Estudios y Divulgación

14 | LIBROS DE LA ACADEMIA

V PREMIO DE INVESTIGACIÓN JOSÉ MONLEÓN

EL MODELO TEATRAL RÍTMICO. SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA EN LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

Ramón GÁZQUEZ

Academia de las Artes Escénicas de España

UNIR UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

aisge FUNDACIÓN

Ramón Gázquez

14 | LIBROS DE LA ACADEMIA

V PREMIO DE INVESTIGACIÓN
JOSÉ MONLEÓN

EL MODELO TEATRAL RÍTMICO: SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA EN LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

Ramón GÁZQUEZ

Academia de las **Artes Escénicas** de España

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA unir

El modelo teatral rítmico:
Sociología y estética en la creación escénica contemporánea

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España
www.academiadelasartesescenicas.es – comunicacion@academiaae.es

En colaboración con la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).
Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y de la Fundación Aisge.

Directora de Publicaciones de la AAEE: Liz Perales
Consejo de Publicaciones de la AAEE: Antonio Castro, Ignacio García May, Julio Huélamo y Margarita Piñero

© Del texto: Antonio Ramón Gázquez Martínez
© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España
Todos los derechos reservados
Primer edición: mayo de 2020

Diseño de cubierta: Mola Studio
Coordinación editorial y producción: www.spandaeditorial.com

ISBN del libro impreso: 978-84-121522-2-7
ISBN del libro electrónico: 978-84-121522-1-0
Depósito legal: M-12133-2020

Versión electrónica disponible en www.academiadelasartesescenicas.es

Nota del editor

En 2019 fue convocado el V Premio de Investigación José Monleón, organizado por la Academia de las Artes Escénicas de España en colaboración con la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), y dirigido a promover la reflexión sobre temas relevantes de las artes escénicas. El galardón recayó en Antonio Ramón Gázquez Martínez por este ensayo que, titulado *El modelo teatral rítmico. Sociología y estética en la creación escénica contemporánea*, habla del llamado teatro posdramático.

El jurado del galardón valoró positivamente el estudio teórico del autor sobre la citada corriente teatral europea, así como el análisis de los espectáculos de tres compañías emblemáticas identificadas con ella: Needcompany, Societàs Rafaello Sanzio y Peeping Tom.

En esta quinta convocatoria el jurado estuvo integrado por Antonio Castro (periodista y cronista de la villa de Madrid), Clara Colinas (doctora y coordinadora del Máster en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales de UNIR), Margarita del Hoyo, (doctora y coordinadora académica del Máster en Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR) y Mariano de Paco Serrano (director de escena, doctor y profesor también en los dos Másters citados).

Antonio Ramón Gázquez (Quesada, 1990) es doctor por la Universiteit Gent en Creación, Crítica y Reflexión Teatral. Ha recibido diferentes menciones y apoyos a la creación escénica, trabaja como profesor de dramaturgia en la ESAD de Málaga y es director de la Cía Ramón Gázquez y Cristian Alcaraz.

Índice

Introducción 15

1 Teleología rítmica: el modelo dramático 21
1.1 El ritmo: concepción temporal, social y estética 21
1.2 El ritmo cíclico: el modelo pre-dramático 24
1.3 La estructuración racional y teleológica del ritmo: el modelo dramático 27
1.4 El ritmo como una categoría dual 31

2 Silencio: crisis del modelo dramático 33
2.1 El fracaso de la razón ilustrada 33
2.2 El simbolismo: el silencio como configuración rítmica 35
2.3 El teatro simbolista: la crisis del modelo dramático 39
2.4 Conclusiones del teatro simbolista 44

3 Nuevos sistemas rítmicos: re-teatralización vectorial y conversaciones entre las artes 47
3.1 Las vanguardias de 1900 47
3.2 Variaciones rítmicas en la sociedad y el teatro de 1900 . . . 53
3.3 Ironía y coaptación de las vanguardias: Los ballets rusos de Sergei Diaghilev 81
3.4 Conclusiones sobre el ritmo y el teatro de 1900 86

4 El modelo teatral rítmico: autoconciencia rítmica y diseño posmoderno 93
4.1 El denominado teatro posdramático 102

5 De la posmodernidad a la sociedad del espectáculo: ritmo y cultura 105

5.1 El tiempo en la sociedad del espectáculo 109
5.2 Ritmo y teatro en la sociedad del espectáculo 110

6 La Needcompany y la crítica a la sociedad del espectáculo: el ritmo cíclico deconstruído 113
6.1 Análisis rítmico de *La habitación de Isabella* (2004), *Lobstershop* (2006) y *La casa de los ciervos* (2008) 117

7 Iconoclasia, comunidad e imposibilidad en la Socìetas Raffaello Sanzio: el ritmo rizomático 129
7.1 Análisis rítmicos de las obras *Orestea: (una commedia organica?)* (1995), *Tragedia Endogonidia* (2002) e *Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2008) 132

8 Esperanza e ironía en la Peeping Tom: el ritmo espacial y eclecticista 145
8.1 Análisis rítmico de la compañía Peeping Tom a través de las obras *Le salon* (2004), *32 Rue de Vandenbranden* (2009) y *Moeder* (2016) 147

9 Conclusiones: el fracaso de la comunidad en la sociedad espectacular 159
9.1 La acción del relato 159
9.2 El performer 161
9.3 La implantación 163
9.4 El público 165
9.5 La herencia asumida: la recepción de las estrategias de vanguardia en la escena rítmica de finales del XX y principios del XXI 165
9.6 Partitura 167
9.7 Ritmo y sociedad 168

10 Bibliografía 171

Para Cristian Alcaraz

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

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. Es así que trabaja para entender el drama como algo dinámico, existente en la forma, en el color, en el espacio y en su potencialidad.

