizada por el trabajo de creación de todos los performers; otra obra de la mitad de su trayectoria, denominada *32 Rue de Vandenbranden* (2009) dirigida por Gabriela Carrizo y Franck Chartier; y la última obra representada hasta el momento, *Moeder* (2016), creación íntegra de Gabriela.



Fig. 42. *Le salon* (2004) de Peeping Tom.

De esta forma, *Le salon* (2004), que narra, en definitiva, la caída y descenso de una familia de clase alta, nos muestra la decadencia de un grupo humano que se ve arrastrado por las decisiones del máximo progenitor. Este anciano, padre de uno de los protagonistas, tras la muerte de su madre comenzará un declive mental y físico que se verá también afectado por la escasez de recursos financieros. Aunque el grupo familiar al completo intenta guardar las apariencias, se verá envuelto en una vorágine de conflictos por la administración del hogar y el destino de la herencia, conflictos que acabarán por sacar a relucir el verdadero carácter de los personajes, sus deseos y su violencia.

La obra, que se inspira en *Le Salon de Musique* (1958) de Satyatit Ray, se sustentará en la dramaturgia ideada por Nico Leunen y Viviane De Muynck para mostrar el egoísmo y el despotismo que asoma en las familias cuando el dinero y la herencia eliminan el afecto.



Fig. 43. *32 Rue de Vandenbranden* (2009) de Peeping Tom.

En cuanto a la segunda obra de nuestro análisis, *32 Rue de Vandenbranden* (2009), nos adentramos en un universo insólito, perdido, y en las vidas de unos personajes que, aunque deciden quedarse en su entorno alejado del mundo, observan la vida pasar y buscan el entendimiento en una comunidad que desarrolla su vida entre caravanas. Esta, construida según unos parámetros estrictos, ejercerá cierta presión en las especificidades de cada uno de los habitantes. De este modo, tras la llegada de dos extranjeros, conoceremos las estrategias que generará cada uno de los miembros de esta micro-sociedad para hacer frente a los miedos, a la incomunicación o a las pesadillas que van imaginando y que trascienden en su día a día. Y es que en esta propuesta los límites entre realidad y sueño se difuminan constantemente para ensalzar los verdaderos intereses y anhelos de los protagonistas. Así, la soledad de una mujer, el embarazo de una joven, la relación tóxica y violenta de una pareja, la necesidad de amparo de los recién llegados o el miedo al rechazo y las infinitas dudas con respecto al amor, nos llevarán a la observación de un espacio-tiempo donde la desconfianza y la incertidumbre se ven superadas por el frío de la tormenta en un lugar donde parece imposible establecer una relación sana entre iguales. En definitiva, una obra sobre el aislamiento y el desasosiego que produce el no poder, ni saber, comunicarse.

Moeder (2016), por otro lado, se define por su atmósfera misteriosa y a la vez cotidiana, la cual nos muestra diferentes tipos de relación que giran en torno a la figura de la madre siempre desde un velo imperceptible que es la memoria emocional de los personajes. La historia nos mostrará diferentes lugares reconstruidos a través de los recuerdos: la ausencia de una madre debido

a la muerte, la necesidad de acumular fotografías para no olvidar el pasado y recordar antiguos momentos, las dudas familiares, la problemática de un matrimonio con una hija enferma, o la imposibilidad de ejercer como padres, son las narraciones que se entrecruzan. Y es que *Moeder* (2016) pretende hacer un hueco en la memoria y en las reminiscencias de sus protagonistas para presentarnos una angustiosa reflexión sobre las diferentes formas de entender la maternidad.



Fig. 44. *Moeder* (2016) de Peeping Tom.

5.3.1 La acción del relato

Cuando nos acercamos al mundo teatral de la Peeping Tom, la primera gran reacción es la sorpresa que produce el interés de una compañía de danza por la recuperación del uso de la fábula. De esta manera debemos preguntarnos por ese giro hacia la historia y la ficción después de la conocida reacción posmoderna en contra de los relatos. ¿A qué se debe este interés? Quizás la falta de unidad en un mundo fragmentado demande la recuperación de la colectividad y, por esta razón, la Peeping Tom busque la creación de historias en uno de los núcleos de comunidad más primigenios como es la familia. Y es que las relaciones familiares funcionan como microcomunidades reguladas por la propia visión de las normas del conjunto social. Además, las emociones y problemáticas establecidas dentro de los marcos familiares se mostrarán universales, por lo que supondrán una certeza sobre la que asentar la construcción de estas historias que propone la CÍA.

Así, en obras como *Le Salon* (2004) podemos observar una situación de partida clara: la decadencia económica y mental de un patriarca. La pieza se iniciará con la marcha de la mujer más longeva (la madre del anciano protagonista) a una residencia de ancianos. A continuación, el hijo de ésta entrará en una etapa de desconcierto que se agravará por la relación conflictiva que mantiene con sus propios descendientes. El hombre recibirá incluso el maltrato de sus hijos, quienes

finalmente lo entregarán también a ese centro de acogida. Sin embargo, la *Peeping Tom* se mostrará heredera de la duda posmoderna de los metarrelatos. A pesar de aclarar ciertos puntos de la trama para la comprensión general de la pieza, producirá, igualmente, piezas en la que los hechos no responden a una cronología causal. Gabriela Carrizo establece en una entrevista realizada por Laurine Mortha: “Certaines pièces sont plus narratives que d’autres, mais le déroulement de l’action suit rarement un cours logique ou chronologique. Nous représentons le temps des rêves et du subconscient, le temps d’un monde” (Bachtrack, 2017). Así, reconociendo el modelo dramático como algo obsoleto, los creadores de la *Peeping Tom* generarán un nuevo sistema de composición de historias, o mejor dicho, revalorizarán uno ya existente, el del surrealismo. Carrizo dirá que en la *Peeping Tom* representan el tiempo de los sueños y del subconsciente, el tiempo de un mundo mental.

De este modo, y como ya explicamos, la técnica dramática surrealista se encargará de desplazar el foco de atención de la historia principal hacia los estados mentales de los personajes para así liberarlos. Esto producirá la bifurcación y yuxtaposición de varias situaciones dentro de una acción, o la simultaneidad de dos diferentes. De este modo, en la *Peeping Tom* se observará que el punto de partida será siempre una situación muy concreta que habrá de desarrollarse en el tiempo pero que, sin embargo, se irá combinando con otros momentos inexplicables ajenos a la trama principal. Será esta convivencia la que generará una visión panorámica del conjunto de una comunidad. Por ejemplo, en *Moeder* (2016), la acción principal gira en torno a la relación de unos padres tras el nacimiento de su primera hija (con problemas de salud). A partir de aquí, participarán y adquirirán importancia personajes secundarios que deambulan para mostrarnos sus anhelos y misterios. Algunos de ellos solitarios, como la señora de la limpieza, otros añorantes como la mujer que roba cuadros en la casa-museo, y otros felices por una futura paternidad como la pareja de asiáticos.

Del mismo modo, podemos encontrar el refinamiento del juego de asociaciones del collage surrealista, así como del cadáver exquisito. En *Le Salon* (2004), por ejemplo, observaremos momentos realmente surrealistas como el llanto imparable y desconsolado de un personaje que embadurna todo el suelo con sus lágrimas. Por su parte, en el inicio de *32 Rue Vandenbranden* (2009) se nos muestra el cuerpo de un niño recién nacido con cabeza de anciano. Igual ocurre en *Moeder* (2016), donde encontramos a un personaje enamorado perdidamente de una máquina de café en el hospital-museo: se introducirá dentro de ella y se quedará dentro para siempre. Y es que la máquina en *Moeder* (2016) no tiene idioma y funcionará como un asidero, como el lugar donde ampararse cuando es imposible el contacto con la comunidad. Esta imagen tiene reminiscencias a la

poética surrealista de Luis Buñuel (1900). Y es que en *La edad de oro* (1930) la protagonista se enamora, igualmente, de una escultura que representa la imagen perdida de occidente, la nostalgia de la gloria en el imaginario colectivo de la sociedad europea.

Este juego de composición de historias, y el interés por el cine que la compañía belga asegura tener, nos empuja a establecer relaciones entre la *Peeping Tom* y el cineasta estadounidense David Lynch. El universo onírico del director, que presenta una realidad ilusoria, se caracterizará por la narración en un lugar donde los sueños participan activamente y muestran otros lugares del subconsciente. Al igual que en el trabajo de la CÍA de nuestro estudio, Lynch crea una narrativa donde el hilo conductor se enlazará junto a diferentes tramas para erigir un mundo de interconexiones.

El uso de este sistema narratológico supondrá un engranaje con la información sobre los hechos del relato: lo borroso de las fronteras de la realidad de los personajes y su estado mental generará un intento de reconstrucción lógica de los acontecimientos. Esto supone la transfiguración del shock en un juego detectivesco cercano al thriller psicológico. En *Moeder* (2016), por ejemplo, la distracción con los tiempos y las diferentes realidades dentro de la ficción genera la necesidad de ordenar los hechos de forma cronológica desvelando las relaciones entre los personajes: ¿Es la imagen del guardia mayor la proyección futura del guardia joven? ¿Existe una elipsis temporal que aúna el nacimiento de la niña con la muerte de la anciana? Todas estas preguntas nos llevarán a pensar que el shock surrealista, en la posmodernidad, se ha aceptado y convertido en un rompecabezas de entretenimiento y, por lo tanto, elimina su carga activista.



Fig. 45. *Moeder* (2016) de Peeping Tom.

Como observamos y hemos recalado, la técnica cinematográfica se convertirá en una influencia constante en la *Peeping Tom*. El cine servirá para explotar los límites de la narrativa que genera el ritmo surrealista. La noción más importante rescatada de este género será la idea de zoom: el acercamiento o alejamiento de una imagen. En la compañía belga, este zoom se utilizará para

adentrarnos en el interior emocional de los personajes y llegar así al subconsciente. De este modo, y como explica Gabriela Carrizo, este “entrar dentro del estado mental de los personajes” exigirá una nueva experiencia del tiempo. Concretamente la define como una escenificación ralentizada de lo que dura segundos en la realidad:

Alors que nous discutons ensemble en ce moment, ta pensée peut s'échapper quelques secondes, avant de revenir à notre conversation. C'est ce genre de temps que nous cherchons à mettre en scène, en l'étirant, en laissant l'histoire bifurquer pour suivre un personnage dans ses pensées, puis revenir à son objet. Ce procédé permet de faire un zoom et d'amplifier certaines sensations ou certains souvenirs. (citado en Mortha, *Bachtrack*, 2017)

Un claro ejemplo lo encontramos en *Le Salon* (2004): Tras la agresión del patriarca al personaje que interpreta Gabriela Carrizo, ésta iniciará un monólogo en el que Franck Chartier aparece bailando como una proyección del pensamiento de la mujer. Este pensamiento, que quizás haya durado unos segundos en la mente de Gabriela, se extenderá para compartir el tiempo presente de las actividades que desarrollan el resto de personajes.

Otros recursos temporales utilizados por el cine que encontramos en el estudio de la CÍA será la elipsis temporal. En *Moeder* (2016) observaremos diferentes saltos en el tiempo como, por ejemplo, el momento en el que la hija, tras aparecer en una incubadora con poca edad, crecerá de tamaño pasados pocos minutos para seguir viviendo dentro de su cubículo. Del mismo modo, es observable cómo se presentan también motivos circulares en la elaboración de la narrativa, es decir, elementos que hacen que la obra pueda acabar con la misma situación de comienzo. Es así que *Moeder* (2016) se presenta con una estructura cíclica sobre la vida, la muerte, el abandono y la incomunicación. Si en un primer momento observamos el velatorio de una madre (generadora de nuevos personajes), después localizaremos el embarazo y origen de un nuevo ser para acudir, posteriormente, a nuevos fallecimientos. Para Gabriela esta obra no habla solo de una madre, sino de todas las madres, de la memoria universal y colectiva que nos envuelve y sobre la que vamos acumulando y enmarcando los recuerdos.

De este modo observamos cómo el ritmo de la acción surrealista acabará por generar un mundo en el que los tiempos teleológicos se fragmentan y se deslizan para mezclarse. Así, el tiempo final que se configura en las piezas de *Peeping Tom* se acerca a la panorámica de una situación cíclica y congelada donde los tiempos se entremezclan en una imposibilidad de avance. Esta idea quedará manifiesta, sobre todo, en *32 Rue Vandenbranden* (2009) donde el espectador observará las relaciones de una microcomunidad aislada y sus miedos y pesadillas se mezclarán con la cotidianidad, las tormentas y los deseos de amor.

Por último, nos gustaría hacer hincapié en la diferencia entre las transiciones lógicas de la narrativa del modelo dramático y las que aporta la sustitución de las acciones lógicas en la transiciones de las escenas por la aparición de las bisagras escénicas coherentes con un proceso creativo puramente teatral. De este modo, la conciencia de la Peeping Tom del nuevo paradigma teatral, el modelo rítmico, supone que sean los signos escénicos los que produzcan las relaciones. De esta manera, una canción, una partitura de movimientos o un simple juego de luces sirve de paso entre dos momentos del relato. Asimismo, nos gustaría aclarar que, en el caso de la Peeping Tom, estas bisagras tendrán una relación directa con el relato y quedarán, del mismo modo, reforzadas por la asunción de la estética surrealista. De esta manera no se producirá ninguna tensión entre la ficción y la performatividad.

Por todo, cabe concluir que la acción del relato de la Peeping Tom es, en definitiva, acción performativa historiada, y que este interés por la ficción exigirá técnicas que medien entre la verosimilitud de la realidad y el carácter abstracto de las artes escénicas. Asimismo, habría que señalar la diferencia entre mimesis y verosimilitud, ya que en este caso la mimesis hará referencia al uso rítmico del surrealismo y más concretamente al cine surrealista, mientras que la verosimilitud referenciará la correlación existente entre la apariencia externa y la realidad. Del mismo modo, nos gustaría señalar el ejercicio de recepción de las estrategias surrealistas en beneficio de una práctica teatral no comprometida con la crítica a la realidad de su tiempo.

5.3.2 El performer en la Peeping Tom

El trabajo que realiza la compañía de nuestro estudio con el intérprete o performer se mostrará, en nuestra opinión, deudor del personaje ficticio del modelo dramático y de la danza expresionista. Es así que surgirán de un largo y minucioso proceso creativo.

En primer lugar, nos centraremos en la creación de los personajes dramáticos. Como ya sabemos, el interés de la CÍA por crear historias cercanas al cine implicará la recuperación del personaje ficticio, y estos, que surgirán del proceso creativo, quedarán siempre apegados a un hecho concreto y real. Según Carrizo, todo estará abierto durante el proceso, y será la escucha sobre el material generado la que determine las características finales de los personajes que se definirán por su intento de dominio de los ritmos realistas y verosímiles del modelo dramático. Del mismo modo, debemos aclarar que la no correspondencia entre la configuración del performer y la acción del relato deja clara la no interdependencia entre las mismas dentro del modelo rítmico.

En segundo lugar, hablaremos del grosor del trabajo del performer en la Peeping Tom: el trabajo coreográfico y la danza. Esta recibirá, como hemos establecido, la herencia de la danza libre

y expresionista alemana y partirá de la aceptación de la gravedad, del inicio de los movimientos desde el plexo solar, de la continuidad, y de las calidades del movimiento orgánicas para llegar a la materialidad de cada creador. Y es que como analizamos en la introducción, este tipo de danza, que parece institucionalizarse a lo largo del siglo XX, generará una serie de técnicas y conceptos que se recogerán bajo la noción de danza contemporánea.

Al igual que la danza expresionista, las coreografías de la Peeping Tom surgirán para mostrar aspectos del alma imposibles de localizar en el mundo real. El movimiento proporcionará luz a aquellas interioridades más ocultas del ser humano, su mundo emocional. Para ello la CÍA belga partirá de un proceso de creación de material por parte de los performers a partir de una serie de consignas (apegadas a la realidad, a cosas que conocen) que han de llevarlos a estados físicos y emocionales todavía desconocidos. Se tratará de un ejercicio de libertad creativa donde la confianza se hace imprescindible. Chartier y Carrizo, como arqueólogos o escultores, intentarán deshacerse de aquellas piezas que no permitan dejar al descubierto la esencia de la emoción corporalizada. Esto hace posible que establezcamos un parangón con el proceso creativo de Pina Bausch, en el que sus bailarines, del mismo modo, crearán las coreografías a partir de un trabajo personal y emocional.



Fig. 46. *Moeder* (2016) de Peeping Tom.

De este modo, las danzas en la Peeping Tom funcionan como el zoom al interior de los personajes y nos muestran sus emociones más profundas para superar el vocabulario como, por ejemplo, en *Moeder* (2016). Aquí Carrizo muestra el cuerpo como un almacén donde la ausencia y el deseo se golpean en un intento de restablecer el vínculo con la figura de la maternidad. Una escena-zoom de este trabajo podría ser la danza de la pareja de jóvenes donde sus cuerpos realizarán una partitura en la cual la gravedad, los giros y las contorsiones serán los elementos que

expresen el dolor que sienten por su hija enferma y hospitalizada. La acrobacia y la contorsión servirán para expresar algo que explora un lugar imposible de nombrar. Así, Gabriela Carrizo que los bailarines destacarán por una escritura corporal violentas. Estos movimientos extremos de los que hablamos, presentes en todas las obras creadas por la compañía, indagan sobre los límites del propio cuerpo.

Peeping Tom, así, investiga lo inaccesible y la distorsión para llevar al extremo el concepto de danza. Y es que para la CÍA belga el límite es interesante por su desconocimiento. Así, Chartier propondrá a los creadores ir hacia el descubrimiento de nuevos movimientos corpóreos, movimientos imposibles, y para ello se harán necesarias la flexibilidad y la acrobacia. Este uso del límite y de la flexibilidad se hace patente en la pieza *32 Rue Vandenbranden* (2009). Para esta obra los performers partirán de la presión que ejerce la comunidad sobre el hombre y la mujer en las sociedades actuales, sus reglas, sus compromisos, sus pactos no revisados, etc. Estas generarán una violencia emocional que habrá de distorsionar su individualidad. De esta forma se hará corpórea esta idea de deformación. Así, al final de la pieza, el surcoreano Seoljin nos mostrará los límites de su cuerpo mediante contorsiones, ejercicios de contracción, aspiraciones o modificaciones del rostro que generarán, según su posición, diversos juegos ópticos casi mágicos y surrealistas.

También debemos señalar el interés por la acrobacia en la Peeping Tom, interés que, para nosotros, guardará cierta relación con la poética del movimiento de Grotowski, quien la utilizaba para resaltar la organicidad del cuerpo y de la memoria. Y es que para Grotowski esta “acrobacia orgánica” estará dictada “por ciertas regiones del cuerpo-memoria, por ciertas intuiciones del cuerpo vida” (Citado en Álvarez de Toledo Rohe, 2014, p. 69). Así, cada movimiento se generará desde un punto vital, desde un lugar de la memoria. Estas propuestas no se cerrarán hasta el último momento y serán trabajadas desde una visión libre a través de pesquisas, temas o sensaciones. La acrobacia llevará a Carrizo y Chartier a terrenos inexplorados de la mente de los personajes: “Wir lieben Akrobatik und Kontorslon, aber nur um etwas auszudrücken und den Bereich des Unbenennbaren zu erforschen” (Tanz in August, 2016, p. 12). Igualmente, los ejercicios acrobáticos tendrán una presencia importante en la pieza *32 Rue Vandenbranden* (2009) donde los personajes de Jos Baker y Sabine Molenaar realizarán un paso a dos en el que la mujer realiza contorsiones sobre el intérprete masculino. Un momento de horrible belleza que nos llevará a pensar en la riqueza de las relaciones de pareja.

Para llevar a cabo estos juegos coreográficos se hace imprescindible una atención a la respiración. De esta manera, encontramos sonidos amplificados del cuerpo a través de inhalaciones y exhalaciones. En *Moeder* (2016), el guardia de seguridad más joven comenzará así su partitura

coreográfica: tras multitud de respiraciones entrecortadas inicia una danza energética llena de tristeza. También el énfasis en la respiración es observable en *32 Rue de Vandenbranden* (2009) cuando Jos ejecuta una partitura coreográfica que nace de alguna parte del interior de su cuerpo que desea salir y se traduce a través de contracciones y relajaciones. Conectando con la reflexión de la pionera Mary Wigman, la respiración se puede definir como

el gran maestro misterioso que reina desconocido e innombrado sobre todas las cosas; que dirige silenciosamente las funciones musculares y articulares; que sabe atizar la pasión y restablecer la distensión, excitar y retener (Citado en Laurence Louppe, 2011, p. 81).

Es decir, este elemento fundamental del cuerpo se convierte en materia sobre la que se ejecuta la partitura de danza capaz de hacer mover los músculos, el pecho o los hombros del intérprete. Su sonido, su ruido proveniente del interior del cuerpo, será el que transforme y genere una nueva atmósfera. Para Gabriela esta sonoridad personal, sumada al movimiento, muestra la emoción sincera y precisa que busca en sus creaciones.



Fig. 47. *32 Rue Vandenbranden* (2009) de Peeping Tom.

En cuanto al sistema coreográfico podemos observar que la mayoría de las coreografías exigen una coordinación fija y extremadamente precisa como es el caso de la famosa partitura que realizan Gabriela Carrizo y Frack Chartier en *Le salon* (2004), donde muestran el amor del núcleo familiar a través de una danza basada en el contacto directo de sus labios mientras sostienen y acunan a su hija Uma. No obstante, y a pesar de estas partituras coreográficas, también hay espacio en la Peeping Tom para movimientos que, aunque fijen su calidad energética, se ejecuten libremente durante la representación. Son muchos los casos que aparecen en el trabajo de la CÍA como, por ejemplo, la escena del líquido amniótico en *Moeder* (2016) donde los personajes parecen resbalarse una y otra vez sobre un suelo de agua imaginada o la escena bajo la tormenta en *32 Rue de Vandenbranden* (2009) donde los performers se mueven recreando la ficción de ser movidos por grandes ráfagas de viento.

Del mismo modo, debemos señalar que estas coreografías, generalmente, se llevarán a cabo por todos los integrantes de la compañía, lo que implica el respeto de la calidad energética específica de cada performer por parte de la Peeping Tom. Y es que el cuerpo para Gabriela y Chartier es un signo de realidad que tiene un peso específico propio. Así, el encuentro con los actores surcoreanos se hizo imprescindible para *32 Rue Vandenbranden* (2009) ya que aportaron ese aire de exotismo extraño a la pieza. Igualmente, son recurrentes cuerpos de diferentes generaciones, desde niñas hasta ancianos de reducida movilidad, como podemos observar en *Le salon* (2004) donde conviven cuatro generaciones distintas. "die gleichen jungen Körper überall (...) Wir mochten es von Anfang an, Generationen, Körpertypen und Stile sowie Disziplinen zu mischen" (Tanz in August, 2016, p. 12). Así, entendemos que las coreografías, en algunos casos, prescindan del virtuosismo o de las habilidades para hacer natural el artificio como en el caso de la danza conjunta de *Le salon* (2004) donde Eurudike y Simon ponen el contraste con respecto a sus compañeros bailarines. Según Laurence Louppe "ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión" (2011, p. 61). De esta manera, la CÍA llegará incluso a trabajar con cuerpos ajenos a las artes escénicas, es decir, con cuerpos externos a la pieza y a la compañía que provocarán contrastes energéticos. Así, por ejemplo, en *Moeder* (2016) varias personas entrarán al museo, en *Le salon* (2004) algunos hombres realizarán una mudanza, y en *32 Rue de Vandenbranden* (2009) un grupo de turistas equipados aparecerán detrás de las caravanas para descender la montaña.

Todo este entramado sobre la concepción del cuerpo en la Peeping Tom (el personaje dramático, la danza expresionista, y los cuerpos reales que aportan significado a la historia) provocan una tensión rítmica en la configuración del performer. Y es que existe una delgada línea sobre la cual resulta complicado conocer dónde empieza el personaje y dónde acaba el bailarín. Como indica Chartier, los cuerpos, que danzan y expresan acciones, muestran ciertas peculiaridades del verdadero intérprete, de ahí que todos los personajes reciban el nombre de sus ejecutantes. Sin embargo, y a pesar de esta idea, el personaje dramático no desaparece del todo. Al igual que propone Meyerhold, la partitura de movimiento en la Peeping Tom no se desligará del personaje para el público y formará parte de la convención escénica. Del mismo modo, y para reforzar la idea de danza como parte de la narración de la historia, los directores la asociarán al zoom cinematográfico. Así, cuando la memoria o la emoción sean imposibles de transmitir a través de la palabra, el cuerpo lanzará una nueva vía de comunicación. Siguiendo la definición de Hans-Thies Lehmann, entendemos que "gesto y danza entran a formar parte de la obra como un comentario

silencioso y un cuestionamiento de la palabra hablada; la palabra entabla de este modo nuevas formas de diálogo con el espacio y el gesto de un cuerpo presente y dancístico" (2011, p. 317).

Por todo, observamos que, al igual que en la acción del relato, el cuerpo para la Peeping Tom se forma como un pastiche vanguardista, como un juego de elección y revisión de estrategias que producirá una forma de expresar coherente con el posmodernismo. Hablamos de que nuestra CÍA de estudio no solo no aporta nada nuevo, sino que se vuelve acrítica con la Industria Cultural de la danza contemporánea y con la concepción misma del personaje como un ente dramático.

5.3.3 La implantación

Peeping Tom, compañía caracterizada por la monumentalidad y, a la vez, por su acercamiento a una realidad sugestiva y de ensueño, se podría definir, como ya analizamos anteriormente, por su tendencia escenográfica asociada al hiperrealismo y a corrientes cinematográficas. El espacio escénico y la escenografía se vuelven puntos iniciales de las producciones de la CÍA.

Si analizamos el hiperrealismo en la implantación de la Peeping Tom debemos señalar el carácter práctico y el intento de reproducir (casi con un empeño fotográfico) todos los aspectos de una imagen concreta de la realidad. Sin embargo, es importante señalar que estas escenografías quieren revelar los espacios más oscuros y tenebrosos del interior de los protagonistas, es decir, este espacio, que se podría definir como un lugar concreto (salón, montañas, casa-museo), también define los miedos, las dudas y las pesadillas de las personas que lo circundan. Aunque pudiera parecer que estas ideas son incongruentes entre sí, realmente pueden cohabitar. Como dirá Hal Foster, “el hiperrealismo es más que un engaño al ojo. Es un subterfugio contra lo real, un arte empeñado no solo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias” (2001, p. 145). Así, este juego es fundamental en las propuestas de Carrizo y Chartier ya que su trabajo se asienta en el engaño, la magia, la ilusión y la concreción máxima de las emociones y de los conflictos. El espectador, que observa un lugar reconocible, se verá envuelto en las diferentes capas (físicas y mentales) que se plantean. Capas que, por así decirlo, se verán aumentadas por la utilización de diversos espacios en uno solo: por ejemplo, en *Moeder* (2006), donde el lugar que se define principalmente como un museo también funciona como velatorio, sala de hospital, quirófano, etc.

En cuanto a la correspondencia entre el universo de la CÍA y la estética cinematográfica es innegable y, además, adquirida y apropiada de forma consciente. Encontramos así diferentes elementos e interferencias que nos llevan a la reflexión de películas de directores como Kubrick,

Hitchcock o David Lynch. Y es que estos espacios, sorprendentes, totales, hiperrealistas, engamados, nos llevan a imaginar como espectadores un universo donde todo es posible.

Ahondando en el estudio escenográfico, analizaremos a continuación la implantación en cada una de las obras analizadas de esta compañía: *Le salon* (2004), *32 Rue de Vandenbranden* (2009) y *Moeder* (2016).

En *Le salon* (2004), como ya veníamos apuntando antes, encontramos un espacio hiperrealista representado a través de paneles con ventanas y puertas que nos trasladan al salón de una casa aristocrática casi abandonada. La pintura desconchada de la pared, los sillones desgastados y viejos pero elegantes, las persianas rotas o las fotografías en blanco y negro nos acercan a un espacio sobre el que ha pasado el tiempo y sobre el cual han deambulado diferentes generaciones. El espacio está roto y descuidado, igual que el cuerpo del protagonista. La similitud entre este y el lugar que habita es tal que incluso acabarán siendo reemplazados y transportados hacia otro espacio. Nada será posible cuando no quede afecto y el cuerpo del abuelo no sea capaz de controlar su propia naturaleza. Diseñado por Pol Heyvaert, el espacio escénico decadente de *Le salon* (2004) envuelve por completo el sentido de la obra y los conflictos y dudas de los personajes. La distribución es sencilla: en el centro dos sillones con bordados junto a un espejo y una estantería; a la derecha lámparas, un piano y dos puertas al exterior (a una habitación colindante y otra hacia la salida del hogar); y en el lado izquierdo la cama (elemento primordial y definitorio del abuelo) junto a ventanas, fotografías y recuerdos en la pared y una pila de libros amontonada a los pies del colchón. Estos elementos, aunque de índole diferente, se corresponderán en texturas, matices y tonalidades. Así, cada uno de los objetos de la sala se asemejará a la idea de abandono bajo tonos verdes, grises o amarillos (siempre desgastados). En el centro, libre en casi todo momento (a excepción de los juguetes de colores llamativos de la niña) se ejecutarán todas las coreografías. Podríamos señalar que este personaje, la hija del matrimonio, aparecerá desde un sentido de renovación también con sus objetos (únicos materiales de colores vivos de la representación).



Fig. 48. *Le salon* (2004) de Peeping Tom.

Aunque *Le salon* es la segunda obra de la Peeping Tom, encontramos ciertos parámetros sobre los que sustentarán otras obras posteriores como la utilización de espacios y acciones latentes. Aquí, aunque de forma casi inadvertida, algunas personas pasearán de un lado a otro (por detrás de las puertas y ventanas) trasladando los objetos de la casa en una especie de mudanza. Serán estos los que terminen por recoger el espacio al final de la obra. Carrizo y Chartier transmiten así la sensación de reemplazo. Igualmente, localizamos algunos puntos en la escenografía que nos llevan a imaginar otras realidades mediante el engaño y el trampantojo: el llanto oceánico de uno de los performers, la desaparición por debajo de la cama de la niña con su padre, etc.

Por su lado, la iluminación, que procede de focos dirigidos frontalmente, también inciden en diferentes lugares de la escenografía para crear una sensación de descuido. Parece como si, al incidir e iluminar sobre puntos fijos de la parte superior de los módulos y paredes, faltaran trozos del techo de la habitación. También cabe destacar el uso de pequeñas lámparas, también antiguas, en puntos estratégicos del espacio (cama, puerta de salida y piano). En general, la iluminación diseñada por Gerd van Looy nos hace enfrentarnos a un espacio olvidado que, posiblemente, en el pasado, fuera glorioso, pero que ahora se define como arcaico y deslucido.

En cuanto al vestuario destacamos la utilización de trajes de chaqueta por los hijos que regresan al hogar y el empleo de camiones, pijamas, batas y ropa de casa por parte de los abuelos. Así la ropa funciona como una definición de la situación de los personajes: de la elegancia y distinción de los que viven en el mundo externo a la cotidianidad de los que vieron el mundo pasar y ahora se conforman con la espera y el olvido. Encontramos, del mismo modo, diferentes cambios de vestuario que nos muestran diferentes caracteres y necesidades de los personajes. Así, la madre acudirá con un traje de fiesta para recordar a su hija o los hombres se desnudarán y se traspasarán sus atuendos. Y es que *Le salon* (2004) se define como un lugar común reconocido por todos que aboga por el paso del tiempo como elemento transformador, y así se ve en el espacio que pide y reclama atención y cariño. En la puerta de salida, en el fondo, una bicicleta nos recuerda la juventud de alguien que, hace tiempo, quiso recorrer y divisar la inmensidad del mundo.

En la segunda obra de análisis, *32 Rue de Vandenbranden* (2009), nos situamos en una montaña, en un lugar remoto y aislado rodeado de nieve con dos pequeñas casas de chapa (caravanas) a ambos lados. En este ambiente de soledad y aislamiento, la escena participa como una reflexión explícita de las emociones y del subconsciente de los personajes que desarrollan sus vidas en ese lugar. El espacio escénico, diseñado por Peeping Tom, Nele Dirckx, Yves Leirs y Frederik Liekens se basa, según han comentado Gabriela y Chartier, en la película del director japonés Shohei Imamura *La balada de Narayama* (1983). En esta película, al igual que en la obra de la

CÍA, la montaña y la nieve fundamentan el espacio y el sentido de los personajes: un lugar abandonado y misterioso, alejado del mundo, donde solo es real la espera.



Fig. 49. *Rue de Vandenbranden* (2009) de Peeping Tom.

Encontramos, igualmente, la utilización de un telón de fondo o ciclorama pintado con nubes grises un cielo oscuro que se podría asemejar a los paisajes surrealistas de Magritte. El espacio se define por la participación de dos pequeñas caravanas (una a cada lado del escenario distribuidas en posición perpendicular), y pequeños elementos como bancos de madera o velas rojas en el fondo. Estas estructuras de chapa y de metal, totalmente asépticas y de colores grises, nos muestran, a través de ventanas y cortinas, el interior y la intimidad de los personajes. Son espacios latentes que participan de la acción y que definen cualidades personales y momentos de la trama tras un velo. En ellas encontramos pósters, cuadros, pequeños muebles, pero poco más. Todo se deja intuir pero nada define realmente el carácter de los que allí viven. Encontramos también el uso del techo de estas como un nuevo nivel (por encima de todo y de todos) que será utilizado por Eurudike en una de las escenas para cantar lo más alejada del suelo. Del mismo modo, las líneas verticales y horizontales de estos espacios se verán recortadas por la sinuosidad de la nieve. Esto ocasionará diferentes volúmenes y planteará la idea de lo humano, de lo construido, sobre la pureza de lo natural.

Cabe destacar el uso de la magia, de los juegos con objetos y trampantojos que ejecuta la Peeping Tom: así, lo que parece ser una estructura como tal participa con escondites y vacíos para crear otras realidades y conseguir la sorpresa en el espectador. Hablamos de grietas en las caravanas que se abren para esconder a personajes, soportes que ayudan a los cuerpos a crear la sensación de estar en el aire, tuberías que expulsan agua de forma disimulada para idear una especie de lluvia sobre los paraguas, etc. Aunque esto realza algunas escenas y edifica otros universos, el carácter anecdótico de la acción no hará menos creíble el hiperrealismo de la propuesta escenográfica. Del mismo modo, esta atmósfera inquietante y de suspense nos lleva a imaginar la influencia

cinematográfica de directores y obras como, por ejemplo, Alfred Hitchcock y su película *Los pájaros* (1963).

Así, nos enfrentamos a un espacio totalmente equilibrado con su centro libre de cualquier elemento sobre el cual se ejecutará la mayoría de las coreografías. La iluminación externa que procede, sobre todo, de luz frontal y cenitales puntuales, también se verá transformada por una pequeña farola sobre una de las casas. Esto generará un ambiente iluminado por la incidencia de focos procedentes del lugar de representación pero disimulados por la iluminación dispuesta en el espacio creado. Igualmente, encontramos la participación de la luz originada en el interior de los habitáculos: juegos con las cortinas, pequeñas lámparas, fondos y puertas destacadas, juegos de sombras, etc. La luz se vuelve un personaje más en este espacio donde todos buscan refugio. También efectos lumínicos como relámpagos se derivan de la impetuosa tormenta.

En cuanto al vestuario podemos destacar el uso acertado de tonalidades grises y telas con acabados rudos y grandes recubrimientos. Aunque hablamos del vestuario de unos personajes que viven en un territorio alejado y rodeado de nieve no siempre van vestidos para soportar la temperatura de su contexto. De este modo, aunque la pieza comienza con personajes vestidos con pieles, gabardinas y chaquetas, gradualmente se mostrarán otras indumentarias más íntimas como camisones o ropa interior.

La última obra de nuestro análisis, *Moeder* (2016), una de las últimas propuestas de la CÍA, se caracteriza, de nuevo, por la representación hiperrealista de un espacio que identificará, a la vez, diferentes espacios (físicos y emocionales). Sobre un museo con paredes lisas coloreadas de blanco crudo y una pequeña pared recubierta de madera, Carrizo creará este universo familiar sobre la muerte, la herencia, la vida y la memoria. En definitiva, *Moeder* (2016), con su espacio funcional, aséptico y creador de atmósferas, conseguirá atraparnos en un lugar de la memoria para hablarnos de la maternidad y de las diferentes formas de vivirla. Este, creado por la compañía y Amber Vandenhoeck, se caracterizará por dos grandes módulos que guardarán dentro pequeños habitáculos: en el lado derecho un cubículo destinado a una pequeña galería de cuadros y fotografías; en el lado izquierdo una cabina de cristal y una sala de espera con máquina de café y puerta que comunicará con diferentes espacios latentes. Sobre un linóleo de las mismas tonalidades, los personajes transitarán por diferentes espacios donde se entremezclará lo público y lo privado, y la memoria con los recuerdos y la realidad. Como ya es típico en el trabajo de la CÍA, el espacio central (una especie de uve) estará totalmente desocupado de módulos y elementos.