Si partimos de la lectura del libro *Estética de lo performativo* (2004) de Erika Fischer-Lichte, donde se plantea y discute la capacidad del ritmo como fundamento vertebrador del teatro posdramático, podríamos definir a este como una forma de suceder en el espacio a través de la acción y la pausa, es decir, aquel que realiza una correspondencia entre el espacio, el sonido y el propio cuerpo del intérprete para prevalecer en la escena. Lo definimos, igualmente, como un elemento que estructura el tiempo, que lo ordena, y entendemos que todo lo que ocurre y se presencia, incluso el propio silencio, se relacionará e interactuará 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), al plantear 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.

Tomando este elemento tensional como punto de partida para realizar un recorrido a través de la Historia del Arte y su relación con el teatro, realizaremos, a continuación, un estudio y lo separaremos en dos bloques bien diferenciados:

De esta forma, 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, igualmente, las variaciones que ha ido experimentando la sociedad, sus cosmovisiones –y por consiguiente las tensiones que ha generado–, hasta llegar a la actualidad. Es así que podríamos decir que los patrones rítmicos de la vida ocasionan la correspondencia con las relaciones que se establecen entre los elementos que confluyen en la escena y, dependiendo de la época de estudio, diferenciaremos entre el modelo pre-dramático (ritmos cíclicos y orgánicos de la naturaleza), el modelo dramático (el teleológico-racional) y el modelo rítmico-vectorial (ritmos del siglo XX). Asumimos, por lo tanto, que el modelo pre-dramático surgirá de la visión e imitación de los ritmos de la naturaleza por parte del hombre primitivo en sus 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). A partir de él surgirá la profesionalización de los ritos chamánicos, que 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. Por su lado, para el tercer modelo, denominado rítmico-vectorial, la importancia recaerá sobre las vanguardias. Y es que a partir de la reteatralización vectorial que realizan estas tendencias, el teatro se reedificará en la idea de ritmo como elemento vertebrador, y 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* (1922). Este espectáculo, intento de crear un teatro de la abstracción a través de los elementos estáticos de la escena (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 o, también la actividad escénica del performer (interpretación)?

En el segundo bloque de nuestro estudio daremos un paso más y analizaremos 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 Needcompany, Socìetas Raffaello Sanzio y Peeping Tom Dance. De esta forma, estudiaremos el ritmo de la posmodernidad a través de estos ejemplos concretos para realizar un análisis del elemento tensional en el nuevo "modelo rítmico".

Siguiendo el estudio, fijaremos nuestra mirada, en primer lugar, en el trabajo de Jan Lauwers y su 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, cabe destacar, la utilización que Lauwers hace de la simultaneidad y la desacralización de la tradición teatral (discontinuidades, distanciamientos, metaficciones, etc.) para llegar a convertirse en uno de los máximos exponentes de la estética del teatro posdramático. A continuación, analizaremos la obra de la Socìetas 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. Y es que esta compañía, que se asienta en la radicalidad y la experimentación, reúne en escena todo tipo de expresión artística y todo ejemplo 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, todo para recuperar la idea de tragedia a partir de un ejercicio iconoclasta. Por otro lado, y para terminar el análisis de este nuevo modelo rítmico, estudiaremos el trabajo de 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.) edifica su universo a través de una danza que desafía la lógica del espacio y del tiempo y crea sus propios ritmos basados en la incomunica-

ción, el inconsciente, los miedos y los deseos. Será la Peeping Tom, por lo tanto, una de las primeras compañías teatrales que reformule sobre la escena una nueva forma de sentir en las sociedades occidentales: el 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: ¿nos enfrentamos a unas 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. Nuestro estudio, por lo tanto, pretende esgrimir, entre otras cuestiones, si el teatro actual se muestra como un espacio de contestación y resistencia, el lugar, a través del cual, se podría generar una extensión política en contra de los tiempos del neoliberalismo económico y de la sociedad del espectáculo.

1 Teleología rítmica: el modelo dramático

1.1 El ritmo: concepción temporal, social y estética

El ritmo, o, más bien, la idea que tenemos de ritmo, podríamos definirla como la estructura perceptible y también imperceptible por la que la energía universal (es decir, el devenir de todo suceso natural espontáneo) fluye bajo la polaridad conflictiva que se genera entre la continuidad y la pausa. Hablamos, en definitiva, de dos fuerzas cualitativamente contrarias que tienden a su encuentro con el objetivo de generar la paradoja del binomio creación-destrucción. –¿El impacto de una piedra contra el agua altera, de alguna forma, el universo?– Esta definición admitirá, igualmente, que estos ritmos pueden presentarse en miles de formas dependiendo de las organizaciones de sus dos agentes inherentes.

Los ritmos energéticos de los que hablamos se experimentan a través de los sentidos, es decir, impactan en el tiempo y en el espacio del ser humano y se concretan en dos formas: por un lado, nos encontramos con los ritmos inesperados e impredecibles que responden a formas rítmicas exentas de todo modelo previo y se encuentran, debido a su carácter, fuera de cualquier medida ordinaria como por ejemplo el vuelo de un mosquito, o el acto del habla; por otro lado, podemos observar la repetición cíclica de las erosiones energéticas, los pulsos reiterados que generan un orden (periodicidad) en el devenir de los sucesos como la propia rotación de la Tierra, la

aparición de las estaciones o la transformación del día y de la noche. Estos ritmos perceptibles (los cíclicos y los inesperados) se relacionarán en un sistema de retroafirmación y anulación para interferir de forma constante y asegurar la espontaneidad de la energía de la vida.