Es cierto, igualmente, que el lugar escenográfico se idea como un museo o galería privada de arte (los retratos y marcos en las paredes lo definen), pero lo interesante y la aportación de la

Peeping Tom es que nada es lo que parece ser, y esta galería se verá transformada en infinitud de espacios. Al diseñarse y edificarse a través de materiales y colores asépticos se permitirá la dualidad de sentidos y de identidades. Según Carrizo, esta creación requería diferentes espacios al igual que existen multitud de madres. (citado en Mortha, 2017). Así, por ejemplo, la cabina de cristal, que comienza siendo el lugar ideado para un velatorio, más tarde se convertirá en una sala de parto, pero también en un quirófano o en el estudio de grabación de un grupo de música. Igualmente, será un espacio disimulado por una cortina cuando la escena lo requiera. De este modo, un lugar de muerte y despedida será también un espacio donde nacer, que crea música y que refleja, en definitiva, nuestro paso disimulado por el mundo.



Fig. 50. *Moeder* (2016) de Peeping Tom.

Otros elementos que encontramos en este museo de la memoria que funcionan con la misma identidad que los seres que la circundan serán la máquina de café, el carro de limpieza, el ataúd, la incubadora, o las fotografías y cuadros móviles. Estos, cada uno con una intención diferente y en un momento determinado, ayudarán a los personajes a descubrir espacios íntimos de su realidad y crearán nuevas y extrañas atmósferas. Todos los elementos guardarán la estética definitoria de la CÍA, cuidada, con detalles y específica. Así, por ejemplo, el carro de la limpieza, además de guardar los productos químicos, se definirá también con detalles disimulados adquiridos del espacio como fotografías antiguas y representaciones pictóricas en papel.

En cuanto a la concepción cinematográfica de la CÍA, en esta obra no se deja de lado. Encontramos ciertas referencias espaciales de películas de Lynch como *Terciopelo azul* (1986) o la adecuación del espacio como si se tratara de un set de grabación para alguna de las últimas películas de Kubrick. Según la directora y coreógrafa:

On utilise de plus en plus d'outils venus du cinéma dans nos scénographies et dans nos constructions dramaturgiques. Le cinéma permet de faire des gros plans ou de passer d'une scène ou d'un espace à

l'autre. Nous essayons sur scène de reproduire ce que fait la caméra, de nous rapprocher, de ralentir les temps, de faire un zoom sur cette histoire de père ou de mère. (Citado en Mortha, 2017)

Observamos, al igual que ocurría en *32 Rue de Vandenbranden* (2009), el uso del espacio escénico como lugar de desconcierto y dobles interpretaciones. Aquí, partes de los módulos funcionarán como cabinas frigoríficas para guardar a familiares difuntos, los cuadros mostrarán diferentes estados (sangrarán, participarán con extremidades de personas reales, etc.) o el interior de la máquina de café será accesible para uno de los personajes. Esto podría entroncar con algunos cuadros del holandés Teun Hocks, que, con una estética parecida a la de la CÍA, imagina espacios donde el cuerpo entra dentro de los cuadros para observar. La iluminación, por su lado, esta vez sí será un elemento imprescindible para la creación de los diferentes lugares: de la intimidad del velatorio, caracterizada por la escasa luz frontal y la participación de cenitales puntuales, se pasará a la iluminación total con pocos contrastes del espacio museístico para más tarde trabajar con la luz específica de la cabina de cristal en el nacimiento de la hija o idear un ambiente tenebroso en las escenas de hospital (con luces laterales).

En cuanto al vestuario, diseñado por Diane Fourdrignier, Kristof Van Hoorde y la propia CÍA, destacamos el uso identificativo del rol del personaje (guardia de seguridad, enfermera, visitante) desde unas tonalidades y unas gamas de color comunes. Hablamos de vestimenta funcional ideada con diferentes telas y acabados que dotan a la propuesta de multitud de matices dentro de una propuesta total: ropa aséptica, lisa y homogénea.

5.3.3.1 La relación con Gregory Crewdson

Estas obras analizadas, además del resto de la trayectoria de la CÍA, beben de la obra del artista y fotógrafo Gregory Crewdson (1962). Este, nacido en Nueva York, juega entre el hiperrealismo y el surrealismo para abogar por una fotografía intensamente colorida y llena de luz que representa diferentes lugares cotidianos, calles, jardines, habitaciones, hogares familiares, etc. Aunque estas fotografías parecen no proponer ninguna duda al espectador debido a que muestran un lugar común, en realidad, esconden multitud de secretos y misterios, al igual que ocurre con las obras de la compañía. Y es que Crewdson creará atmósferas misteriosas y sorprendentes como la *Peeping Tom* donde el espacio juega un papel fundamental y, a través de él, los personajes desarrollan su cometido. Aunque el resultado final es una fotografía, el trabajo que realiza el artista tiene que ver más con un interés escenográfico ya que fabrica el decorado, plantea la iluminación exacta y establece un universo a través de los recursos, el color y los elementos que lo desarrollan. Su trabajo es de tal envergadura que necesitará una producción compleja y un gran equipo de trabajo.

Otro parecido del fotógrafo con la Peeping Tom radica en sus influencias cinematográficas: pasando de Alfred Hitchcock, por la utilización de los decorados y de la atmósfera, a la obra de David Lynch por la atención sobre el color, la luz y el ambiente que es capaz de configurar. Y es que parece que ambos creadores buscan la idealización de un momento determinado como la captura de una imagen de una gran película. Así, al igual que la compañía, Crewdson es capaz de configurar un universo donde se detiene el tiempo y se inmortaliza la vida, donde la precisión y la belleza construyen la escena sobre la que transita y discurre el mundo.



Fig. 51. A la derecha la fotografía *Untitled (Birth)* (2012); a la izquierda *Madre e hija* (2014) de Gregory Crewdson.



Fig. 52. *Twin Peaks* (1992) de David Lynch.

5.3.3.2 El sonido

Tras analizar las obras *Le salon* (2004), *32 Rue de Vandenbranden* (2009) y *Moeder* (2016) de Peeping Tom, nos centraremos, a continuación, en el estudio de la música y la construcción del espacio sonoro ideado para estas tres propuestas. Señalaremos, por su importancia, tanto el trabajo con la voz de los performers como la música que se crea en directo o canciones programadas y efectos sonoros. Y es que la CÍA trabaja con todos estos elementos como formas imprescindibles para edificar la partitura de movimiento y de significado y, en definitiva, de su ideario.

Si analizamos la sonoridad debemos estudiar, en primer lugar, la ejecución de la voz por parte de los performers debido a que en muchas de las obras de Carrizo y Chartier se elimina la palabra en favor de la tonalidad y de la música. Así, atenderemos a la precisa voz de la soprano Eurudike De Beul. Esta, que trabaja casi desde los inicios con la Peeping Tom, según Gabriela, en *32 Rue de Vandenbranden* (2009) “Hier spielt sie eine Art Mutterflgur, verkörperert aber auch übernatürliche Macht und Fähigkeiten (...) Die Klangwelten sind ebensowohl irreell wie die Figuren selbst” (Thomas Hahn, p.12). Será aquí, en este ambiente de sueño y pesadilla, cuando la música aparezca para crear nuevas dimensiones. Encontramos referencias a Pink Floyd, fragmentos de Bach, canciones coreanas, etc. Juan Carlos Tolosa y Glenn Vervliet serán los compositores de esta propuesta. Por su lado, la soprano De Beul, también actriz en *Le salon* (2004) y *Moeder* (2016), pondrá su voz al servicio de estas creaciones. En *Le salon* (2004), por ejemplo, su estado de ánimo se verá solapado al estado decaído del hogar y, a través de su voz cantada, se definirá la decadencia de los personajes. Aquí nos enfrentamos a canciones más relacionadas con la ópera, elevaciones de la voz de la soprano e incluso trabajo con el grito y la repetición de vocales, pero también canciones más reconocibles de películas como “The look of love” de *Casino Royale* (1967) o música de transiciones cinematográficas producidas por violines y elementos metálicos que crean atmósferas de misterio e incertidumbre. Los músicos que trabajarán en esta propuesta serán Carl Verbraeken, John Terlenka, Johannes Paulus Thiecke, Dimitri Timbremont y Wim Baeck. En *Moeder* (2016), en cambio, el trabajo de la voz será compartido entre De Beul y María Carolina Vieira. Esta última, adherida a la Peeping Tom en el año 2012, nos ha dado una de las canciones y escenas más impetuosas de la compañía: la adaptación de “Cry Baby” de Janis Joplin dentro del quirófano mientras da a luz a su bebé. El grito del dolor del parto se solapará al grito de Joplin para crear una escena emocional y surrealista en esta última obra de la CÍA. Y es que para la Peeping Tom es importante el trabajo con la música del pasado, con la sonoridad que procede de la memoria. Así, Raphaëlle Latini, Renaud Crols, Glenn Vervliet y la propia Peeping Tom, idearán el universo sonoro de esta propuesta sobre la maternidad y la memoria.

Además del trabajo con canciones reconocibles de nuestro imaginario, Gabriela y Chartier ayudados de sus músicos, han ideado unos universos donde la música participa tan activamente de la narrativa que, en ocasiones, es creada en el momento para definir secuencias o incluso estados de ánimo. Así, en *Moeder* (2016), los personajes tocan instrumentos (trompetas, guitarras, etc.) pero, igualmente, juegan con la sonoridad del agua para hablar de la maternidad. Hablamos de las escenas donde el suelo parece resbaladizo y los performers trabajan partituras coreográficas bajo la premisa de estar dentro del vientre materno y sobrevivir a través del líquido amniótico. Aquí otro intérprete,

dentro del estudio, ejecutará los sonidos de los charcos mediante agua y microfónica. Se juega constantemente con este elemento creador: llanto, nacimiento, limpieza, purificación.

Debido al interés de la compañía por el trabajo cinematográfico encontraremos ciertas similitudes entre la sonoridad de la escena y la sonoridad ideada para una película. Descubrimos, por lo tanto, la manipulación del volumen y de la intensidad y la aparición de efectos sonoros (utilizados en escenas de transición, secuencias de misterio, recreaciones, etc.). Desde *Le salon* (2004), que se centraba en un espacio sonoro ideado de forma externa para la representación de secuencias de misterio, soledad, incertidumbre o terror, a la obra *32 Rue de Vandenbranden* (2009) donde los efectos sonoros de ventisca y de temporal definirán el lado más tenebroso del espacio y de los protagonistas, terminando en *Moeder* (2016), donde los efectos muestran el subconsciente de los personajes, la CÍA ejecuta una partitura sonora a través de efectos y juegos escénicos que nos acerca más a la realidad imaginada del espacio y harán que todo, incluso el vuelo de un humano, sea posible. Y es que, como decíamos antes, el referente directo de la Peeping Tom es el cine: no hay nada que no pueda hacerse en ese soporte y, al parecer, tampoco en la escena de la compañía.

5.3.4 El público

Por todo lo acontecido hasta el momento, podemos concluir que la Peeping Tom, al crear un mundo ficticio propio (con sus reglas y normas), hace que la audiencia solo pueda participar desde la observación, es decir, el tiempo y el espacio de la pieza teatral serán ajenos al propio público. De esta manera, podemos señalar que la Peeping Tom mantendrá una relación convencional con el espectador. Como nos dirá Carrizo en la Biennale de Teatro de Venecia de 2012, piensan la relación con el público en una equivalencia cinematográfica. Esto significará que la audiencia puede desarrollar dos actitudes ante el espectáculo: en primer lugar, posicionarse ante un ejercicio de arte consciente y, por lo tanto, examinar y valorar los resultados presentes; o en segundo lugar, aceptar el artificio de la historia e identificarse con el relato de los personajes. Eshelman describe esta situación:

Las obras performatistas están configuradas de tal manera que el lector o espectador en un primer momento no tiene más remedio que optar por una solución única y obligatoria a los problemas planteados en el trabajo a mano. El autor, en otras palabras, se impone una cierta solución en nosotros mediante dogmas, rituales, o algún otro medio de coacción. Esto tiene dos efectos inmediatos. El marco coercitivo nos separa, al menos temporalmente, a partir del contexto alrededor y nos obliga de nuevo a entrar en el trabajo. Una vez que estamos dentro, estamos hechos para identificar a una persona, un hecho o situación de una manera que es plausible sólo dentro de los límites de la obra en su conjunto. De esta manera el performatismo llega a tener su paste postmetafísico y a comérselo también. Por un lado, está prácticamente obligado a identificarse con algo inverosímil o increíble dentro del marco- a creer que a

pesar de sí mismo- pero por el otro, todavía se siente la fuerza coercitiva que causa esta identificación e intelectualmente usted sigue siendo consciente de la particularidad de la argumentación en mano. El escepticismo metafísico y la ironía no se eliminan, pero se mantiene en jaque por el marco (Citado en Vermeulen y Van Der Akker, 2010, p. 7).

Sea como fuere, las piezas de la Peeping Tom pierden el carácter crítico con la sociedad para presentarse como un acto de puro entretenimiento. Aunque el contenido pueda ser más o menos comprometido, este no ejercerá el shock crítico de las vanguardias que, como recordamos, se producirá en la composición rítmica de la pieza. Asimismo, y como explicamos en el apartado dedicado al análisis de la acción del relato en la Peeping Tom, la utilización del ritmo surrealista será totalmente aceptado por la audiencia. De este modo, el problema de la cronología se convierte en un juego, en un entretenimiento de recogida y organización de la información que compone la totalidad del relato, y esto posibilitará que, ciertamente, cada espectador realice su propia narrativa fomentando la tolerancia y el relativismo posmodernista.

5.3.5 La partitura

Como ya sabemos, la Peeping Tom generará cada pieza en un proceso puramente teatral, lo que significa una afirmación de la herencia del modelo rítmico. Así, para la configuración final de la pieza se hace imprescindible observar el proceso creativo de la misma. Este proceso se iniciará, como explicará Franck Chartier en la Biennale de Teatro de Venecia de 2013, con la construcción de una maqueta escenográfica, de estilo hiperrealista, que generará la atmósfera principal de la pieza. A partir de esta imagen se producirá un estudio de las posibilidades escénicas, coreográficas y narrativas que se podrán producir. Es aquí cuando los directores imaginarán y elaborarán las reglas específicas del espacio, de esa nueva microsociedad, imaginando el comportamiento de los personajes, sus relaciones, las calidades de movimiento, etc. Así resume Gabriella Carrizo los inicios en los procesos de creación en la Peeping Tom:

Nous aimons travailler les relations familiales et les univers mentaux des personnages. Les espaces et les décors sont aussi des points de départ structurants pour nos créations. Dans la trilogie *Le Jardin* (2002), *Le Salon* (2004) et *Le Sous-sol* (2007), par exemple, on se promenait à travers une maison enterrée par le temps. Cet espace physique nous donnait une base dramturgique très forte: la maison, qui enferme des histoires familiales. Nous plaçons les personnages dans un contexte immédiatement identifiable et une scénographie hyperréaliste, souvent en huis clos (citado en Mortha, 2017).

Tras la creación de su idea escenográfica, iniciarán un largo proceso de creación de material escénico junto con su equipo y sus performers. La pareja creativa asumirá la propuesta de libertad y génesis de material de su maestro Alain Platel y dividirá las sesiones en dos grandes bloques (mañana y tarde) durante tres meses para generar propuestas: por la mañana dedicarán su

tiempo al trabajo físico y corporal para reservar la tarde al trabajo puramente teatral. En ambos casos, como establece Chartier, siempre se partirá de improvisaciones, más o menos cerradas, en consonancia con un hecho concreto apegado a la realidad. Según Carrizo, este interés por conectar con las emociones del pensamiento llevará a los performers-creadores a una búsqueda desde la realidad más humana para ir más allá y trabajar desde una implicación personal y emocional asociada a sus recuerdos más íntimos. Los creadores de Peeping Tom señalarán que este último requisito surgirá tras los resultados creativos que el performer Simon Versnel obtuvo en *Le salon* (2004) tras comprometerse con el dolor como elemento de producción artística meses después de la muerte de su padre.

El proceso de creación contará, del mismo modo, con otras dos nuevas etapas: muestra y valoración, y montaje. Para esta primera, se expondrá el material generado y todos los presentes ofrecerán su opinión y deberán elegir qué les parece lo más interesante para la producción de la pieza. Para Chartier este juego tiene dos consignas: valorar siempre de forma positiva en tres escalones (lo bueno, lo realmente bueno y lo excelente) y jamás hacer mención a aquellos aspectos del material que no gusten o no sean del todo interesantes. Así, el material denominado como excelente pasará a ser catalogado en unas fichas. Tras la finalización del proceso de búsqueda y creación encontramos la segunda etapa denominada montaje. Este, que construirá el ensamblaje de la pieza, consistirá en disponer todas las fichas excelentes sobre una mesa para señalar los puntos principales donde se sustentará el relato. A partir de aquí los componentes de la compañía irán proponiendo distintas apariciones del material para generar una narrativa que responda al tema principal de la propuesta, la cual no presentará una estructura cronológica sino que se presentará por asociaciones escénicas y narrativas a modo de collage para dar lugar a un acontecimiento atmosférico cercano a la ensoñación que podría recordarnos a la estética cinematográfica de David Lynch. Y es que las transiciones se volverán un punto de importancia en la composición de las diferentes piezas, y darán lugar a las ya denominadas bisagras escénicas. Para estas transiciones, igualmente, la Peeping Tom recibirá la influencia de las técnicas cinematográficas como el intercambio rítmico de planos, los juegos con el tiempo (flashback, pausas, etc.) y la velocidad, o el ya comentado zoom.

Por todo lo acontecido, bien podríamos aplicar las palabras que André Lepezcki utilizará para describir la danza-teatro posdramática en *No estamos listos para el dramaturgo* y aplicarla a los trabajos de la Peeping Tom:

Cuerpo, voces, palabras, sabores, imágenes, cada uno poblado por los otros, y dispersado en el espacio siguiendo una forma de trabajar todavía más dispersa: con preguntas abiertas para los bailarines que

requieren una respuesta provisional, representación literal de metáforas visuales y verbales fragmentadas, el uso de características y capacidades inmanentes al cuerpo de cada bailarín, el énfasis en las especificidades ambientales de cada espacio-tiempo, de cada actuación. La obra surge como una zona de indecibilidad, una nebulosa, un vapor, cargado sin embargo de una serie de elementos muy concretos que constituyen un heterogéneo campo de dispersión en una atmósfera muy concreta (2011, p. 169).

Después de analizar los puntos configurantes de la obra de la Peeping Tom, es evidente que la partitura será el punto de unión de todo su ejercicio ecléctico. Para ello, la partitura de la pieza deberá hacer convivir los tres ritmos más destacados de las propuestas de la CÍA belga: el ritmo surrealista de la acción del relato, el ritmo expresionista de la danza y, por último, el ritmo tempo-racional de la escenografía y de los personajes ficticios. Esta convivencia sólo será posible por el juego de asociaciones que permite el montaje cinematográfico. Concretamente, queremos hacer mención al montaje de atracciones de Einstein. Éste, como ya sabemos, consistía en trabajar asociaciones de pequeñas imágenes para generar emociones controladas en el espectador. De esta manera no es de extrañar la colaboración del cineasta belga Nico Leunen para elaborar la dramaturgia de *32 Rue Vandenbranden* (2009). Esta obra nos sirve de perfecto ejemplo de una situación panorámica de una microcomunidad.

Como explicamos, la pieza se crea en un proceso puramente escénico. Después de generar el material se creará la partitura escénica a partir de las asociaciones temáticas que se pueden realizar entre las distintas situaciones. Esto implicará que aparezcan las bisagras escénicas, elementos de transición entre las escenas. Estas podrán surgir a través de un fundido, de una yuxtaposición, a través de un corte tajante, etc. Así, se generará un juego de intermitencia entre la abstracción y el reconocimiento de situaciones que conformarán el grosor de una historia lógica y coherente.



Fig. 53. *Rue de Vandenbranden* (2009) de Peeping Tom.

5.4 Signos rítmicos en la Peeping Tom

A continuación realizaremos una síntesis del diseño rítmico de cada signo escénico, así como sus semejanzas y similitudes. Además, también realizaremos una correspondencia entre estos y los ritmos de las Vanguardias de 1900.

EVOLUCIÓN DEL RITMO		
MODELO	RÍTMICO	PEEPING TOM
Cosmovisión de la existencia.	Posmodernismo.	
Fecha	De 2000 a la actualidad.	
Autores.	Gabriela Carrizo y Franck Chartier.	
VECTORES	SIGNOS RÍTMICOS	
Acción del relato	Hechos	Creación de un relato basado en el desplazamiento focal de la acción principal hacia la interioridad del mundo de los personajes ficticios.
	Texto	Diálogo dramático.
Interpretación	Cuerpo	Creación de un personaje dramático. Danzas expresionistas y acrobáticas.
	Voz	Acorde al personaje dramático.
	Emoción	Acorde al personaje dramático.
Implantación	Visual	Hiperrealismo.
	Sonora	Música pop y clásica.
	Iluminación	Recreación atmosférica sujeta a la emoción de los personajes.
Público	Tiempo y Espacio.	Ficticia y ajena al público.
	Ilusión y Teatralidad	Totalmente ilusoria.

5.5 Conclusiones

Como hemos venido observando, no existe un diseño rítmico unitario para cada uno de los signos escénicos de la Peeping Tom pues mientras que, por ejemplo, la acción del relato se nos presenta como un desplazamiento focal de la narrativa, el performer se manifestará entre el conflicto tensional que supone el convivio entre la danza expresionista y el tempo dramático de la creación ilusoria de un personaje verosímil. Y es que cada signo presentará el diseño más interesante para el conjunto total de la pieza. Por lo tanto, podemos concluir que en esta compañía existe una desarmonía rítmica. Esta desarmonía supondrá, al menos, dos peculiaridades: en primer lugar, la producción de un conflicto tensional que ha de provocar un pensamiento exigente en la audiencia (como ya quedó anunciado en el teatro de las vanguardias) y, en segundo lugar, la aparente imposibilidad de crear una comunidad armónica y unitaria en el sentido de su existencia rítmica y cosmogónica.

Y es que la Peeping Tom parece ignorar la cosmovisión rítmica de la existencia, y del mismo modo, y a pesar de ser una compañía de danza teatro, elimina también la noción de corporalidad rítmica de la cultura. De este modo, en vez de generar un patrón rítmico propio coherente con la percepción del tiempo del nuevo milenio, hereda y hace convivir los que serán sus dos ritmos predominantes: el ritmo surrealista y el ritmo expresionista. Así, el eclecticismo, el pastiche (signo crucial del arte posmoderno y el teatro posdramático) aparece como emblema en las piezas de la Peeping Tom.

Es así que el empeño de la compañía por tratar en todas sus piezas temas como la familia o la comunidad nos llevará a concluir dos grandes ideas: en primer lugar, que el eclecticismo será reflejo de la nostalgia de aquella comunidad identitaria perdida en la segunda mitad del siglo XX; y, en segundo lugar, que en el caso de que finalmente surgiera, habría de crearse fuera de los ritmos del sistema logocéntrico y, asimismo, deberá ser tolerante con la manifestación rítmica de aquellas identidades minoritarias.

De esta manera, parece que uno de los grandes problemas de la creación rítmica de la existencia coherente con el tiempo de la segunda mitad del siglo XX, será la tensión que se produce entre la añoranza de una comunidad y el respeto por las minorías. Por no hablar de la coaptación de la Industria Cultural y su poder de administración. Y es que incluso los ritmos surrealistas serán coaptados en el cine hollywoodiense como se nos muestra en el caso de David Lynch, quien tiene un claro parecido con el trabajo de la Peeping Tom. De este modo, y como hemos explicado a lo largo del capítulo, el cine y el montaje de atracciones se muestra como otra de las grandes

influencias del trabajo de la Peeping Tom. De una manera superficial, del cine recibirá la estética hiperrealista que no deja de ser la aceptación de la ficción y la mentira que produce el sistema logocéntrico, es decir, se asociará al metarrelato de la realidad entendida como historia del hombre racional. Debemos señalar, del mismo modo, las particularidades que hereda Peeping Tom del montaje cinematográfico como el zoom o el juego con los tiempos de la narrativa, justificados a través del ritmo del subconsciente de los personajes.

Por todo, debemos concluir que el ritmo de la Peeping Tom se reformula como un ritmo que describe uno de los estados actuales que definen la metamodernidad: la nostalgia y la esperanza. Esto supondrá la creencia en un tiempo que se presenta como una situación estancada, como un continuo presente que ha borrado los límites con el pasado y con el futuro y, por lo tanto, se diluye con ellos, se yuxtapone y ejecuta una convivencia. Esto terminará provocando una pérdida del individuo, y como consecuencia la pregunta: ¿Hacia dónde me dirijo? ¿Dónde está mi comunidad? ¿Dónde mis orígenes? De ahí la atmósfera sugestiva, la pesadilla, el relativismo ético del abandono del padre en *Le salon* (2004), o el abandono del amor en *la 32 Rue Vandenbranden* (2009). De este modo, la Peeping Tom nos mostrará la historia última de la melancolía del individuo del siglo XXI, y el eclecticismo y la esperanza como punto de supervivencia.

6. Conclusiones sobre el análisis rítmico de las tres compañías

Realizado el análisis rítmico de las tres compañías pasaremos, a continuación, a exponer las conclusiones acerca de cada uno de los vectores escénicos. Asimismo, estableceremos una reflexión sobre el ritmo del teatro en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI para analizar su relación con la sociedad y con el contexto.

6.1 La acción del relato

En primer lugar queremos nombrar y definir la acción del relato. La afirmación del modelo rítmico a partir de la segunda mitad del siglo XX implicará que las creaciones se configuren a partir de los vectores escénicos, es decir, que sean puramente teatrales. Esto provocará la autonomía del teatro con respecto a la literatura dramática y de su máxima de acción dramática cronológica, verosímil, desarrollada a través del diálogo como elemento organizador del material escénico. Sin embargo, y a pesar de la desconfianza que supone la posmodernidad con respecto a los metarrelatos, hemos podido observar una necesidad de retomar la historia, la fábula. Allí donde se esperaba una pieza exclusivamente performativa, ahora aparecerá lo que podríamos denominar “una historia performatizada”.

Y es que, a pesar de la tesis de Fukuyama del *Fin de la Historia* (1994) tras la caída del muro de Berlín, los creadores teatrales reclamarán la idea de historia, pero eso sí, no como una construcción unitaria, real, verdadera o única. Más bien hablamos de un relato que conoce su fragilidad y no tiene la intención de dominar ni perpetuarse. De este modo, el ritmo de la acción del relato se sustentará en su mayoría por el montaje de distintos microrrelatos o fragmentos que pueden crear un relato más o menos uniforme. Este montaje al que nos referimos y, sobre todo, sus bisagras escénicas, sustituirán a las acciones lógicas y causales para configurar la tendencia última del siglo XX, que Carlson resume de la siguiente manera: "Este cambio está claro casi en cualquier lugar a donde uno mire en la performance reciente. La performance individual, aunque todavía construida sobre la presencia física del performer, se apoya fuertemente en la palabra" (Citado en Cornago, 2015, p. 145). Así, estamos ante la necesidad de la palabra que producirá la colectividad, y que, al mismo tiempo, hará surgir una dialéctica conflictiva con su capacidad de unificación de los elementos escénicos. Cornago dirá:

En relación con esto, la palabra que se introduce no es la palabra como base de un texto, sino como forma de hacer y estar, un modo de hacerse cargo de un presente desde su precariedad como algo vivo; una

palabra histórica no por las historias que produce, sino por su capacidad de abrir una fisura en esa misma historia (2015, p.148).

Pareciera entonces que se abriera una esperanza que posibilita un futuro colectivo mejor, un nuevo punto de inicio del camino. De ahí que surjan nuevos dirigentes políticos que formulen el idealismo progresista en sentencias como: "Yes we can" o "Podemos". Sin embargo, la mediatización de los mensajes con campañas de publicidad y marketing sustentadas en el sentimentalismo más demagogo, la tergiversación de las informaciones o la continua lucha por el control de la imagen pop, hará que dichos mensajes sean tomados desde la perspectiva del recelo y la sospecha, es decir, ante estas posibilidades y medios hará su aparición la idea de post-verdad.

Es así que se produce un encontronazo entre la esperanza y la ironía, la ya denominada metamodernidad. Vermeulen y Van den Akker explican así la relación de la metamodernidad con la historia:

If, epistemologically, the modern and the postmodern are linked to Hegel's positive idealism, the metamodern aligns itself with Kant's negative idealism. Kant's philosophy of history after all, can also be most appropriately summarized as 'as-if' thinking. As Curtis Peters explains, according to Kant, 'we may view human history as if mankind had a life narrative which describes its self-movement toward its full rational/social potential... to view history as if it were the story of mankind's development'. Indeed, Kant himself adopts the as-if terminology when he writes 'each people, as if following some guiding thread, go toward a natural but to each of them unknown goal'. That is to say, humankind, a people, are not really going toward a natural but unknown goal, but they pretend they do so that they progress morally as well as politically. Metamoderns move for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find (2010, p. 5).

La utilización de los ritmos ya obsoletos (tanto los cíclicos como los vanguardistas) sólo reafirmará, por lo tanto, la nostalgia de una colectividad identitaria condenada al fracaso. Así, nos presentamos ante un tiempo teleológico fragmentado y agolpado por secuencias formales y espaciales y no cronológicas que tendrá como resultado, en primer lugar, la presentación de una situación estancada sin posibilidad de una nueva creación cosmogónica y, en segundo lugar, el empeño constante de estetización superficial de las piezas escénicas.

6.2 El performer

La principal tendencia que se produce en el entendimiento del performer a finales del XX y principios del XXI consistirá en la deconstrucción de sus posibilidades orgánicas y de su representación ficticia. Es decir, se produce una degradación hacia la esencia desde los ritmos

temporales de la creación de personajes dramáticos hacia los ritmos orgánicos (punto de inicio del génesis corporal de la cultura). Así, podemos destacar al menos tres tipologías de cuerpos:

En primer lugar, encontraremos el personaje dramático que aparecerá a partir del empleo de una metodología científica naciente en Diderot y desarrollada con Stanislavski donde el cuerpo imitará con verosimilitud los ritmos y los comportamientos de los individuos sociales. Este podrá recorrer un camino desde la excelencia mimética (los intérpretes de *Purgatorio*, 2008, de Castellucci) hasta la representación más convencional y básica (los personajes de Lauwers en *La habitación de Isabella*, 2004).

En segundo lugar, observamos la potencialidad del performer en la escena rítmica. Deudor de las vanguardias de 1900 y, sobre todo, de creadores y creadoras como Duncan, Wigman o Laban, este performer aparece para trabajar con sus propias capacidades corporales. Se producirá, por lo tanto, la estilización de los ritmos cíclicos y orgánicos del intérprete. Este performer, representado en esta investigación por los bailarines y bailarinas de la Peeping Tom, acabará por codificarse y crear una metodología que procurará una nueva estética: no solo hablamos de la liberación de los condicionamientos del gusto del ballet romántico, sino de una captación y capitalización que dará lugar a la denominada danza contemporánea.

De este modo, no es de extrañar que una vez captados los ritmos cíclicos los creadores de finales del XX se interesen por la inclusión de los cuerpos reales, cuyos ritmos no se alteran, es decir, permanecen en su estado real sin ninguna estilización. Hablamos de los cuerpos enfermos de Castellucci o los cuerpos voyeurs-esculturas de Lauwers.

Así, con este ejercicio de deconstrucción de las metodologías de interpretación pareciera que los creadores del teatro rítmico centran su atención en el proceso de dominación corporal que la sociedad del espectáculo parece ejercer a través de la imposición de ritmos basados en la organización del tiempo de producción, de ocio y de descanso.

6.3 La implantación

El teatro rítmico, que ejercita la creación desde sus vectores más inherentes, pondrá mucha atención al diseño rítmico de la implantación. La preocupación por el poder de la imagen en la sociedad espectacular se vuelve, por lo tanto, cuestión de importancia para estos creadores. Hablamos de un ejercicio de profanación de la imagen eterna del arte y la deconstrucción de su ritualidad. Ahora la inmutabilidad de la noción de arte se contrapone a la idea de imagen voluble o

mudable que propondrá Didi-Huberman: "The image is not assigned a permanent place: its movement is subject to a broadly defined de-territorialization. The image can be, at the same time, material and psychological, external and internal, spatial and linguistic, shaped and shapeless, plastic and discontinuous" (Citado en Semenowicz, 2016, p. 37). Huberman realiza una lectura de las imágenes a partir de la obra de Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein y defenderá la noción anacrónica de la obra de arte. Como dirá Rancière en *Le concept de l'anachronisme et la vérité de l'historien* (1996) una anacronía es

un acontecimiento, una secuencia significativa fuera de su tiempo, dotada por ello de la capacidad para definir orientaciones temporales inéditas, de asegurar el salto o la conexión de una línea temporal a otra. Y es por estas orientaciones, estos saltos, estas conexiones que es posible 'hacer' historia. La multiplicidad de líneas temporales, de sentidos propios del tiempo, incluidos en un 'mismo' tiempo, es la condición del proceder histórico (Citado en Macho Román, 2015, p. 10).

El teatro rítmico parece partir de esta idea de Didi Huberman en la que la eventualidad de la imagen permite la capacidad de conexión temporal no teleológica. Así, nos posicionamos ante un arte creado a base de "estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados" (Citado en Macho Román, 2015, p. 13). De este modo, intuimos por ejemplo en la figura de Castellucci el concepto de imagen como algo que tiene que ver con el tiempo del rizoma y su capacidad de transfiguración. Además, esta imagen, que podrá manifestarse como un símbolo, como una idea o como una forma, será capaz de crear una especie de energía transcultural y sagrada que dependerá más del subconsciente del espectador que de la propia forma. "The image is only a catalyst of the viewer's internal searching: a mere question, movement, displacement of thoughts -like in a dream" (Semenowicz, 2016, p. 37).

Sin embargo, al mismo tiempo que esta herencia del arte pos-estético se manifiesta, aparecerá Hal Foster para proponer una posmodernidad neoconservadora deudora de Habermas. Así, nos dirá que:

My point is a basic one: dialectically -which is to say, necessarily and in spite of itself- neoconservative postmodernism is revealed by the very cultural moment it would otherwise flee. And it in turn reveals this moment as marked not by a renascence of style but by its implosion in pastiche; not by a return of a sense of history but by its erosion; and not by a rebirth of the artist/architect as auteur but by the death of the author- as a origin and center of meaning. Such is the postmodern present of hysterical, historical retrospection in which history is fragmented and the subject dispersed in its own representations. (Citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 276).

Parece confluír de nuevo una tensión entre la modernidad y la posmodernidad que nos lleva a pensar en el arte visual como un ejercicio metamodernista: "If the modern thus expresses itself by way of a utopic syntaxis, and the postmodern expresses itself by means of a dystopic parataxis, the metamodern, it appears, exposes itself through a-topic metaxis" (Vermeulen y Van der Akker, 2010, p.12). De esta manera, en el teatro rítmico de finales del XX se produce la recuperación de un estilo figurativo que asume las tendencias plásticas de 1900 y genera inquietantes atmósferas. Aquí cada escena se confundirá con la anterior y creará un espacio de misterio y familiaridad, de ambigüedad y reconocimiento: un sentimiento de nostalgia y esperanza, pero también de extrañeza y rechazo al mismo tiempo.

6.4 El público

Como hemos ido observando a lo largo del análisis de nuestras tres compañías, el público no juega un papel determinante en el cómputo general de estos espectáculos. Podemos examinar cómo Lauwers parte de la idea de voyeur, la Peeping Tom nos coloca ante un sistema cinematográfico y la Societas, por su lado, frente a un muro, es decir, la audiencia reducirá su papel a la observación pasiva. Aunque se pudiera pensar que existe una libertad para la creación de una narrativa, ésta siempre responderá a la experiencia (individual y emocional) de cada uno de los espectadores de manera independiente y, por tanto, nunca generará una comunidad para compartir unos mismos hechos o emociones. Esta concepción de la audiencia, en nuestra opinión, se presenta totalmente dependiente de la Industria Cultural. Y es que el sistema de distribución y recepción de finales del siglo XX estará al servicio de las élites, quienes utilizarán el teatro como signo de distinción intelectual frente al teatro de masas.

Por todo, el espectador se posiciona ante una obra de arte y jamás ante un acontecimiento comunitario. De ahí la recuperación de la carga ficticia y el juego de re-escritura de la historia que obvia lo documental para generar una poetización de los sucesos que conforman nuestra identidad colectiva. Eso sí, estos sucesos nunca se presentarán como verdaderos o únicos sino como sospechosos y parcialmente reales. Hablamos de los constantes distanciamientos, de las pausas dramáticas, de los saltos cronológicos, de las interferencias y la yuxtaposición de diferentes relatos, etc. Es decir, existe una convención consciente de estar ante una mentira, y cada espectador decidirá cómo colocarse ante los sucesos: identificación, análisis, etc. Esta misma convención eliminará la calidad performativa de los hechos, la presencia real y corporal de los cuerpos que podrán dañarse o sufrir. Del mismo modo, encontramos que también entran sospechas e interrogantes como "¿esto es real?", "¿está ensayado?". De ahí que los juegos de resistencia corporal de Jan Fabre sean los que

verdaderamente produzcan la catarsis performativa en el espectador. Estos juegos, que comparten tiempo y esfuerzo por performers y espectadores, harán que la carga energética transgreda la ilusión y los propios límites de la convención artística.

Sin embargo, este no es el caso de nuestras compañías de estudio, donde claramente los artistas se posicionan en un tiempo y espacio totalmente diferenciado. Podríamos resumir la tensión entre individualidad y comunidad con una sentencia de Jacques Rancière de su ensayo *El espectador emancipado* (2008): "El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunicativa. Consecuentemente se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad" (2010, p. 15).