Y es que ya lo vemos desde nuestros antecedentes primitivos: ante las diferentes erosiones rítmicas de la naturaleza, el ser humano necesitará crear un espacio de seguridad para encontrar el descanso suficiente para desarrollarse. Así, realizará un ejercicio de mímesis[1] de los ritmos cíclicos a través de una racionalización objetiva para organizar su desarrollo socio-cultural.

John Dewey en *Arte como experiencia* (1934) explicará el inicio de la sociedades agrícolas en la observación objetiva del ser humano primitivo sobre los cambios estacionales, es decir, el autor defenderá que el ser humano asume el carácter cíclico de la naturaleza (muerte y resurrección) para integrarse con ella y así poder desarrollar su cultura (Dewey, 2008, p. 166). Una relación en términos de conocimiento y comprensión armónica, tenemos que añadir, no una relación basada en el dominio. Dewey declarará, del mismo modo, que la génesis cultural ocurre en la "criatura viviente": en las acciones biológicas que dan respuesta a las propias necesidades (Dewey, 2008, p.167). De este modo, no es de extrañar que 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

1 Habríamos de entender la noción de mímesis desde la comprensión nietzscheana, la cual exige no la imitación de la apariencia de la naturaleza sino de las fuerzas compositivas de la misma como ente creador.

> o mantenerse sin la cuidadosa observación de los procesos naturales y sin una firme creencia en su regularidad (1993, p.3).

Siguiendo este recorrido encontramos la afirmación de Franz Boas. Para el antropólogo la aparición concreta del arte se produce en la autoconciencia de un ideal formal que se alcanzaría con el perfeccionamiento técnico de las formas rítmicas de la sociedad. En palabras de Boas el objeto artístico surge "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). Así, este ideal formal del que hablamos se convertirá en la diferencia entre las acciones cotidianas (cultura) y las experiencias artísticas. El arte aparecerá cuando la mímesis rítmica (hecha cuerpo) alcance su parecido más exacto con el ideal de los patrones percibidos. El propio Nietzsche afirmará esta idea de la corporalidad rítmica como forma de compresión del universo cuando exponga 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 cosa 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).

El ser humano se volverá un médium-creador: decimos médium porque deja pasar por su cuerpo los ritmos en los que cree; decimos creador porque también es capaz de darles forma. Por tanto, y como conclusión, establecemos que el ser humano será capaz de crear una comprensión de la existencia,

es decir, una organización temporal, simbólica, semántica de la duración de una vida a partir de la corporalidad de los ritmos que estudia.

De este modo, cabría suponer que si encontramos una percepción cíclica de los ritmos basados en las relaciones vida-muerte o día-noche, se podría pensar que, a partir de ella, se generará la construcción de una visión del cosmos tipo "pasado (antes)", "presente (ahora)" y "futuro (espera del cambio conocido)". Y aún más, de este sistema de organización se desplegará el patrón rítmico que dará lugar a la idea formal del arte de la sociedad. Si esta cuestión fuera afirmativa, y creemos que sí, aseguraremos que, si la naturaleza se caracteriza por su dialéctica vida-muerte y su estructuración en pasado, presente y futuro, la mímesis consistirá, por lo tanto, en la creación de una acción que imitará sus estructuras temporales perceptivas.

1.2 El ritmo cíclico: el modelo pre-dramático

Escribe 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. 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, a través de sus danzas enmascaradas y sus cantos poéticos, revelará los dictámenes de la providencia. En estas primeras configuraciones teatrales encontramos como elemento sustentador el ritmo cíclico (percibido por el ser humano) que conformará tanto rito, mito y sus conexiones. El ritual designará, por lo tanto, aquella acción performativa que se repite

regularmente y que relaciona medios y fines, cuyo significado no está enteramente codificado y, que del mismo modo, servirá para estrechar los lazos comunitarios de una sociedad. Como componente principal de estos ritos encontramos un enfrentamiento o "agón" estructurado que podrá ser repetido a lo largo del tiempo y se señalizará con un principio, un desarrollo (que cuenta con espacio para la espontaneidad si fuera necesario), y un fin. Del mismo modo, tenemos que tener en cuenta que el mito también presenta un sistema fijo en el que se relacionan el actante y los elementos recurrentes de toda liturgia. Para Lévi-Strauss el esquema conocido como *monomito* (separación, iniciación y retorno) estará representado en todos los ritos de iniciación y se convertirá en el modelo estructural a través del cual el héroe observará la muerte y volverá a la vida en un estado de gracia y verdad. De esta manera, observamos cómo rito y también mito se organizan bajo la concepción rítmica del ciclo vida-muerte-vida y esto, a grandes rasgos, dará lugar al conocido planteamiento, nudo y desenlace.

Y es que 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 oral entre la comunidad. Surge entonces la primera armadura performativa del teatro, síntesis de los ritmos cíclicos, a la que llamaremos modelo pre-dramático, que se manifestará en rituales agrarios de carácter mágico.