6.5 La herencia asumida

A continuación realizaremos una comparación entre los ritmos producidos por la vanguardia de 1900 y su asimilación por la Needcompany, la Societas Raffaello Sanzio y la Peeping Tom.

ESTRATEGIAS HEREDADAS	<u>POR LA NEEDCOMPANY</u>	DE LA VANGUARDIA DE 1900
Acción Fabulada: Hechos	Cíclicos desordenados: novela policíaca.	Brechtiano.
Texto	Multilingüismo y musicalidad. Monólogo.	La importancia del lenguaje en las VV.HH.
Cuerpo	Ficción. Performativo.	Tempo dramático. Pre-dramático.
Voz	Ficción. Performativo.	Tempo dramático. Pre-dramático.
Emoción	Ficción.	Tempo dramático.
Visual	Minimalista.	Minimalista.
Sonido	Pop.	Pop.
Partitura	Tensión entre dos realidades escénicas.	El tempo cíclico. El modelo rítmico y performativo.

Partiendo de las tres realidades simultáneas de la Needcompany, observamos cómo es el ritmo cíclico la herencia más acuciada en el trabajo de Lauwers. Esto pondrá nuestra atención sobre la recuperación de las dramaturgias clásicas. En cuanto al nivel performativo, este tendría una vinculación directa con los métodos de creación del primitivismo: el cuerpo orgánico, el cuerpo de Laban o la danza de Duncan. Será la partitura, por lo tanto, la que nos hable de los ritmos de montaje en la pieza final. En ella encontraremos el collage dadaísta (cuando los performers se mueven a su libre albedrío a partir de la escucha activa), el desplazamiento focal de la acción (proveniente de los ritmos surrealistas) y, sobre todo, la simultaneidad futurista que permitirá la convivencia entre los tres estratos de realidad.

Del mismo modo será interesante observar cómo las diferentes estrategias rítmicas también se combinan y se simultanean sin ningún tipo de relación. Esto nos hará pensar que estas cosmogonías habrán sido asumidas e, igualmente, habrán perdido su carácter político. Lauwers así generará un manierismo ecléctico que, en nuestra opinión, habla de la pluralidad y de la fluidez de la unidad de sentido de su tiempo.

ESTRATEGIAS HEREDADAS	<u>POR LA SOCIÉTAS</u>	DE LA VANGUARDIA DE 1900
Acción Fabulada: Hechos	El rizoma intertextual.	Collage / Montaje /Alteración
Texto	Generalísima. Sonidos orgánicos.	Ramón Llull. Artaud.
Cuerpo	Presencia. Cyborgs.	Primitivismo. Futurismo.
Voz	Entre la organicidad y la deformación tecnológica.	Artaud. Futurismo.
Emoción	La pura presencia: estar-físico-en-el-mundo.	Meyerhold, Artaud, etc.
Visual	Autonomía. Bidimensionalidad y deformación.	Futurismo. Imperio Bizantino.
Sonido	Despliegue tecnológico de sonidos.	Futurismo.
Iluminación	Autónoma.	Futurismo.

En primer lugar, en el estudio de la Societas debemos nombrar la acción del relato. Esta se basará, al igual que lo hace la partitura escénica, en el collage dadaísta y en el montaje de atracciones. Añadimos que, si en el caso del collage las imágenes era escogidas y agolpadas a través del azar, en el caso de la Societas los puntos de conexión serán las intertextualidades. Y si en el caso del montaje de Eisenstein, este quería generar una función racional y fraternal, en la Societas este recurso servirá para desvelar la propia autorreferencialidad del proceso de creación e indicar así que las imágenes producidas son solo el resultado consciente de una intención dominante.

En cuanto al texto y al lenguaje encontramos que, al igual que en la mayoría de las vanguardias, la Societas también inventa un lenguaje: la generalísima. Ante la imposibilidad de mantenerlo acabará desechándolo para generar partituras vocales inspiradas en la organicidad primitiva y corporal, al igual que ocurre con las propuestas de A. Artaud. Por otro lado, si analizamos la técnica de interpretación, Castellucci recupera la pura presencia orgánica de un cuerpo vivo, idea que entroncará con el primitivismo escénico. Este cuerpo convivirá con la tecnología y los ‘cyborgs’ para originar un rizoma sobre la idea de autómatas heredada del futurismo. Asimismo, en cuanto a la implantación encontramos grandes referencias al arte bizantino debido a la planitud, la deformación y la alteración de la policromía.

ESTRATEGIAS HEREDADAS	<u>POR LA PEEPING TOM</u>	DE LA VANGUARDIA DE 1900
Acción Fabulada: Hechos	Desplazamiento focal de la narrativa y asociaciones de imágenes mentales.	Surrealismo.
Texto	Diálogo logocéntrico.	Modelo dramático.
Cuerpo	Creación de personaje dramático. Danzas expresivas y acrobáticas.	Tempo dramático. De Duncan a Wigman.
Voz	Ficción.	Tempo dramático.
Emoción	Ficción.	Tempo dramático.
Visual	Hiperrealista.	Hiperrealista y cine.
Sonido	Pop y clásica.	Música teleológica y programática.
Partitura	Montaje y asociaciones surrealistas.	Eisenstein.

Como podemos observar en esta última tabla son múltiples las herencias rítmicas que la Peeping Tom coge de las Vanguardias de 1900, siendo los ritmos predominantes el surrealismo y el expresionismo. Así, el primero será utilizado para la configuración rítmica del relato, y el segundo, por otro lado, para la creación de coreografías. Recordando lo explicado en el apartado dedicado a la configuración rítmica de la existencia, cabe destacar la coaptación y la moda en la que se ha convertido la danza libre y expresionista, ahora conocida como danza contemporánea. Esta ha configurado una serie de técnicas, ritmos, ejercicios y estrategias que se han institucionalizado y ya forman parte incluso de estudios reglamentarios.

También es importante observar la predominancia de ritmos procedentes del modelo dramático. Esto nos hace sospechar sobre el compromiso est-ético de la CIA con la sociedad de su tiempo. Y es que la carga de ficción en sus piezas posiciona al espectador ante un ejercicio de entretenimiento que le niega la posibilidad de formar parte de esa supuesta comunidad o familia sobre la que parece preguntarse la Peeping Tom.

Así, la aceptación de la narrativa surrealista, la danza expresionista y la consideración del público, hace que pensemos en la falsa autonomía del teatro “posdramático” con respecto a la Industria Cultural, o al menos en el caso de la Peeping Tom. Y es que estos ritmos heredados no sólo parecen asimilado sino que, además, su asunción constituye un ejercicio manierista impuro y carente de sentido con respecto a la génesis de la propia estrategia, es decir, un ejercicio que procura la pérdida del aura y afirma el fracaso vanguardista.

Por último, nos gustaría señalar que será el montaje de asociaciones de Einstein el que permita unificar toda la dramaturgia escénica de la Peeping Tom, aunque éste no mantendrá un compromiso social sino que se mostrará coherente con el sistema de producción de la CÍA.

6.5.1 Conclusiones de la recepción de las estrategias de vanguardia en la escena rítmica de finales del XX y principios del XXI

Si analizamos el teatro de finales de siglo XX, encontramos que ha heredado las estrategias de la vanguardia. Esto nos hace concluir diferentes asuntos: En primer lugar, habría que señalar cómo las vanguardias definitivamente fracasan en su intento de dar luz a un arte unido intrínsecamente a la vida. Asimismo, la recuperación de dichas estrategias de creación se vuelven irónicas, inútiles y sólo tienen sentido en un plano formalista, es decir, se presentan como manieristas. Del mismo modo, habría que puntualizar que la convivencia de dichas estrategias procuran un pastiche ecléctico en consonancia con el posmodernismo. Para nosotros su utilización sigue alertándonos de

la posibilidad de dominación de un gran relato. Así, no son de extrañar las palabras que Rodrigo García utiliza para responder a la crítica por el empleo de estrategias de la vanguardia de 1900 en sus obras. García nos dirá que "el sentimiento de opresión, de masificación que hay que combatir es el mismo en el fondo, lo que cambia es la manera de actuar" (Citado en Cornago en VV.AA., 2011, p. 269).

La característica principal que encontramos en este ejercicio manierista será la heterocronicidad, es decir, el tiempo que surge de la mezcla entre distintos ritmos creados y percibidos. Esto supone no tanto la invención de un nuevo ritmo sino la aparición de una nueva forma de presentación de los ya existentes, es decir, las CÍAs no generarán ninguna nueva categoría temporal, sino que asumirán la convivencia de los fragmentos de todos los ya existentes para construir una nueva forma: el rizoma, cuyas características permiten la convivencia de incongruencias armónicas entre los diferentes saltos rítmicos.

De esta manera, habría que señalar que el ritmo del teatro de finales del siglo XX es un ritmo heterogéneo, definido como múltiple, ecléctico, pero no algo nuevo ni original en su génesis y, del mismo modo, (1) que la falta de invención de un ritmo supone la imposibilidad de comunidad, (2) que la asunción de las estrategias constituye un ejercicio manierista impuro y carente de sentido con respecto a la génesis de la propia estrategia, es decir, procura la pérdida del aura y afirma el fracaso vanguardista, (3) que el eclecticismo y la heterogeneidad conllevan al relativismo cultural que, de alguna manera, se enlazarán con el compromiso con las minorías y el rechazo a la verdad absoluta del arte y de la sociedad, y (4) que la autorreferencialidad pondrá de manifiesto que el arte es sólo un ejercicio de producción como cualquier otro metarrelato.

6.6 Partitura

Según Patrice Pavis en el teatro contemporáneo, concretamente en el de finales del siglo XX y principios del XXI, el ritmo se convierte en uno de los elementos imprescindibles que da estructura y cohesión al hecho escénico. Así, afirma Pavis la teoría expuesta a lo largo de todo nuestro ensayo:

El ritmo recupera su función de estructuración del tiempo en episodios (...) unifica los diversos materiales de la representación (...) se organizan los ritmos específicos de todos los sistemas escénicos (iluminación, gestualidad, música, vestuario, etc.). Cada sistema escénico evoluciona según su propio ritmo; la percepción de las diferencias de velocidad, de los desfases, de las conexiones, de las jerarquías recíprocas, constituye exactamente el trabajo de ordenación (...) de la puesta en escena por parte del espectador. (2002, p. 404).

En nuestro análisis hemos indagado en la evolución de la concepción del ritmo en nuestras CÍAs de estudio y encontramos: en primer lugar, una etapa de deconstrucción del sentido del ritmo a

lo largo de la evolución del mismo en relación al arte escénico, es decir, se intenta entender el significado de cada uno; en segundo lugar, una etapa que asume la convivencia ecléctica y manierista de los ritmos más interesantes para el creador o creadores (generalmente este pastiche se sustentará en una concepción cíclica del ritmo -planteamiento, nudo y desenlace-); y, por último y en tercer lugar, un planteamiento rizomático del ritmo para convertir a esta nueva noción en una de las características más novedosas acontecidas en el periodo estudiado. Este ritmo rizomático consistirá en una heterogeneidad (mezcla de diferentes patrones rítmicos enlazados y yuxtapuestos de manera ordenada que responde solamente al gusto del creador) y, por tanto, asumirá ser un pastiche sin unidad, un ritmo disonante, un ritmo precario en cuanto a la posibilidad de ser nuevo y esperanzador.

De esta manera, habría que deducir un tiempo que no se insertará dentro del concepto de historia y progresión, sino que aparecerá como un presente horizontal (sin pasado ni futuro) que se despliega en pequeños eventos no correlativos con la intención de generar unas pequeñas elipsis temporales (coincidentes con el recorrido espacial necesario para llegar hasta otro punto espectacular).

Así estamos ante una concepción del tiempo basada en el dinamismo de la velocidad donde lo instantáneo y la escasez ontológica del ahora eliminan la posibilidad de los acontecimientos futuros. Según Sanz Loroño esto ocurre por dos razones:

porque esa instantaneidad sólo puede ser posible a costa de dicha representación, pues la instantaneidad no tiene espacio (...) y porque el tiempo, como tal función, solo puede darse gracias a la estandarización. El cambio, o diferencia, solo es viable gracias a una homogeneización que hace del mundo una estructura estable sin lugares exteriores para la fuga, relegando a la diferencia a la condición de permuta dentro de una estructura homogénea (citado en VV.AA., 2011, pp. 224-225).

Estamos en el tiempo de la multiplicidad de los discursos, en el tiempo de proclamar la imposibilidad real de la unión colectiva y el consenso. Un tiempo donde la tolerancia y el respeto crean la forma básica para la convivencia de los relatos. Y es que esta nueva concepción del tiempo implicará una problemática con la idea del sujeto. Como explica Blanco Gálvez, Vattimo parte de la eventualización del ser de Heidegger para explicar que ya no existe una "presencia eterna, estable, inmutable", sino que la presencia del ser "es trans-misión, envío, transmisión de los mensajes que llegan del pasado, los ecos del lenguaje que nos harán descubrir el carácter lingüístico de este acaecer del ser" (Blanco Gálvez, 2007, p. 34). Así, señala Deleuze la conciencia de un nuevo individuo cuya principal característica es su segmentariedad: "Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. (...) Estamos segmentarizados binariamente,

según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc.” (2015, p. 214). Por tanto, el nuevo individuo de la sociedad espectacular (mediado por las imágenes) compondrá su identidad de la misma forma en la que lo hace el teatro de su tiempo, a través del montaje que aúna diferentes cosmogonías rítmicas. Es decir, el ser ya no es un entidad absoluta y cerrada, sino que se presenta como una fuerza energética en constante construcción-destrucción, una fuerza dúctil y moldeable, una fuerza que, como diría Bauman, presenta una forma líquida:

La sociedad moderna líquida es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. La liquidez de la vida y la de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo. (Bauman, 2017, p. 9)

D. CONCLUSIONES SOBRE EL RITMO: SOCIEDAD Y ARTE

Como hemos podido observar a lo largo del ensayo, existe una relación inquebrantable entre ritmo, teatro y sociedad. Igualmente, percibimos que la percepción del ritmo crea un sistema de tiempo que organiza la duración de una vida y, del mismo modo, influye en todos y cada una de las esferas de una comunidad, incluyendo la ética y la estética. A continuación, realizaremos un pequeño resumen de la evolución del ritmo desde la crisis de la modernidad de finales del siglo XIX hasta la llegada de la metamodernidad a principios del XXI.

Nuestro recorrido se iniciará con la figura de Baudelaire, representante del simbolismo, quien, a través del silencio, promueve una actitud de sospecha hacia el ritmo tempo-racional dominante en la cultura de occidente. Para nosotros, estos simbolistas serán los prefiguradores de la idea de "fin de la historia" en un sentido teleológico. Y es que así lo demuestran las reflexiones acerca del concepto de moda de Baudelaire, la teoría de las ruinas de Benjamin, o la conclusión última de Rimbaud: "¡hay que ser absolutamente modernos!" Será aquí donde tenga lugar la génesis posmoderna. Como dice Habermas:

Observamos la intención anarquista de hacer estallar la continuidad de la historia, y podemos considerarlo como fuerza subversiva de esta nueva conciencia histórica. La (pos)modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la (pos)modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. (Citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 204).

Hemos añadido el prefijo "pos" a la sentencia de Habermas debido a que, por un lado, entendemos que para el filósofo la llamada posmodernidad es un proyecto inconcluso de la modernidad, y por otro, porque según lo acontecido debemos presentar un sistema de periodización que se ajuste a nuestra investigación. Esta nueva periodización histórica puede resumirse en el siguiente esquema:

MODERNIDAD		POSMODERNIDAD	
Ritmo: tempo-racional.	Crisis.	Fin del relato tempo-racional.	Pluralismo rítmico.
Clasicismo.	Romanticismo.	Simbolismo.	Vanguardias.

Este breve esquema intentará demostrar cómo la posmodernidad surge con el fin del modelo tempo-racional y concluye con el primer periodo de las vanguardias, donde aparece el convivio de la multiplicidad rítmica, sin imposiciones ni pretensiones dominadoras.

Por otro lado, la revolución temporal que lleva a cabo el proletariado del siglo XX, remodela la empresa capitalista ahora basada en una nueva concepción del tiempo de los dominados: tiempo de trabajo y tiempo de ocio. Éste último producirá una agitación cultural basada en la moda, en el consumo y también en la publicidad. Y es que el sistema del nuevo capitalismo se basará en la afirmación y en la coaptación de los ritmos de las distintas culturas urbanas, y así, los ritmos nacientes se volverán actitudes estéticas de compra y venta administradas por el capitalismo. Este ejercicio se verá acrecentado por la aparición de los mass media (que promueven modelos de identificación conductual). Es entonces cuando hace su entrada la sociedad espectacular, que podría definirse como una sociedad que, a través del entretenimiento, anula la capacidad crítica de la sociedad para acabar con la posibilidad de un acontecimiento fuera del poder económico. Hablamos de una sociedad basada en el pastiche, en el relativismo y en la indiferencia, una sociedad que generará una situación eternamente suspendida en un presente nostálgico y melancólico donde será imposible la construcción de un futuro. Es el momento en el que hace su entrada la metamodernidad.

SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO	
Captación rítmica:	pastiche y eclecticismo vs disidencia
	performatividad vs relato
Metamodernidad	esperanza v.s. ironía

De esta manera, a continuación, vamos a realizar una síntesis de cada uno de los puntos que darán lugar a la última noción rítmica del siglo XXI, que en ningún caso se presentará lineal o consecutiva.

Así, en primer lugar, encontramos una etapa que consistirá en el intento de comprensión de los mecanismos que conforman la historia, el arte y el pensamiento a través de un ejercicio de deconstrucción. Etapa que acabará por desvelar, nuevamente, los ritmos cíclicos del ser humano que, en ningún caso, querrá imponerlos. A continuación, y a través de un juego de reconstrucción, se iniciará un nuevo proceso de construcción: el rizoma. Éste no implicará la génesis original de un ritmo, sino que juega a la ordenación de los ya existentes (basados en los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura asignificante). (Deleuze y Guattari, 2015). Esta forma de ordenación rítmica generará un nuevo sentir temporal: el devenir. Debemos señalar que tanto la

noción de rizoma como la de devenir implican una relación directa con el espacio. Y es que ambas anulan el tiempo teleológico para poner su atención en el propio proceso de producción de los elementos ya configurados. Así, todo parte de la erosión que produce la energía sobre la superficie dando lugar a dos tipos de espacio: el espacio liso y el espacio estriado¹¹. Sus combinaciones, de nuevo, generan las diferentes posibilidades rítmicas. Así nos lo explica Deleuze y Guattari:

Hay, pues, un conjunto de problemas simultáneos: las oposiciones simples entre los dos espacios; las diferencias complejas; las combinaciones de hecho, y los pasos del uno al otro; las razones de la combinación, que no son en absoluto simétricas, y que hacen que unas veces se pase del liso al estriado, y otras del estriado al liso, gracias a movimientos totalmente diferentes. Hay, pues, que considerar un cierto número de modelos, que sería como aspectos variables de los dos espacios y sus relaciones. (2015, p. 484)

De este modo, lo que produce el devenir y el rizoma será la conciencia de generar cualquier tipo de cosmogonía a partir de las múltiples combinaciones entre energía y espacio, es decir, a través del ritmo. Sin embargo, y a pesar de la posibilidad que ofrece el estructuralismo de re-edificar nuestra identidad, no podemos dejar a un lado la gran carga que supone el capitalismo global ya que este controla el proceso de fragmentación y apariencia significativa para asumir todos los sistemas que el rizoma y el devenir promueven.

Así, entramos en una última etapa de pensamiento en la sociedad espectacular, el metamodernismo que, como ya hemos explicado, es una tensión dialéctica entre la esperanza y la ironía. En términos rítmicos supone un montaje basado en dos fases: la estructura y la apariencia. Por un lado, la estructura se construirá a partir de los ritmos cíclicos orgánicos y transculturales que permiten el punto de inicio de la identidad; y por otro, la apariencia, que surgirá de la libre disposición de cualquier ritmo existente (los cuales han perdido todo tipo de esencia activista) que generará un pastiche en constante movimiento y, del mismo modo, estará en contacto con la defensa de las minorías.

Este metamodernismo (sin ningún tipo de carga crítica y disidente con respecto a la Industria Cultural) quedará a la espera de algún nuevo ritmo que se presente como un acontecimiento en términos baudouinianos:

“algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es sólo una propuesta. Nos propone algo. Todo dependerá de la manera en que esta posibilidad propuesta por el

11 Definido por Pierre Boulez, uno de los primeros artistas encargados de traducir estos conceptos a la música.

acontecimiento sea (...) desplegada por el mundo. Esto es lo que yo llamo 'procedimiento de verdad'
(Badiou, 2013, p. 21)

1. Conclusiones a las hipótesis de partida del trabajo de investigación

Tras realizar todo el recorrido por nuestra investigación, solo queda comprobar la hipótesis y las preguntas que iniciaron este trabajo. Retomaremos, por lo tanto, nuestra **Hipótesis Principal**:

“El ritmo, como una categoría ética y estética, permite establecer relaciones directas entre el teatro y la configuración de la existencia desde sus orígenes hasta la actualidad.”

Esta hipótesis que surgiría de la pregunta “¿se pueden diferenciar modelos teatrales dependiendo de sus propiedades rítmicas?”, hizo que girásemos la mirada hacia otros conceptos para cuestionarnos la siguiente pesquisa, que centró nuestro estudio: “¿Se podrán establecer relaciones entre los modelos teatrales rítmicos y las diferentes cosmovisiones de la existencia?”

En nuestra opinión esta hipótesis queda más que demostrada después de trazar las relaciones necesarias entre teatro y sociedad a través del ritmo para generar diferentes modelos: el cíclico o predramático, el racional o temporal, la crisis de la razón y el silencio, la posmodernidad y el pluralismo de las vanguardias y, por último, el capitalismo del espectáculo y el rizoma metamoderno. Como ya analizamos, esto será posible por una traducción mimética de la percepción rítmica del universo a un objeto artístico que unirá ética y estética. Ya el propio Hölderlin nos dirá que "todo no es más que ritmo; el destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un ritmo único”.

De esta manera, cabría contestar a la pregunta “¿qué es el ritmo?”. En este momento, para nosotros, la mejor definición será la relación tensional entre continuidad y pausa en un espacio cuyas erosiones permiten establecer estamentos entre pasado y presente y, por lo tanto, la proyección de un futuro. El ritmo se vuelve una categoría ontológica, y como demostramos a partir del estudio de Ricoeur, a partir de un juego de mimesis, este ritmo puede generar una concepción cosmogónica de la existencia que se transfiera a todas y cada una de las esferas de la sociedad, afectando al arte y concretamente al teatro.

Así, llegaremos a establecer dichas relaciones (ritmo, sociedad y teatro), para responder a la siguiente pregunta “¿es el arte teatral esencialmente rítmico?”. Como vimos en el capítulo dedicado a las vanguardias históricas, el proceso de re-teatralización que éstas llevarán a cabo supondrán que tanto teóricos como creadores aseguren que sólo el ritmo será capaz de generar la nueva obra de arte escénica (ahora desvinculada del yugo de la literatura dramática).

Otra pregunta nos surge tras la siguiente interrogación: “¿Pueden analizarse cada uno de los vectores y signos escénicos desde un análisis rítmico?” Nuestra respuesta es sí, ya que afirmamos

que el arte escénico es ritmo y aseguramos, del mismo modo, que se puede analizar cada uno de sus vectores a partir de módulos temporales y espaciales, dependiendo de cada caso: el vector de la acción del relato (que partirá siempre de la ordenación de los hechos y la información ordenada por el texto); el vector de la interpretación (que se estudiará a partir de las relaciones entre la pausa orgánica y el sometimiento de los ritmos racionales de una coreografía); el vector de la implantación (que discurrirá por la senda espacial y musical); y, por último el público (que tendrá que realizar interferencias entre la ilusión consciente y la realidad performativa).

Por todo lo expuesto, podríamos dar por afirmativa la **Hipótesis Secundaria (HS1)**:

“Los distintos movimientos de vanguardia pueden ser entendidos como cosmovisiones rítmicas de la existencia y sus obras performativas como rituales capaces de permitir la correspondencia armónica entre diferentes disciplinas artísticas.”

Asimismo, de esta hipótesis surgirán nuevas preguntas y cuestiones como, por ejemplo, “¿podría un creador escénico realizar una obra basada en los planteamientos estéticos y teóricos de un autor de vanguardia a todos los niveles de la dramaturgia (interpretación actoral, calidad del movimiento, voz, relación intriga-trama, vestuario, iluminación, escenografía)?” Nuestra respuesta también es afirmativa, y es que si partimos de la base de que cada uno de los vectores surgen del ritmo, sólo habría que organizar los elementos inherentes de cada disciplina según este patrón para generar una armonía coherente entre los vectores y las cosmovisiones escénicas, como así lo demuestran los rituales de las vanguardias de 1900.

Así, entraríamos en la última parte de nuestra investigación que tratará de demostrar la **Hipótesis Secundaria (HS2)**:

“Las compañías Societas Raffaello Sanzio, Needcompany y Peeping Tom Dance no proponen ninguna nueva configuración rítmica de la existencia y se muestran deudores del trabajo realizado por las vanguardias de 1900”.

Esta hipótesis se ha ido demostrando a lo largo de la segunda parte de la investigación a partir de algunas preguntas que a continuación daremos respuesta: “¿De qué manera siguen influyendo en sus producciones escénicas estas vanguardias de las que hablamos?” Añadimos que la negación del modelo dramático supuso concebir el teatro como un ejercicio de combinación rítmica de sus vectores. Hablamos del denominado giro performativo. Y es que sigue estando presente la fuerza de la deconstrucción vanguardista, así como la confianza en distintos relatos rítmicos (pluralismo). Por otro lado, cabe destacar, que la coaptación producida por la Industria Cultural provocará el

encuentro de diferentes ritmos en una propia pieza, generando una tensión proveniente de la desarmonía.

Asimismo, si existe una herencia, cabría preguntarse “¿qué estrategias de creación plástica de las vanguardias siguen siendo utilizadas y cómo las han adaptado a la contemporaneidad del público y sus exigencias?” Si asumimos que las dos estrategias rítmicas heredadas más utilizadas en el modelo rítmico de finales del siglo XX y principios del XXI son el collage y el montaje de atracciones, entendemos que ambas se han adaptado a la teoría deuleziana-guattariana de rizoma e, igualmente, a la construcción afirmativa-esperanzadora de la metamodernidad. Esto que decimos implicará, por lo tanto, la posibilidad de entender el relato a partir de unos puntos de estructura mínima, la importancia de lo visual (que funciona como elemento que explica el poder de la imagen como mediador de la sociedad) y el eclecticismo manierista (que supone reducir el shock de las vanguardias para convertir a los espectadores en pseudointelectuales). Todo vendría a reafirmar y a confluir en la idea de que la Industria Cultural es dominadora de la escena contemporánea y, que la lucha contra su administración, tan completa, no resultaría exitosa en estas propuestas.

De esta manera, nos preguntamos “¿hacia dónde se dirige el teatro contemporáneo?”, “¿cuáles son los temas y cuál su tratamiento?” Aunque es una pregunta difícil de responder, encontramos que el teatro contemporáneo europeo (que forma parte del modelo rítmico o posdramático) ha comenzado su camino hacia la resolución de esta pesquisa. Este, tras una estética basada en la hibridación y en la supersimultaneidad de la imagen y el cuerpo, asumirá la fuerza de un contenido que vuelve a centrarse en temas universales como la familia, el amor o la guerra. Así, para nosotros, esta estética se presenta ya captada. Y es que si nos preguntamos “¿cuál es el ritmo predominante de las compañías analizadas?”, observaremos que no hay un nuevo ritmo cosmogónico sino más bien un pastiche rítmico que se soporta a través de la idea de rizoma.

Así, llegamos a la última pregunta: “¿Qué relación guarda este ritmo con la sociedad del siglo XXI?” Atendemos para la respuesta a la idea de rizoma. Este devenir en acción rítmica será el que posibilite la conciencia de cualquier modelo rítmico (espacio-temporal). Sin embargo, al entrar en juego la fuerza capitalista (que anula cualquier fuerza de resistencia y asume todos los patrones rítmicos) se produce una equiparación e igualación de todas las identidades. La sociedad de principios del siglo XXI se mueve, por lo tanto, entre la esperanza de la aparición de un acontecimiento (capaz de permitir una lucha contra la dominación económica), y la ironía de la subyugación a la semiosis de la sociedad espectacular que permite la pertenencia identitaria a un colectivo líquido.

Sin embargo, y a pesar de todo, creemos que existe una nueva posibilidad de lucha contra la Industria Cultural. Se trataría de asumir y dar cuerpo a las nuevas propuestas rítmicas que proponen la esfera digital del nuevo milenio. Alan Kirby denomina esta nueva transformación socio-cultural como digimodernismo. Y es que nociones como Big Data, Internet de las cosas, objetos inteligentes, etc., han supuesto una revolución que afecta de un modo irreversible a la configuración de nuestra existencia. Así, aparece un nuevo elemento espacial (estético) que sumado al rizoma dará lugar a una cosmovisión basada en el ensamblaje sintético, en la multiplicidad y en la unidireccionalidad estática. Ahora el individuo se transfigura en múltiples avatares para generar un choque entre la realidad, la pseudo realidad, y la realidad virtual. Es esta última noción, la de virtualidad, la que nos interesa y llama nuestra atención ya que supone la posibilidad de una vida creada a través de la pantalla y, por lo tanto, se adapta a los nuevos mecanismos de temporalidad basados en la pluralidad, el volumen y la velocidad, elementos que alteran las esferas sociales. Así nos cuestionamos “¿Cuántas vidas caben en la era online?” “¿Y yo (como individuo) cómo las administro?” “¿Cómo conviven con el devenir físico?” “¿Cuál es más real?” “¿Cómo altera todo esto la existencia?” Vivimos y respiramos a través de la imagen, de la observación, de la webcam. Unos bañistas disfrutan en una playa de las islas Maldivas y nosotros les acompañamos online desde nuestras casas. Todo, en realidad, es enlace.

De este modo queremos ver en la alteración rítmica que propone la digitalización el acontecimiento baudouiniano capaz de rebasar el deprimente estado que anota y asegura el metamodernismo. Así, los creadores y creadoras del campo de las artes escénicas deberían corporeizar las nuevas nociones rítmicas provenientes de la digitalización social con la intención de asistir a una revolución estética consecuente con los cambios temporales.

Y no van desencaminados cuando observamos las creaciones de Romeo Castellucci o del belga Van Verdonck, quienes proponen la incursión de numerosos aparatos electrónicos en convivencia con los cuerpos de los performers para hacer constatable el surgimiento de la biotecnología. Sin embargo, esta aparición será totalmente objetual y figurativa, y no rítmica. Hablamos de robots y aparatos que se desplazan con vida propia, que ejecutan el movimiento, que transforman la escena, pero entendemos que estos nacerán como continuación de la historia de las marionetas eléctricas del futurismo y no como un verdadero conocimiento de la teoría corporal. Y es que como hemos venido explicando, un nuevo estado cultural nacerá de la corporalidad rítmica, y en este caso habrá de surgir de la digitalización y del posthumanismo. Así, quedamos a la espera de realizar una búsqueda activa de aquellas compañías, creadores y creadoras, que se acerquen a este nuevo entendimiento con la intención de vislumbrar un análisis rítmico que nos hable de la

sociedad y del arte del nuevo milenio. Un milenio donde la tecnología es una extensión del propio cuerpo, multipantalla, extremadamente social, crítico, exigente, que busca en lo instantáneo una nueva forma de ver y poseer, pero no de vivir, el mundo.

E. BIBLIOGRAFÍA

1. Filosofía y estética

1.1 Libros y tesis doctorales

Adorno, Theodor. *Teoría estética (obra completa)*. Madrid: Akal, 2004.

- *Polémica sobre realismo*. Georg Lukas y otros. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

- *Monografías musicales*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

- *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-textos, 2006.

Álvarez, Gladys. *El ser humano metamoderno. Hacia otro humanismo*. Barquisimeto: Universidad Yacambú, 2014.

Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978

- *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

- *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2017.

- *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

Berger, Peter L. y Luckmann T. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Paidós, 2008.

Cobley, Paul y Litza, Jansz. *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2004.

- Cortez, Jiménez. *Nietzsche, Dioniso y la Modernidad*. Quito: Abya-Yala, 2001.
- Danto, Arthur Coleman. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Estética, 2015.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 2012.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- Derrida, Jacques. *La doble sesión en la diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética, 2008.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editoriales, 2011.
- *Semiótica del teatro*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Fukuyama, Francis. *¿El fin de la Historia? Y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Guerrero Guadarrama, Laura. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. México: Universidad Iberoamericana, 2013.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus Humanidades, 1993.
- *La modernidad, un proyecto incompleto*. Citado en Foster, Hal. *La posmodernidad*. México: Editorial Kairós, 1988.
- Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Biblioteca virtual, 1984.
- *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

- Heidegger, Martin. *¿Quién es el Zaratrústa de Nietzsche?*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Editorial Trotta, 1998.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta, 2002.
- *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003.
- Horrocks, Chris y Jevtic, Zoran. *Foucault para todos*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Lefebvre, Henri. *Rythmanalyse*. París: Ediciones Syllepse, 2007.
- *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres: Continuum, 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Lukács, Georg. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.
- *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
 - *Moralidades Posmodernas*. Madrid: Tecnos, 1998.
 - *¿Qué es lo posmoderno*. Buenos Aires: Zona Erógena, N° 12, 1992.
- Manrique, Carlos A. y Quintana, Laura. *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016.
- Llongueres, Joan. *El ritmo. En la educación y formación general de la infancia*. Barcelona: DINSIC, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

- Oyarzún Montes, Luis Felipe. *Nietzsche y la redención de la venganza*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2010.
- Rancière, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008.
- *Mallarmé, politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Ruíz de Samaniego, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal Ediciones, 2004.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Sarasola Santamaría, Beñat. *El segundo modernismo. La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.
- Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical Editores, 1979.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: tecnos, 1988.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teartal*. Madrid: Cátedras, 1989.
- Umberto, Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- Valencia Villamizar, David. *La idea de tiempo histórico en "Así habló Zaratrustra" de F. Nietzsche*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- VV. AA. *En torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1994.
- VV.AA. *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*. Madrid: La balsa de la medusa, 2004.
- *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. Madrid: La balsa de la medusa, 2002.
- VV. AA. *La narration: Quand le récit devient communication (Lieux théologiques)*. Genève: Labor et Fides, 1989.

VV.AA. *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. New York: Rowman and Littlefield, 2017.

VV. AA. *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores, 2015.

Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991.

Vernia Carraso, Ana Mercedes. *El ritmo a través del cuerpo como herramienta de aprendizaje musical. La competencia rítmica*. L'Alcora: Universidad Jaume I, 2014.

Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperion, 2008.

Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor, 1993.

Zecchetto, Victorino. *La danza de los siglos. Nociones de semiótica general*. Quito: Abya-Yala, 2002.

Zayas de Lima, Perla. *Rito y teatro. Vattimo, Gianni y otros. En torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1994.

1.2 Artículos

Altomare, Marcelo. *Modernidad y subjetividad en la sociología de Max Weber: la racionalidad puritana y la racionalidad capitalista*. *Subjetividad y procesos cognitivos*, 7 (2005): 20-44.

Álvarez Asiáin, Enrique. *De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica*. UCM/UBA, *Eikasia* (2011): 93-111.

Ávila-Fuenmayor, Francisco. *Crítica a la modernidad: el eclipse de la razón*. *Revista de Humanidades UNICA*, vol. 11, Nº 2 (2010): 167-185.

Barahona Arriaza, Esther. *Categorías y modelos en la Dialéctica negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico*. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 39 (2006): 203-233.

Berrios Guajardo, Víctor. *Prólogo y Filosofía. Apuntes sobre "Ensayo de Autocrítica"*. *Hybris. Revista de filosofía*, Vol. 5. Número especial: El arte de Dionisos (2014): 195-212.

Cabot, Mateu. *La crítica de Adorno a la cultura de masas*. *CONSTELACIONES – Revista de teoría crítica*, Nº 3 (2011): 130-147.

- Carvalho Bezerra, Alonso. *Ciudadanía y modernidad: una lectura a partir de Max Weber*. XI Simposio Internacional Proceso Civilizador (Universidad de Buenos Aires), 11 (2008): 32-43.
- Castillo Merlo, Mariana. *Paul Ricoeur, lector de Aristóteles: Un cruce entre mimesis e historia*. La Plata: Revista de Filosofía y Teoría Política, N° 42 (2011): 33-47.
- Cohen, Esther. *Baudelaire y Benjamin: la musa enferma y la pérdida del aura*. Acta Poética, Vol. 29, N° 2 (2008): 71-84.
- Corral Quintero, Raúl. *Gilles Lipovetsky: Una sociología del presente pos(hiper)moderno*. Tiempo Cariátide (Universidad Autónoma Metropolitana) (2007): 41-46.
- Espinosa Ramírez, Luis Orlando. *La posmodernidad, lo sublime y un ojo cortado*. Poliantea, Vol. 6, N° 11 (2010): 11-21.
- Fernández, Marcos y Travieso, David. *Paul Fraisse y la psicología del ritmo*. Revista de Historia de la Psicología, vol 27, N° 2-3 (2006): 31-43.
- Fernández Serrato, Juan Carlos. *Fredric Jameson y el inconsciente político de la posmodernidad*. Comunicación; Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, N°1 (2002): 247-264.
- Gómez Sánchez, Carlos. *El lugar de Freud en la modernidad*. Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo, N° 5-6 (2001): 37-46.
- González, Luis Armando. *La Crisis de la Modernidad y el "Debate Post-moderno"*. Realidad; Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, N° 25 (1992): 69-100.
- Guerra, Cristian. *Acerca de los conceptos de trama y ritmo: una aproximación desde Paul Ricoeur y otros autores*. Estudios – Resonancias 25 (2008): 45-62.
- Innerarity, Daniel. *Habermas y el discurso filosófico de la Modernidad*. Daimon: Revista Internacional de Filosofía, 1 (1989): 217-224.
- James, David y Seshagiri, Urmila. *Metamodernism: narratives of continuity and revolution*. PMLA, Volume 129, N° 1 (2014): 87-100.
- Koslowski, Peter. *Razón e historia: La modernidad del postmodernismo*. Anuario Filosófico, 27 (1994): 969-989.
- Lara Lara, Fernando. *La vida como narrativa. El invisible que da sentido a la historia*. Investigaciones Fenomenológicas, N° 11 (2014): 251-262.
- López Cedeño, Francisco. *Baudrillard y la teoría postmoderna sobre los media*. Claridades. Revista de filosofía N°5 (2013): 14-31.