Conociendo que uno de los rituales más populares en la cultura occidental será el destinado a Dionisos, podríamos citarlo como ejemplo ya que en él se ven encarnadas las disposiciones rítmicas de la naturaleza, y no solamente las cíclicas, sino que también se dan cita las incontrolables. Y es que Dionios será el dios dispensador de bienes (buenas cosechas, tierras fértiles), pero también 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. Para Gilbert Murray estos son los seis elementos que componen dicho ritual:

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)

Así, perfectamente estructurado y asimilado, este ritual comenzará su proceso de profesionalización de la mano de los "tragodoi" o "tragoi", especialistas del canto, de la danza y del recitativo ditirámbico. De esta manera, cuando el carácter mágico comienza a desaparecer del rito de acción para vincularse a un argumento mítico se producirá una mímesis en la actuación: "cuando el mito es representado directamente por el rito en forma antropomórfica y mimética, está a punto de hacerse teatro" (Adrados, 1972, p. 511). Es aquí donde 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– se creará un "hacer parecer" que dejará a un lado el "está ocurriendo". Es decir, el modelo dramático aparecerá cuando el chamán realice un control sobre los dioses y estos no se manifiesten en su propio cuerpo ni en el espacio ritual, cuando haga creer que siente y padece los ritmos extáticos del dios

sufriente pero no los perciba en su piel. Es así que el profesional teatral controlará la información del rito y construirá un espacio de reunión social donde se produzca una metacomunicación a través del arquetipo universal (dios) proyectado en el intérprete. Ya no estamos ante una acción transcendental, sino que presenciamos una acción que reproduce y evoca la fe necesaria del receptor. El proceso de mímesis se verá alterado y, por lo tanto, el sujeto dejará de identificarse con el objeto para subyugarse al pensamiento del "yo colectivo". Sin embargo, el sistema corpóreo a recorrer (la acción espectacular), no se verá alterado ya que el rito-mito servirá para el desarrollo y la cohesión social y pondrá el acento en las relaciones humanas y no en su vínculo con la naturaleza.

Esta relación la podemos observar en *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche, donde el autor analiza la convivencia entre la dominación racional, proveniente de la profesionalización artística, y la fe en las fuerzas inconmensurables de la sociedad griega. Para Nietzsche la tragedia finalizará con el socratismo de los dramas de Eurípides, quien finalmente racionalizará los ritmos dionisíacos para dar lugar a un nuevo modelo teatral: el dramático.

1.3 La estructuración racional y teleológica del ritmo: el modelo dramático

Entendiendo que la figura de Sócrates trae consigo el germen del pensamiento racional, Nietzsche plantea que el pensador griego será el detonante que hará desaparecer la tragedia antigua e incluso toda la cultura clásica. Para el teórico alemán, este se podría definir como una clase de heraldo de la ciencia, como una especie de precursor sobre el que se construirá el concepto de cultura moderna. Y es que este "lógico despótico", como lo llamaba Nietzsche, será el encargado de destruir

los instintos, lo dionisíaco, 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: el dominio sobre la naturaleza a través del uso de la medida y la matemática. Será aquí donde se reduzcan, a concepciones racionales, todos los ritmos existentes (cíclicos, incontables y no perceptibles) que producen el desorden constante en su entorno. De esta forma, al devenir rítmico se le da un fundamento científico e intelectual. Es entonces cuando hace su aparición Pitágoras, con la intención de entender todos los fenómenos de la naturaleza como concepciones numéricas que organizarán la realidad.

Y es que, de esta manera, el ser humano será capaz de modificar su raíz mimética corporal debido a una imitación de los ritmos (bajo términos contables) a través de la racionalidad. Hablamos, por lo tanto, que el ritmo se convierte en un ritmo racional, programático, teleológico, cuyo fin será conseguir la independencia del individuo con respecto a la naturaleza en todas las categorías de la existencia. El ser humano se convierte en el centro de la historia universal y tendrá como propósito y deseo desarrollar unas teorías basadas en la autonomía y la libertad de cada una de las esferas sociales.

Ante lo acontecido, podemos observar que, sin duda, el gran cambio para la construcción del drama moderno, el definitivo, se producirá gracias a uno de los tres poetas trágicos griegos de la antigüedad: Eurípides. Con él, el espectador dejará de observar lo elevado de los dioses grandilocuentes y soberbios para encontrar en el drama su propio reflejo, sus formas comunes, y también su vulgaridad. Los héroes ahora serán los esclavos de sus propios comportamientos. Esto, unido a otros factores, hará que el espectador pueda reconocerse finalmente con los protagonistas de la acción, lo que servirá, según Nietzsche, para que el pueblo aprenda a hablar,

a observar y a sacar conclusiones. Pero esta racionalidad del modelo dramático no sólo afectará al carácter de los personajes, sino que también transformará la organización performativa rito-mito para otorgarle nuevas características: ahora la estructuración de la acción, que debería aparecer como un todo para desarrollarse de principio a fin y otorgándole "plenitud", también responde a parámetros de totalidad y extensión, es decir, a fenómenos de causa racional y verosimilitud (Ricoeur, 2004, p. 92). Por tanto, entendemos que 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). En cuanto a la extensión, último rasgo de la teoría de la trama racional, surge del límite que le marca la verosimilitud en el desarrollo de los acontecimientos: el tiempo de la acción llevará consigo la transición necesaria para desarrollar y hacer que se concluya de manera lógica y racional el hecho en concreto (Ricoeur, 2004, p. 95).