- López Soria, José Ignacio. *Weber y las claves para comprender la modernidad*. Debates en Sociología, Nº 30 (2005): 29-39.
- Macho Román, Ramón. *El tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman*. Escritura e imagen, Vol. 12 (2015): 7-26.
- Morales, Nelson. *Filosofía de lo Cotidiano y el Ritmoanálisis*. Revista FERMENTUM, Nº 32 (2001): 515-524.
- Pino Estivill, Ester. *La cosa misma del lenguaje en Giorgio Agamben. Una revisión del concepto de comunidad*. Romanica Olomucensia 26.1 (2014): 97-107.
- Repollés Llaurado, Jaime. *Aby Warburg y Ludwig Binswanger: Primitivismo, esquizofrenia y manierismo en la Modernidad*. Madrid, Enlaces: Revista del CES Felipe II, Nº 10, 2009.
- Revol, Claire. *La rue Rambuteau hoy: el ritmoanálisis en práctica*. Urban. Artículos y notas de investigación, Nº 502 (2011): 125-136.
- Richir, Marc. *Discontinuidades y ritmos de las duraciones abstracción y concreción de la conciencia del tiempo*. Eikasia. Revista de filosofía (2013): 437-448.
- Rodríguez, Romina E. *La crítica a la modernidad: Theodor Adorno y la dialéctica negativa*. Revista de Filosofía Nuevo Pensamiento, Volumen II, Año 2 (2012): 211-220.
- Salcedo Mena, José Arturo. *Horkheimer: Tres momentos en la crítica a la modernidad*. Intesticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico, Vol. 2 (2) (2008): 15-23.
- Sánchez Níguez, Eduardo. *Nietzsche y el Arte: Crítica de la modernidad*. Revista HERENCIA, Volumen IV (2013): 72-76.
- Sánchez Trigueros, Antonio. *La poética del silencio*. Teatro; Revista de estudios teatrales, Nº 1 (1992): 75-86.
- Rodríguez Prieto, Zara. *Reconfigurar la mirada, reinventado el espectador*. En Noruego, Joaquín. *El espectador activo*. Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, El Mercat de les Flors (2011): 135-146.
- Tornero, Angélica. *El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur*. Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, número 24 (2008): 51-79.
- Vaskes Sanches, Irina. *Posmodernidad de estética de Frederick Jameson: Pastiche y Esquizofrenia*. Praxis Filosófica, nº 33 (2011): 53-74.

- Vattimo, Gianni. *Posmoderno. ¿Una sociedad transparente?*. En Arditt, B. El reverso de la diferencia: Identidad y política. Editorial Nueva Sociedad (2000): 15-22.
- Vergara Henríquez, Fernando J. *La modernidad revelada o la crítica ante la irrenunciabilidad al progreso en Adorno y Horkheimer*. Opción, Año 27, N° 65 (2011): 93-115.
- Vita, Leticia. *La crítica de Nietzsche al estado moderno*. Lecciones y Ensayos, N° 86 (2009): 213-233.
- Yudin, Florence. “Somos el río”: *Borges y Heráclito*. Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, N° 7 (1999): 258-271.

1.3 Documentos web

- Blanco Gálvez, Juan Alfredo. *La “Ética de la interpretación”, de Gianni Vattimo, en el Contexto de La Posmodernidad*. México: A Parte Rei 54. Monográfico Gianni Vattimo, 2007. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/galvez54.pdf> (Consultado el 5 de noviembre de 2015).
- De Castro, Carlos. *La constitución narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo*. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, 30 (2), 2011. <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/36583/35416> (Consultado el 7 de octubre de 2016).
- De los Ángeles Yannuzzi, María. *Crisis de la modernidad*. ClubEnsayos.com. 10, 2012. <https://www.clubensayos.com/Temas-Variados/Crisis-De-La-Modernidad/331407.html> (Consultado el 10 de mayo de 2016).
- Del Águila Gómez, José M. *Las ideas estéticas en Baudelaire*. A parte rei. Revista de Filosofía N° 39, 2005. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf> (Consultado el 14 de febrero de 2016).
- Dussel A, Enrique. *Un diálogo con Gianni Vattimo. De la Postmodernidad a la Transmodernidad*. México: A Parte Rei 54. Monográfico Gianni Vattimo, 2007. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dussel54.pdf> (Consultado el 6 de noviembre de 2015).
- Oliva, Rubén. *Notas sobre “Notas sobre metamodernismo”*. <https://issuu.com/rubenros/docs/metamodern01> (Consultado el 21 de mayo de 2017).
- Ricoeur, Paul. *La Identidad Narrativa*. <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf> (Consultado el 15 de marzo de 2016).
- Sarriugarte Gómez, Iñigo. *De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo*. Razón y Palabra; Relaciones Públicas, N° 70, 2009. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia_posmodernidad.pdf (Consultado el 13 de noviembre de 2015)

Vásquez Rocca, Adolfo. *La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*. Madrid: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, volumen 29, N° 1, 2011. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18118941015> (Consultado el 20 de marzo de 2016).

Vermeulen, Timotheus y Van Der Akker, Robin. *Notes on metamodernism*. Rotterdam, Journal of AESTHETICS & CULTURE, Vol. 2, 2010. <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (Consultado el 21 de mayo de 2017).

2. Historia del arte y antropología

2.1 Libros

Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Astobiza Picaza, Nicolás. *La dinámica de lo moderno: Romanticismo y Modernidad en Charles Baudelaire*. UNED: Facultad de Filosofía, 1999.

Barroso Villar, Julia. *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias: Castrillón, 2005.

Benito Climent, José Ignacio. *Orlan como paradigma de la estética del sacrificio*. Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia, 2011.

Boas, Franz. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1964.

- *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

Breton, André. *Manifiestos Surrealistas*. Madrid: Editorial Labor, 1975.

- *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

- *Nadja*. París: Éditions Gallimard, 1964.

Brinkmann, Doris. *La teoría de la transferencia cultural y la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1936)*. Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2014.

Bürger, Peter. *Teoría del arte de Vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

Burgos Rodríguez, German Yesid. *El dadaísmo: la "obra de arte total" como solución plástica*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

- Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- *Las máscara de Dios: mitología creativa*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Campero Pérez, Carmen. *Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- Cangiullo, Francesco, *Le serate futuriste*. Nápoles: Nomanzo storico vissuto, Tirrena, 1930.
- De Michelli, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Del Río Diéguez, María. *Creación artística y enfermedad mental*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Douglas, Mary. *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Universidad, 1978.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus*. Colonia: Taschen, 1990.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982.
- Eliade, Mircea. *Diario: 1945-1969*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.
- Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2010.
- Gombrich, Ernst Hans. *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Hong Kong: Phaidon, 2011.
- *Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el porqué y el cómo*. RA. Revista de Arquitectura, 5 (2003): 13-20.
- Guasch, Anna María. *El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.

- Gómez Díaz de León y Ayde de León de la Garza. *Método comparativo: Métodos y técnicas cualitativas y cuantitativas aplicables a la investigación en ciencias sociales*. Valencia: Tirant Humanidades, 2014.
- Gutiérrez Párraga, María Teresa. *La significación del juego en el arte moderno y sus implicaciones en la educación artística*. Madrid: Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid), 2004.
- Hauser, Arnold. *Storia sociale dell'arte, Vol II*. Torino, 1956. Ed. esp., *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, 1974.
- Hernández Barbosa, Sonsoles. *Un martes en casa de Mallarmé*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Homobono Martínez, José Ignacio. *Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades*. Zainak, 26 (2004): 33-76.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Estética, 2012.
- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós Estética, 2012.
- *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma, 2010.
- Kandinsky, Wasily y Marc, Franz. *El jinete azul*. Barcelona: Paidós Estética, 1989.
- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2012.
- Léger, Fernand. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Santa Fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Lovejoy, Arthur y Boas, George. *Primitivism and related ideas in antiquity*. New York: Octagon Books, 1965.
- Lynch, David. *Atrapa el pez dorado. Meditación, concentración y creatividad*. Nueva York, Reservoir Books, 2014.
- Malinowski, Bronislaw. *Magia, Ciencia y Religión*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1993.

- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas (1876 – 1944)*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- Martínez Benito, Julia. *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- McCabe, Joseph. *El origen de la religión*. Bivlioteca virtual: Omegalfa, 2010.
- López Lupiáñez, Núria. *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002.
- Mallarmé, Stéphane. *Prosas*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1987.
- *Selected letters of Stéphane Mallarmé*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Maltas i Mercader, Antoni. *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2009.
- Marín Viadel, Ricardo. *Investigación en Educación Artística: Temas, métodos y técnica de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza, 1982.
- *La deshumanización del arte*. Madrid: Akal, 1999.
- Otto, F. Walter. *Dioniso: mito y culto*. Madrid: Siruela, 2001.
- Oubiña, David. *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de Vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Prieto Pérez, Santiago. *La Bauhaus: Contexto, evolución e influencias posteriores*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Rhodes, Colin. *Primitivism and Modern art*. London: Thames and Houdson, 1994.
- Rollo, May. *La necesidad del mito (grandes obras)*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2008.
- Schlemmer, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 1987.

- Schoenberg, Arnold y Kandinsky, Wasily. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza, 1987.
- Schwitters, Kurt. *Schauspiele und Szenen*. München: DTV, 2005.
- Segovia Martín, José Carlos. *Indicios y aportaciones del Futurismo en la arquitectura española*. Madrid: Escuela técnica superior de arquitectura de Madrid (E.T.S.A.M.), 2001.
- Stangos, Nikos. *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Santamaría Blanco, Lourdes. *Asesinos victorianos en la República de Weimar*. Elche: Universidad Miguel Hernández de Elche, 2014.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dada*. Recurso digital: Jean Jacques Panvert Editeur, 1963.
- VV. AA. *Abordaje hermenéutico de la investigación cualitativa. Teorías, proceso, técnicas*. Bogotá: Editorial Universidad Cooperativa de Colombia, 2007.
- VV. AA. *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Editorial Istmo, 2009.
- VV. AA. *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Educa Thyssen (Congreso Internacional Museo Thyssen-Bornemisza), 2013.
- VV. AA. *Kurt Schwitters*. Barcelona, *Merz Mail*, 2012.
- VV. AA. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- VV.AA. *La modernidad a debate. El arte de los desde los cuarenta*. Madrid: Akal, 1999.
- VV.AA. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- VV.AA. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, 1999.
- Vilar, Gerard. *Desartización, paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2010.
- Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

2.2 Artículos

- Almagro Basch, Martin. *El arte actual ante el arte primitivo*. Atlántida, Vol. 4, N° 1-16 (1965): 363-370.
- Almazán Tomás, David. *El gusto por lo salvaje: Reflexiones sobre la valoración del arte africano y el primitivismo* en Simposio “Reflexiones sobre el gusto”. Universidad de Zaragoza (2012): 339-356.
- Fernández Campón, Miguel. *Dadá / Sloterdijk: El ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira*. NORMA-ARTE, N° 30 (2010): 133-152.
- Fernández Gómez, Rosa. *Estética antropológica: la cuestión del primitivismo en el arte contemporáneo*. Thémata: Revista de filosofía, N° 35 (2005): 679-684.
- Franco, Francisco. *Algunas consideraciones sobre la religión en Tylor y Lévy-Bruhl*. Anuario GRHIAL, N° 1 (2007): 17-46.
- Giobellina-Brumana, Fernando. *Mito, Rito, Lévi-Strauss, Mary Douglas*. Revista española de antropología americana (1981): 245- 257.
- Grandes Rosales, María Ángeles. *Transformaciones: de la representación emancipada a la crisis de la representación*. Teatro: Revista de estudios teatrales, N° 20 (2004): 275-292.
- López Eire, Antonio. *Mito y ritual: una aproximación*. Humanitas 56 (2004): 329-364.
- Marote Sanchis, David. *Dadá y la crítica de la cultura. Una poética de la transgresión*. Thémata, Revista de filosofía, N° 39 (2007): 465-471.
- Pineda Camacho, Roberto. *Lévi-Strauss y la historicidad del mito*. Maguaré – Homenaje a Claude Lévi-Strauss (2010): 89-111.
- Portales, Gonzalo. *Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total*. Estudios filológicos, N° 49 (2012): 117-125.
- Quesada, Álvaro. *Arte y “Realismo” en el pensamiento de Georg Lukacs*. Rev. Fil. Univ. XIX, 49-50 (1981): 89-99.
- Quijano Restrepo, Luis Guillermo. *Nietzsche-Wagner: Un cruce de espadas*. Revista Disertaciones, N°1, Año 1 (2010): 62-87.
- Rizo García, Marta. *De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal*. Quórum Académico, Vol. 8, N° 15 (2011): 78-94.
- Sánchez Cano, Jose. *La sociología de la religión y el concepto de religión*. Revista de estudios políticos, N° 204 (1975): 207-218.

Vasquez Rocca, Adolfo. *La crisis de las vanguardias artísticas y el debate. Modernidad-Postmodernidad*. Arte, Individuo y Sociedad, Nº 17 (2005): 133-154.

Vlad, Cristina Alexandra. *Dadá: Bucarest, Zúrich, París. Una historia del dadaísmo*. QUINTANA, Nº 8 (2009): 271-279.

2.3 Documentos web

Alves, Syntia y Pérez, Rocío. *El arte ritual y la ritualidad del arte*. ASRI- Arte y Sociedad. Revista de investigación, Nº 7, 2014. <http://asri.eumed.net/7/arte-ritual.pdf> (Consultado el 5 de abril de 2016).

Apud, Ismael. *Magia, ciencia y religión en antropología social*. De Tylor a Levi-Strauss. Montevideo, Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas / 30, 2011-2. <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/viewFile/36609/35442> (Consultado el 16 de febrero de 2016).

Pérez, Moira. *Belleza y monstruosidad en la obra de Peter J. Witkin* en Domínguez, Nora y Caballero de del Sastre, Elisabeth. *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Volumen 2. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IIEG, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2011. <https://www.aacademica.org/moira.perez/11> (Consultado el 26 octubre de 2017).

3. Artes escénicas

3.1 Libros

Abuín González, Anxo. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo blanch, 2006.

Adrados, Francisco. *Fiesta, Comedia y Tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta, 1972.

Alan Kirby. *Digimodernismo: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. New York and London: Editorial Bloomsbury, 2009.

Alemany Lázaro, María José. *Historia de la danza II. La danza moderna hasta la Segunda Guerra Mundial*. Valencia: Piles, 2012.

Álvarez de Toledo Rohe, Ignacio. *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014.

Appia, Adolphe. *Ouvres complètes*. Bonstetten: De M.L. Ballet-Han, 1986.

Apollinaire, Guillaume. *Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Ediciones Gog y Magog, 2010.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Edición por Don Antonio de Sancha (Aduana vieja), 1778.

- *Poética*. Madrid: Akal, 2011.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.

Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

Autant, Édouard. *Art et Action, laboratoire de thetre*. París: Libraire Corti, 1934.

Bachmann, Marie-Laure. *La rítmica Jaques Dalcroze. Una educación por la música para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1998.

Badiou, Alain. *Elogio del teatro*. Madrid: Continta Me Tienes, 2013.

Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, 2005.

Baril, Jacques. *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1987.

Barthes, Roland. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009.

Behar, Henry. *Sobre el teatro dada y surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

Berthold, Margot. *Historia Social del Teatro / 1*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

- *Historia Social del Teatro / 2*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Blanchot, Maurice y Roy, Claude. *Artaud: polémica, correspondencia y textos*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968.

Blanco Dorrego, Alba. *Escenografía (El cuerpo en el espacio)*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011-2012.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983.

- *Teatro Completo*. Madrid: Alianza, 1987.

Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península Imprescindibles, 2012.

Brugger, Ilse T. *Teatro expresionista alemán*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.

Canoa Galiana, Joaquín. *Teoría Dramática en la Historia de las Ideas Estéticas de Menéndez Pelayo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006*.

Castellucci, Claudia y Castellucci, Romeo. *Los peregrinos de la materia*. Madrid: Continta Me Tienes, 2017.

- Castellucci, Romeo. *To Carthage then I came burning burning burning burning*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2002.
- Castellucci, Romeo, Castellucci Claudia, y Guidi, Chiara. *Epopèa della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, 2001.
- Chéjov, Anton Pavlovich. *Tres hermanas; El huerto de los cerezos*. Barcelona: Alba Editorial, 2011.
- Chinzari, Stefania y Ruffini, Paolo. *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvechi, 2000.
- Colomé, Delfín. *Pensar la danza*. Madrid: Turner Publicaciones, 2007.
- Compère, Gastón. *Maurice Maeterlinck, alegorías y símbolos*. París: Ed. La Manufacture, 1990.
- *Maurice Maeterlinck*. Besancon: Editions de La Manufacture, 1992.
- Conrad, Joseph. *El negro del Narciso*. Biblioteca Virtual: Elaleph, 2000.
- De Marinis, Marco. *El Nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Instrumentos Paidós, 1988.
- De Vega, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadrado. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- Diderot, Denis. *Paradoja del comediante. Carta a Mme Riccoboni. Cartas a la señorita Jodin*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2006.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007.
- *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2010.
- Dumont, Mélanie. *Le partage des histoires dans trois spectacles de Jan Lauwers: La chambre d'Isabella, Le bazar du homard et La poursuite du vent*. Université du Québec à Montréal, 2009.
- Duncan, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Debate, 1979.
- *The art of the Dance*. New York: Theatre Arts Books, 1963.
- Duneuskaya, Tatsiana. *Castellucci's Tragedia endogonia (M.#10 Marseille): Intermedial image intervention*. Ottawa: University of Ottawa, 2011.

- Duvignaud, Jean. *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus Ediciones, 1966.
- Eisenstein, Sergei M. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Fernández Consuegra, Celia Balbina. *Estudios de performance. Performatividad en las artes escénicas*. Madrid: OMM PRESS, 2014.
- Fuller, Loie. *Fifteen years of a dancer's life*. London: Herbert Jenkins, 1993.
- García Barrientos, José Luís. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- Goldberg, Roselee. *Performance art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- Gómez, Llanos. *La dramaturgia futurista de Filippo Tomaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- González Iturriaga, Vilma. *Elementos de la Danza Moderna que contribuye a la formación del cuerpo expresivo del actor teatral*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2013.
- Gordon Craig, Edward. *Un teatro vivo. El teatro en marcha. Escena. Edición de Manuel F. Vieites*. Madrid: ADE Teatro, 2012.
- *Craig on Theatre*. Londres: Methuen Drama, 1983.
- *El arte del teatro*. México: Unam-Gegsa, 1995.
- Dalcroze, Émile. *La Rythmique*. Lausanne, 1907.
- *Rythm, music and education*. London: Chatto y Windus, 1921.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Salamanca: Siglo XXI, 2009.
- Grey, Thomas S. *Richard Wagner and his world*. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- Guerrero, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: J. Flors, 1961.
- Hasenclever, Walter. *Der Sohn*. München: BookRix, 2014.
- Hormigón, Juan Antonio. *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: ADE, 2008.
- Ibsen, Henrik. *Casa de muñecas; La dama del mar*. Barcelona: Espasa Libros, 2010.

- Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica México, 1992.
- Jarry, Alfred. *Ubú rey*. Edición de Lola Bermúdez. Madrid: Cátedra, 1997.
- Kadamani Fonrodona, Yannai. *Del impedimento al génesis en la Societas Raffaello Sanzio. Acercamiento del teatro de los hermanos Castellucci al posdrama de Hans-Thies Lehmann*. Bogotá: Universidad Distrital F. J. C., 2017.
- Kaduri, Yael. *The Oxford Handbook of sound and image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Kaiser, Georg. *Gas. A play in five acts*. Boston: Maynard and Co, 1924.
- *Hölle Weg Erde. Stück in drei Teilen (Der dramatische Wille, 2)*. Alemania: Gustav Kiepenheuer, 1919
- Kelleher, Joe. *The illuminated theatre. Studies on the suffering of images*. Oxon: Routledge, 2015.
- Kokoschka, Oscar. *Mörder Hoffnung der Frauen*. Berlín: Verlag der Sturm, 1907.
- Kruchenykh, Aleksei. *Victoria sobre el sol*. Madrid: Andora Ediciones, 2017.
- Kunst, Bojana. *Artist at work. Proximity of art and capitalism*. Croydon: Zero Books, 2015.
- Lauwers, Jan. *Sad Face / Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba), 2013.
- *Place du Marché 76*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2013.
- *La Maison des cerfs*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2009.
- *La Chambre D'Isabella*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Crítica y dramaturgia*. Castellón: Ellaago Ediciones, 2007.
- *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.
- Lizarraga Gómez, Iraitz. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

- Lombardo, Ricardo. *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.
- Loupe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Lyandvert, Max. *Origin and destinations: Representation in the theatre of Romeo Castellucci*. 2006. The university of New South Wales, 2006.
- Macgowan, Kenneth. *Theatre of tomorrow*. Nueva York: Boni and Liverith, 1921.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *La escena viviente. Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Maeterlinck, Maurice. *El tesoro de los humildes*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1935.
- *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Edición de Ana González Salvador. Madrid: Cátedra, 2000.
- *La vida de las abejas*. Recurso digital: El Aleph, 1999.
- Maiakovski, Vladimir. *Sobre teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.
- *La rebelión de los objetos*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- Mateo Regueiro, Estela. *El sueño de la sociedad del espectáculo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- Mayer, Hans. *Brecht*. Guipuzcoa: Argitaletxe HIRU, 1998.
- Mavridis, Spyridon. *Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rioplatense*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- McGuinness, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*. Oxford: Oxford University press, 2002.
- Megías Cuenca, María Isabel. *Optimización en procesos cognitivas y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Valencia: Universitat de València, 2011.
- Meyer Shevat, Eyal. *La creación actoral como un problema ideoplástico*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2011.
- Meyerhold, Vsévolod. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

- *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.
- Mora-Figueroa, Diego. *Ubú centenario*. Recurso electrónico, 1997.
- Morales Peco, Montserrat. *Presencia y funcionalidad de los juegos de espejos en La Machine à Écrire de Jean Cocteau*. Castilla-La Mancha: Universidad Castilla-La Mancha, 1996.
- Nijinsky, Vaslav. *Diario*. Barcelona: Parsifal, 1993.
- Ovadija, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the avant-garde and Postdramatic theatre*. Canadá: McGill-Queen's University Press, 2016.
- Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo: las orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2002.
- *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. La Habana: Edición revolucionaria, 1988.
- *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2011.
- *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Editum, 2015.
- Pérez Dolz, Jesús. *De la tarima al plasma: una aproximación al estudio de la evolución de la danza desde las vanguardias a la vídeo-danza*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
- Pirandello, Luigi. *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1955.
- Plassard, Didier. *L'acteur en effigie*. Laussane: Editions L'Âge d'Homme, 1992.
- Rabadán de la Puente, Alicia. *Las acciones básicas del esfuerzo como recurso técnico en la pedagogía actoral: sus resonancias*. Barcelona: MOIET, 2010.
- Ripellino, Ángel María. *Mayakovski y el teatro ruso de vanguardia*. Sevilla: Doble J, 2005.
- Richter, Hans. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva visión, 1973.

- Rouché, Jacques. *L'art théâtrale moderne*. Paris: Ed. Cornély et Cie, 1910.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artez Blai Kultur Elkartea, 2012.
- Sánchez, José Antonio. *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- *Cuerpos ajenos*. Segovia: Ediciones La uña rota, 2017.
 - *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
 - *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA, 2007.
 - *La escena moderna*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
 - Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
 - *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- Semenowicz, Dorota. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Tackels, Bruno. *Les Castellucci. Écrivains de Plateau I*. Besançon: Les solitaires intempestifs, 2014.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Clásicos Dykinson, 2011.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de cultura económica, 2011.
- Valentini, Valentina. *The Dramaturgy of sound and vocality in the theatre os Societas Raffaello Sanzio* en Kaduri, Yael. *The Oxford Handbook of sound and image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Vara Donato, José. *Origen de la tragedia griega*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1995.
- VV. AA. *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Valencia: Levante Editori, 2005.

- VV. AA. *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- VV.AA. *La danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009. VV.AA. *Les Ballets Russes de Sergei Diaghilev et la decoration théâtrale*. Paris: Worms, 1995.
- VV.AA. *La rítmica como entrenamiento del actor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- VV.AA. *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2011.
- VV. AA. *No beauty for me there where human life is rare on Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*. Bélgica: Academia Press, 2007.
- VV. AA. *Paisajes dramaturgicos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2016.
- VV. AA. *Performance Studies. Key Words, Concepts and Theories*. Londres: Palgrave, 2014.
- VV. AA. *Quaderno 5: Romeo Castellucci. Canto del Cigno*. Bologna: Corraini, 2014.
- VV. AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Cendeac, 2011.
- VV. AA. *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*. Reino Unido: Routledge, 2007.
- Vásquez Ramírez, Juseth. *Entre la ritualidad teatral y la teatralidad ritual*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2011.
- Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Col·lecció Estètica & Crítica. Universidad de Valencia, 2000.
- *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros, 2013. Wamba Gaviña, Graciela. *Teatro expresionista alemán*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*. Barcelona: Lumen, 1966.
- Wigman, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. *Teatro (Ensayos y obras dramáticas)*. Madrid: Círculo d'Escritores Olvidados, 2015.

9.3.2 Artículos

- Abuín González, Ángel. *El silencio y el callar: apuntes para una dramaturgia de lo indecible en el teatro del siglo XX*. Semiosfera: Humanidades / Tecnologías, N°9 (1998): 69-102.
- *Dramaturgies of excess and heterological theatres: The physical and performative space of representation*. *Revue Canadienne de Littérature Comparée* (2013): 289-305.
- Alba, Carlos. *El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo*. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, N° 21 (2007): 49-72.
- Álvarez Valcarce, Pablo. *Teatro de la locura, el rito y la transgresión*. *Informaciones Psiquiátricas* N° 132, 2º Trimestre (1993): 211-235.
- Barba, José. *Breve introducción al estudio de la tragedia griega*. *Estudios-Instituto Tecnológico de México*, N° 68 (2004): 19-40.
- Botero García, Mario. *Richard Wagner y Tannhäuser en París de Charles Baudelaire*. Universidad de Antioquia: *Mutantis Mutandis*, Vol. 6, N° 2 (2013): 509-536.
- Bouko, Catherine. *Texte et dans le théâtre postdramatique: Le bazar du homard de Jan Lauwers*. *Etudes théâtrales*, 45 (2010): 158-164.
- Bryx, Adam y Reynolds, Bryan. *The fugitive theater of Romeo Castellucci and Jan Lauwers after Nietzsche and with Guattari and Deleuze: Intermedial operations, animal interventions, and fractalactic occurrences*. *Intermedial Theater: Cite as* (2017): 77-136.
- Cabrera Martos, José. *La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo en las artes*. *Caleidoscopio*, revista de contenidos educativos del CEP de Jaén, N° 1 (2008): 64-72.
- Calchi Novati, Gabriella. *Language under attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. *Theatre research international – Vol. 34*, N° 1 (2009): 50-65.
- Cardeña, Etzel y Beard, Jane. *Artificios verídicos: Chamanismo, actuación y realidad*. *Tramoya*, n° 58 (1999): 99-112.
- Castronuovo, Estela. *Una época convulsionada*. *Cuadernos de Picadero*, N° 18 (2009): 12-16.
- Chesney Lawrence, Luis. *La teoría ritual del teatro*. Universidad Central de Venezuela. *Fragmentos*, N° 35 (2008): 37-48.
- Colusso, Tiziana. *Societàs Raffaello Sanzio. Il teatro iconoclasta*. Edizioni Essegi (1986): 53-57.

- Cornago, Oscar. *Las resistencias de la representación*. Actas del XVI seminario Internacional del Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (2007): 49-76.
- Costa, Fábio y Gomes de Oliveira, Raquel. *La triples mimesis en la narrativa transmedia de la performance*. *Esfuerzo*. Revista Comunicación, Nº 10, Vol. 1 (2012): 115-130.
- De Laet, Timmy y Cassiers, Edith. The regenerative Ruination of Romeo Castellucci. *Performance Research*, 20-3 (2015): 18-28.
- De Pazzi Cueto Pérez, Magdalen. *Mundos dramáticos. Hacia una retórica de la autenticación ficcional*. *Estudios de Literatura*, Nº 3 (2012): 629-645.
- Dubatti, Jorge. *Roger Vitrac, Víctor o los niños al poder y la poética teatral de la vanguardia histórica*. *AdVersuS*, X, 25 (2014): 92-102.
- Garrido, Germán. *Peter Szondi y el oficio del intérprete*. *Cartaphilus 6: Revista de Investigación y Crítica Estética*, Nº 6 (2009): 83-86.
- García Santo-Tomás, Enrique y Davidson Robert A. *“Latente armonía”: Adolphe Appia y el sport como coreografía*. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, Nº 17 (2006): 45-64.
- Gordon, Mel. *El control del éxtasis. La actuación en el expresionismo alemán*. *Revista de la Universidad de México*, Nº 31 (1983): 33-40.
- Grumann Sölter, Andrés. *Estética de la “danzalidad” o el giro corporal de la “teatralidad”*. *Aisthesis*, Nº 43 (2008): 50-70.
- Juanes, Jorge. *Artaud y el teatro de la crueldad*. Barcelona: Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral, Nº 48-49 (2005): 189-206.
- Laera, Margherita. *Comedy, Tragedy, and “Universal Structures”*. *Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, and Paradiso*. *TheatreForum* (2010): 3-15.
- Luque Blanco, José Luis. *Frederick Kiesler y el teatro de la vanguardia*. *Oppidum*, Nº 2 (2006): 291-320.
- Marín, Alejandra. *El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte*. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 5, Nº 2 (2010): 9-28.
- Martínez Dengra, Esperanza. *La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVII francés*. *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Vol 1 (2004): 247-269.

- Naranjo Velásquez, Sergio. *Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9 (2015): 206-223.
- Oliva, César. *Apuntes sobre historia del teatro: el camino hacia la verdad escénica*. Cuaderno para investigación de la literatura hispánica, N° 27 (2002): 15-80.
- Olszevicki, Nicolás. *Apuntes para una genealogía del pictorialismo dramático: Diderot y la retórica*. VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. (2014): 1221-1229.
- Pittau, Verónica Patricia. *El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie*. Revista del ISM, N° 14 (2013): 31-50.
- Plaza Chillón, José Luis. *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo*. Teatro: Revista de estudios teatrales, N° 13-14 (1998-2001): 95- 135.
- Ros, Agustí. *Laban movement analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento*. Estudis Escènics, N° 35 (2009): 350-357.
- Ruíz Íñigo, Miriam. *El movimiento a escena: propuestas de la vanguardia rusa para la génesis de un nuevo teatro*. Universidade da Beira Interior: P+C / 05 (2014): 131-146.
- Salmerón Infante, Miguel. *Wagner desde Adorno: La forma como contenido social*. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, N° 12 (2013): 45-57.
- Sánchez, José Antonio y Prieto, Zara. *Teatro. Itinerarios por la colección*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2010): 11-12.
- Sanz Hernández, Teófilo. *Mallarmé y el wagnerismo*. Actas del II Coloquio sobre estudios de filología francesa en la Universidad española (1993): 337-342.
- Tortosa, Belén. *El concepto de lo trágico en la Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia de Romeo Castellucci*. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, N° 13 (2016): 8-104.
- Valverde Ferrer, Concha. *El teatro de Lope de Vega y su relación con la preceptiva clásica*. Actas XLIII (AEPE) (2009): 489-494.
- Van Muylem, Micaela. *La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos*. Mutatis Mutandis. Vol. 6, N°2 (2013): 330-347.
- Viviescas, Víctor. *La crisis de la representación y de la forma dramática*. Revista Científica, 7 (2005): 437- 465.

Zuluaga Gómez, Rubén Darío. *La mimesis en el teatro clásico*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 7 (2013): 87-98.

3.3 Documentos web

Aguirre Martínez, Guillermo. *El universo suspendido de Maurice Maeterlinck*. El genio Maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales, 2013. <https://elgeniomaligno.eu/el-universo-suspendido-de-maurice-maeterlinck-guillermo-aguirre-martinez/> (Consultado el 16 de noviembre de 2016).

Caruana, Pablo. 2013. Romeo Castellucci: El teatro no puede ser un hábito porque cae en lo decorativo. *La Razón*, 5 de mayo, sección teatro. <https://www.larazon.es/cultura/teatro/romeo-castellucci-el-teatro-no-puede-ser-un-XD2151275> (Consultado el 17 de junio de 2016).

Cozzo, Laura Valeria. *Un depósito para Jean Cocteau*. Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada, 2011. <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar> (Consultado el 17 de julio de 2016).

Dubatti, Jorge. *Maurice Maeterlinck y el drama simbolista (en el Centenario del estreno mundial de "El pájaro Azul")*. La revista del CCC, N° 5 / 6, 2009. <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=100> (Consultado el 19 de noviembre de 2016).

Hillaert, Wouter y Crombez, Thomas. *Cruelty in the theatre of the Societas Raffaello Sanzio*. Lecture delivered at the conference on "Tragedy, the Tragic, and the Political", 2005. <http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inlthewet/castellucci.pdf> (Consultado el 12 de octubre de 2016).

Martín Prada, Juan. *Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*. Transcripción de la videopresentación, 2015. http://www.juanmartinprada.net/imagenes/transcripcion_videopresentacion_sobre_lessing.pdf (Consultado el 4 de abril de 2015).

Neumann, Angelo. *Wagner, director de escena*. Publicación digital: Archivo Richard Wagner en *Erinnerungen an Richard Wagner*. Leipzig, 1907. <http://www.archivowagner.com/121-indice-de-autores/n/neumann-angelo-1838-1910/330-wagner-director-de-escena> (Consultado el 9 de octubre de 2015).

Reznik, Carolina. *Consideraciones sobre el actor trágico griego según Poética de Aristóteles*. IX Jornadas de Investigación en Filosofía (2013). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2947/ev.2947.pdf (Consultado el 26 de marzo de 2015).

Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos. Manifiesto futurista*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes UCLM, Revista Sin título, N° 3 1996. <https://previa.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> (Consultado el 22 de mayo de 2015).

Tanz in August. Internationale Festival Berli, 2016. <https://www.tanzimaugust.de/en/archive/2016/> (Consultado el 13 de junio de 2018).

Vargas, Ángel. 2010. Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. Periódico *La Jornada*, 11 de marzo, p. 3. <http://www.jornada.com.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul> (Consultado el 18 de junio de 2016).

VV. AA. *Alfred Jarry: Patafísica, excepción y singularidad*. Bogotá: Revista Esperpento, N° 1, 2011. <http://www.mediafire.com/file/7lex92gmvibyy46/Revista+Esperpento+Nº+1-Alfred+Jarry+%27Pataf%C3%ADsica%2C+excepci3n+y+singularidad.pdf> (Consultado el 7 de junio de 2016).

VV. AA. *Presencia de Vsévolod Meyerhold. Cuadernos de picadero*. Cuaderno N° 18 – Instituto Nacional de teatro, 2009. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/15/18.pdf> (Consultado el 5 de diciembre de 2016).

VV. AA. *Revista P. O. BOX*, N° 5. Barcelona: Merz Mail, 1994. <http://www.merzmail.net/indipob.htm> (Consultado el 12 de diciembre de 2016).

Vazquez Roca, Adolfo. *Alfred Jarry. Patafísica, virtualidad y heterodoxia*. Madrid: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, N° 13, 2006. <https://webs.ucm.es/info/nomadas/13/avrocca1.pdf> (Consultado el 16 de octubre de 2017).

Wagner, Richard. *Opera and Drama*. Biblioteca virtual: Richard Wagner's Prose Work, Volumen 2, 1893. <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf> (Consultado el 2 de julio de 2015).

3.4 Entrevistas web

Carrizo, Gabriela. Biennale Teatro di Venezia (incontri/meetings), 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=QeNDIHv0Yyo> (Consultado el 17 de marzo de 2017).

Carrizo, Gabriela. Atención Obras – Gabriela Carrizo, Peeping Tom (Entrevista completa. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras-obras-gabrielecarrizo-peepingtom/3916781/> (Consultado el 19 de marzo de 2017).

Chartier, Franck. Biennale Teatro di Venezia (incontri/meetings), 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=JP2W0Elvye0> (Consultado el 15 de marzo de 2017).