Será con la aparición de *Poética* (S. IV a. C.) de Aristóteles cuando se inicie el camino de este ritmo racional para que la creación de una acción lógica, plena y verosímil se convierta en el epicentro del hecho escénico, y permanezca en su núcleo esencial invariable para llegar a su clímax en el siglo XVIII con Diderot. El pensador francés, a partir de su estudio sobre la acción del relato, llevará a cabo una reforma de su herencia teatral fundamentada, según nuestra opinión, en la máxima racionalización de la estética de la verosimilitud teatral pero, sin embargo, el autor no realizará esta reforma desde la praxis teórico-literaria sino que la desarrollará desde lo puramente escénico, desde los otros dos vectores subyugados por la acción del relato: el intérprete y la implantación escenográfica. En *La paradoja del comediante*, publicada en 1773, Diderot expondrá su desazón a los excesos interpretativos de los actuantes de su época (voces histriónicas, exageradas gesticulaciones y ciertas

disonancias entre sus movimientos y el espacio escénico) y, por lo tanto, a su representación. Para él, el 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. Como modelo de imitación propondrá el burgués de la vida doméstica y diaria ("senre serieux"), con sus criterios de verosimilitud. El escenario, por su parte, deberá seguir las directrices de una imitación de lo natural y cotidiano de la sociedad burguesa. Así, la propuesta de Diderot radicaba en crear un espacio ficcionado totalmente verosímil que permitiera al espectador adentrarse en una identificación con los personajes y con sus atmósferas. Para ello propuso el diseño de una sala donde los asistentes ocupaban butacas a diferente nivel del escenario. Asimismo, intentó reforzar, mediante la iluminación, el distanciamiento entre el espacio de representación y recepción, haciendo mucho más evidente el efecto de cuarta pared.

Y es que el gran objetivo de la obra de Diderot será el de moralizar y enseñar al público a través de la imitación a la burguesía desde un paradigma racional y ordenado, es decir, la posibilidad de crear una sociedad mejor y en progreso. Para el propio escritor y filósofo "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).

Afirmamos, por lo tanto, que esta acción dramática (acción del relato = acción performativa) será el punto central de la génesis de este primer modelo teatral en occidente. Decimos esto porque, 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. Y es que la visión europeísta de la razón como libertad

autónoma del ser humano y su afirmación de progreso hará coincidir la acción del relato con la historia del hombre. El ser racional será, por fin, proyecto de dominador del universo a través de la razón.

1.4 El ritmo como una categoría dual

A modo de conclusión y para sintetizar, volvemos de nuevo a nuestra idea de ritmo para presentarlo como una categoría dual: vital y est-ética. Vital cuando el ritmo se entienda, bajo un sentido filosófico, como el proceso a través del cual la vida se ve obstaculizada hasta la pausa; est-ética, del mismo modo, cuando se configuren todos los subsistemas de la existencia bajo los ritmos que le son comprensibles.

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, será la herramienta perfecta para mostrar la relación entre el universo y la sociedad, entre el devenir y la materia, entre la existencia y su manera de organizarse. Por ello, bajo toda creación artística encontramos la aparición de la vida, o mejor aún, la manifestación de la vida ritmada desde una compresión de la existencia. El ritmo artístico, por lo 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 transcendental y la corporalidad. En resumidas cuentas, el concepto de ritmo se presenta como una doble categoría: por un lado, una categoría vital para responder a la pregunta "¿qué es lo que imita el ser primitivo?" pero, por otro lado, también responde al "¿cómo imita?". A estas preguntas podemos contestar que el ser humano corporeiza las estructuras del devenir energético que le son comprensibles y, por lo tanto, el concepto de ritmo generará en sí un propio

modo de hacer, de comportarse, de moverse, de vivirse. Y es que el ritmo, como forma orgánica y armónica que es, reunirá diferentes conceptos para combinar el arte y la vida de una forma indisoluble y perdurable.

2 Silencio: crisis del modelo dramático

2.1 El fracaso de la razón ilustrada

Analizando los sucesos y el panorama en occidente a lo largo del siglo XIX, con sus surgimientos nacionalistas, sus imposiciones napoleónicas o sus revoluciones (1848), es lógico entender el desengaño generacional de los jóvenes (con sueños, esperanzas) que se había gestado en la fe del racionalismo que promovió la reforma social de la Revolución Francesa. Será Nietzsche quien, en su obra *Humano, demasiado humano* (1878), haga una crítica al estado de la sociedad moderna europea debido a la aparición de la excesiva racionalización que acabará por producir un nihilismo cultural. Filósofos de la Escuela de Frankfurt como Horkheimer y Adorno expondrán, del mismo modo, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1969) que este hecho se produce solo cuando la razón aparece en términos de dominio en pro de la libertad y la independencia del colectivo social, y que surgirá en el intento del ser humano por controlar todas las esferas de la realidad (desde la naturaleza hasta los propios comportamientos morales). Entendemos, por tanto, la razón como principio hegemónico del poder y organizador de la vida, lugar donde el saber surge para el desarrollo científico, técnico, funcional, pero también concepto que oprime y pervierte.

Para Max Weber, el punto culminante del sistema racional tendrá lugar cuando el sistema de razón – saber – dominio

produzca una "jaula de hierro". Y es que la categoría dominio implicaba un gesto basado en el mandato, en el control, en el orden, también en la cuantificación, en la administración y en la gestión de los recursos de acuerdo a los criterios racionales derivados de los grandes centros erigidos por el sistema capitalista. Si todo lo existente se subyuga al dominio y al sistema racional, también lo hará la propia intimidad cotidiana del individuo como así lo asegurara 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. (...) 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).

Weber, también en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) parte del concepto de "ascetismo religioso" para justificar el desarrollo de una falsa razón liberadora. El filósofo alemán, tras examinar las limitaciones de la razón como estructura dominante en la sociedad, hará una distinción de, al menos, tres críticas fundamentales: una crítica destinada a la idea, que identifica al individuo con la fe en la verdad de los procesos de conocimiento adquiridos; otra crítica a la historia como una categoría irracional (sin un fin objetivo); y por último, una crítica al individuo debido a que actúa con la pretensión de obtener un beneficio que promueve la supremacía del empirismo.

2.2 El simbolismo: el silencio como configuración rítmica

Tras el fracaso de la sociedad de la Ilustración, entendemos que el universo del individuo sufre una gran transformación, y cambia. Para el simbolismo, esta transformación incesante de la que hablamos 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, frente a lo inconmensurable.

Baudelaire, ante su propio tedio de vivir, propone un nuevo concepto: el héroe de la modernidad. Este, héroe provisto de fuerza y rebeldía, se encargará de recuperar la conexión entre ser humano - verdad universal mediante el arte.

Ante las vicisitudes y transformaciones sociales (que solo producen ese silencio vital), el poeta indagará en un recorrido artístico personal a medias entre el romanticismo y el esteticismo. Creará así su propio método de creación denominado "correspondencias". Estas se basarán en una analogía mística de los aspectos formales de las artes para evocar las atmósferas inverosímiles y sobrenaturales que producen 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). Ya en su libro *El pintor de la vida moderna* (1863) expresa que el arte participa de un doble aspecto análogo a nuestra categoría de ritmo ya que aspira a ser bello por su característica formal (material, temporal e histórica), pero también por su aspecto místico (supramaterial y eterno).

De esta manera, Baudelaire se servirá de la sensibilidad que tiene hacia el mundo para mostrar lo sublime de la existencia a través de las palabras y estas dejarán de tener un sentido

puramente sintáctico para lograr un símbolo o una comparación y, con ello, un ritmo y una intuición vital (que se advierte a través de la sinestesia). La obra será, por lo tanto, una fuente evocadora de estados emocionales ya que tiene la fuerza de retener en nuestra memoria las impresiones vividas con la intención de revelar una visión más personal a través de la sugestión que realiza el 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. Y es que el objetivo de este conglomerado será una colisión capaz de evocar la energía del universo para reencontrarse con ella como un acto artístico que se enfrenta y se diluye en la nostalgia.

Por otro lado, Mallarmé decide que será indispensable superar la realidad predecible que nos rodea si queremos mostrar todo aquello (lo puro) que está encriptado bajo nuestros sentidos. Su poética definirá la música como 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. Con este propósito Mallarmé generará dos de sus grandes obras como son *Un coup de dés* (1897) y *Le livre*, donde música y poesía coexistirán en el mismo medio y ninguno será superior al otro. El poeta, para tal caso, 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. Dirá el poeta francés: "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).

Es así que si las notas musicales y las palabras del poema son utilizadas para crear ritmos, debemos observar que Mallarmé reducirá 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" (citado en 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 o cadencias entre silencios, es decir, ritmos que desvelan nuevas esferas y transforman el sentido que el pensamiento identificador ha diseñado.

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–, el elemento que ritma Mallarmé, en su sentido más específico, será 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.

Esta idea de silencio rítmico también se dejará ver en las artes visuales de la mano de Odilon Redon y su teoría artística basada en la indeterminación y la sugestión. Así Redon, que desestimaba la mímesis fotográfica de sus coetáneos los impresionistas, se interesa por las grandes manchas

de color extendidas en el plano que producen efectos expresivos, recuerdos de ensoñaciones o torbellinos de energía contenida. Los fondos traslúcidos sustentarán distintas pinceladas cromáticas y generarán, en opinión del autor, efectos sinestésicos para acercar el color a nuevos sonidos o perfumes. Por todo, ya vemos en Redon ese interés por la superficie pictórica, la no narratividad, pero también el abandono de la perspectiva a favor de juegos rítmicos y visuales creados por formas y colores que dotarán de significación simbólica.

De esta manera, observamos cómo el silencio rítmico será el gran eje configurador del simbolismo que acabará expandiéndose a cada uno de los géneros artísticos para crear una relación de correspondencia armónica entre los mismos: los huecos en blanco en los poemas de Mallarmé se corresponderán con la planitud de Redon; los colores de este serán los que produzcan las sinestesias de la naturaleza de Baudelaire y etcétera. Y es que las formas del simbolismo, creadas desde el ritmo del silencio vital, se encontrarán fuera de la institución artística (producción, distribución y recepción) (Bürger, 2000) basada, hasta entonces, en la representación lógica, plena y verosímil a través de la razón. Este período adquirirá gran importancia para Adorno debido a que será el primero en conseguir su autonomía con respecto al modelo teleológico.

Esta gran crisis 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 la noción "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. Sin embargo, aunque vemos en el trabajo de Szondi un estimable análisis que pone en relieve la crisis de la categoría dramática, creemos que es insuficiente para obtener una visión completa de la crisis que afectó al modelo dramático.

De esta manera, a fin de demostrar cómo el teatro simbolista erige su autonomía con respecto a este modelo, proponemos una revisión de los tres vectores del hecho teatral: la acción del relato, la actividad escénica del performer y la implantación, que analizaremos a continuación.

2.3 El teatro simbolista: la crisis del modelo dramático

Entendiendo, desde nuestro punto de vista, que la gran ruptura con el modelo dramático se produce con Maeterlinck, quien realiza un cambio en la categoría de la acción del relato para presentarnos una situación trágica en su silencio, podemos afirmar su huella indisoluble en las dramaturgias posteriores como en el teatro de la abstracción o el teatro del absurdo y Beckett.

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). Para el dramaturgo belga, el hombre 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 acabarán produciendo el silencio, fin último de la muerte. Y es que, para Maeterlinck el silencio permite la escucha necesaria capaz de revelar las formas en las que se presenta la energía del destino y, solo así, se podrá 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 (...) 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 nada (Maeterlinck, 1935, p. 6-7).

En otro de sus textos, esta vez en *Le tragique quotidien* (1896), expresará con mayor firmeza su teoría y ese intento de desarrollar un teatro basado en el ejercicio del silencio. Esto, que acabará por producir una acción del relato sin desarrollo tempo-espacial suspendida en un instante inconcluso, pondrá de manifiesto que el silencio es incapaz de manifestarse como acción exterior. Es decir, espacio, tiempo y personajes se mostrarán hieráticos, a la espera de una percepción aguda que calme la angustia y la impotencia ante la que se encuentran sometidos. Sus diálogos, escuetos y simples, aunque llenos de bellos símbolos y analogías, producirán, igualmente, un cúmulo de imágenes casi inconexas. Tenemos que recordar que el objetivo del lenguaje maeterlinckniano se sustenta en lo extraño y oculto, en lo desconocido del destino del ser humano.

Así, encontramos que, 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; verdad que solo podríamos encontrarla a través del símbolo (González Salvador, 2000, p. 45).

Tras este estudio, en *Menus Propos* (1890), el autor reflexionará acerca del problema que supone la representatividad de los dramas simbolistas ya que el silencio imposibilita la concreción de lo biográfico. Será en septiembre de 1890 cuando publique en la revista *La jeune belgique* su ensayo *Un*

théâtre d'androides para exponer la solución a la cuestión del drama simbolista: la marioneta. Con el androide y el títere, donde sus valores existenciales se reducen a la propia materialidad (no tienen una experiencia de vida), encontramos una visión completa del símbolo. Al residir en el drama sin ningún tipo de desviación proveniente de la historia psico-emocional del intérprete carnal, y al contar con formas estilizadas, deformadas, grotescas y materiales como el cartón o la madera para su concepción, la marioneta se vuelve símbolo y metáfora (terrorífica, quizá) de esa existencia silenciosa y terrible que es la muerte (Innes, 1992, p. 29). Es lógico afirmar, por lo tanto, que el intérprete (ser de carne y hueso) será expulsado de las tablas simbolistas debido a su carga biográfica e histórica. Por tanto, será el propio texto, sus símbolos y otros elementos escénicos, el que produzca la sinergia en el espectador y despierte sus emociones.

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.

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, que presentaron un fuerte rechazo al teatro naturalista de Antoine (máximo representante del modelo dramático en el siglo XX), buscarán 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 a los sentidos de los espectadores con la intención de evocar físicamente aquellas imágenes universales que

expresaran la verdad existencial (Innes, 1992, p. 28). Ya en *La princesse maligne* (1889) Maeterlinck desarrollará una atmósfera donde las imágenes irrepresentables serán evocadas a través de la materia física no figurativa. Para esta empresa, el autor 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, donde el espectador iniciaba un viaje místico y silencioso a través de la sugerencia de formas, colores, música, sonidos, y hasta perfumes. En cuanto a la actuación se establecía un recitado impersonal carente de emoción por parte de intérpretes hieráticos, con movimientos lentos y casi imperceptibles. La luz, por su lado, en su combinación con la música y la pintura, adquirirá el papel fundamental del teatro simbolista ya que podía permitir, realmente, la creación de la atmósfera del silencio trágico.

Pero, sin duda, será Vsevold Meyerhold el mayor 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. Y es que, el ruso será capaz de elaborar todos los procedimientos de su nuevo estilo teatral basado en el silencio del diálogo interior en una de las obras más importantes de Maeterlinck, *La muerte de Tintagiles* (1894). En ella, el espectador captaría este diálogo interior "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).

Y es que el silencio se derramará sobre los vectores de la interpretación y la implantación para crear un teatro armónico y, para ello, creará la idea de estilización. Esta consistirá en la reducción a la mínima expresión de cada uno de los elementos compositivos en los que el drama se sustenta para

que, entre ellos, aparezcan los ritmos silenciosos que han de repercutir en el alma del espectador y generar ese sentimiento trágico y cotidiano recurrente 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, llegando incluso a limitar el área de interpretación únicamente a proscenio con el objetivo de evitar la ilusión que produce la caja escénica. En cuanto al decorado, aunque involucre a paneles y telones bidimensionales, se creará a partir del movimiento y el juego de luces (Hormigón, 1992, pp. 50-51). En el caso de que aparezcan telones pintados, estos se trabajarán como grandes manchas de color y nunca con representación de formas realistas. Como ejemplo podemos citar el que realizó el diseñador Denissov para el primer acto de *Colega Crampton* (1892) de G. Hauptmann (Meyerhold, 1986, p. 30).

Esta estilización de la que hablamos comprometía a todos los vectores escénicos por igual. En cuanto a la interpretación, le exigía que ésta "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). El movimiento no provendrá del sentido de la acción del relato y la palabra sino que se desarrollará 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 que aparecieran las palabras, estas "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). Solo así se producirá un verdadero conjunto de almas para mostrar la realidad del sufrimiento, del amor, de la belleza, y de la muerte. Así, el teatro de Meyerhold transcenderá la ilusión para convertirse en un hecho tangible, consciente y revitalizante, surgiendo así su idea de la "convención consciente". Para el creador ruso:

> 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 para convertir al intérprete en mediador de ese "sentimiento sublimado". De esta manera, el espectador tendrá la posibilidad de entrever el sentimiento trágico de la vida que le permite reubicarse en el devenir de su existencia.

2.4 Conclusiones del teatro simbolista

Tras realizar nuestro estudio, y con la certeza de entender el hecho escénico desde todos sus vectores, podemos afirmar que el teatro simbolista será la primera corriente teatral que consiga crear un estilo armónico entre ellos a través de un ritmo fuera del modelo racional y teleológico: hablamos del silencio. Así, establecemos que existe una coherente igualdad rítmica en cada uno de los vectores y que este silencio rítmico (destinado a lo teatral) también se corresponde, de igual manera, con el simbolismo pictórico de Redon o el literario

de Baudelaire y Mallarmé. Por tanto, el teatro simbolista supone una autocrítica a la institución arte ya que usa el escenario para oponerse a las fuerzas políticas del conservadurismo de la sociedad burguesa en la modernidad.

Sin embargo, a pesar de estas conversaciones entre distintas disciplinas, no observamos ningún agrupamiento social que configure una identidad sobre la duración de una vida alternativa al modelo racional que se expone. Y es que, volviendo a Baudelaire, el yo simbolista paseante o deambulante manifiesta un tedio existencial que rechaza su entorno social. Esto provocará, por un lado, la renuncia al material vital y, por otro, la imposibilidad de una colectividad necesaria para acercar el arte a la vida. Y es que pareciera como si esta, en ese estado de hastío y tedio, quedara para siempre suspendida en un espacio temporal supramaterial y místico. Ante la vida solo habrá silencio, una no narratividad del tiempo y de la identidad, una no progresión. Así, más que una propuesta de mímesis, observamos una negación al modelo teleológico todavía en auge gracias al naturalismo.

Y es que el teatro simbolista se vuelve irrepresentable: se suspende la acción dramática, se minimizan los diálogos, se renuncia al intérprete, se apuesta por una escena a base de reflejos, sombras y sugerencias evocativas, etcétera. Es decir, el teatro simbolista trabajará con los elementos puramente formales en pro de que, en esa mezcla de formas, sonidos y movimientos autorreferentes, se produzca un choque capaz de generar la escucha de la vibración de una nueva vida rutilante y redentora. Una vida que, en grandes términos, se volverá esencia misma del existir.

3 Nuevos sistemas rítmicos: re-teatralización vectorial y conversaciones entre las artes

3.1 Las vanguardias de 1900

El término "vanguardia" denota un carácter revolucionario y radical que sirve para definir el movimiento artístico ocurrido en las primeras décadas del siglo XX. Es por todos sabido que será en este período cuando los creadores desarrollen una cosmovisión sobre el tiempo y el espacio a partir de una interpretación de los ritmos universales que perciben en su entorno con el objetivo de realizar una re-significación de los valores del mundo moderno y crear nuevos mitos para la sociedad del momento. Estos mitos, entendidos no como fábula lírica sino como un modo de expresión que explica un procedimiento de pensar y vivir la realidad, serán, en definitiva, la constatación poética y reflexionada del ser humano ante el devenir existencial (Rollo, 1992, p. 72).

Y es que, 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). Así, convertido en 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. Aparecerán, entonces, los grupos de artistas que compartirán una misma forma de entender la existencia apartada del mito de la razón instrumentalizada y pondrán de manifiesto la relación entre cosmovisión y sociedad. Durkheim, en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), explica esta relación:

> 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. Los grupos de vanguardia desarrollarán, por lo tanto, todas las características que configuran una tribu –reducidas a ética y estética– a través de sus configuraciones rítmicas.

Por lo tanto, antes de realizar un análisis en profundidad de cada ismo, tenemos que tener en cuenta que estas agrupaciones sociales no se deben denominar como escuelas o estilos artísticos ya que no se reducen a la pura representatividad creativa, sino que deberíamos atender a su carácter ideológico, a su espíritu cuasi religioso y a la cosmovisión rítmica que elaboran, para darnos cuenta de que es más sensato adoptar la idea de "movimiento" para hablar de ellas ya que nos permite relacionar los términos de ética, estética, ritmo, mímesis y corporalidad.

3.1.1 Movimiento, actitud y corporalidad

El movimiento, su idea más esencial, queda definida por R. Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia* (1962) como el "término que transciende 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, como decimos, 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 de la teleología racional para enfrentarse a la tradición, a las autoridades y a todos los modelos que se consideren erróneos. En el campo del arte, como sabemos, se sublevará al academicismo de las escuelas artísticas para crear desde la identidad rítmica (Poggioli, 1964, pp. 35-41). Y es que, activismo y antagonismo se vuelven, de este modo, dos actitudes inseparables e inmanentes a la idea de movimiento.

3.1.2 El ritual: la obra como proceso

Pero, ¿dónde se manifiesta, realmente, la visión de la sociedad? Para Durkheim es sencillo: en los ritos y en las prácticas religiosas. En esta 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). Sin embargo, no queremos que se interpreten los movimientos de vanguardia como una religión en términos categóricos, sino que nuestro interés recae en poner de manifiesto que estas nuevas interpretaciones rítmicas demandan nuevas formas de estructuras sociales y que, todo ello, se puede observar en las creaciones relacionadas con el teatro.

El escritor y director alemán George Fuchs exigirá la necesidad de un teatro que surgiera de la afirmación de los ritmos de la sociedad de principios del siglo XX (post-revolucionaria, bélica, esclavista). Ya en su texto *La revolución del teatro* de 1909 quedará condensada esta teoría que defiende la idea de "reteatralización vectorial" (*rethéatraliser-le-théatre*), es decir, la creación de piezas escénicas a partir de una libre combinación de los vectores (acción del relato, actividad escénica del performer, implantación) inspirada en los ritmos de la sociedad de su tiempo. 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 de la multitud festiva" (citado en Sánchez, 1999, p.214). Así, el director se acerca a la idea de primitivismo y, del mismo modo, al modelo pre-dramático.

Y es que podríamos definir el teatro de vanguardia como la manifestación ritual de la modernidad. Es su carácter procesal, híbrido, sintético y rítmico el que se presenta como la metáfora socio-cultural de un nuevo mundo (erigido fuera de la temporalidad racional). Esta idea de teatro como proceso ritual entre las artes y la sociedad producirá 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). Y por otro lado, observamos que en ella se producen

aquellas experiencias totalizantes herederas del simbolismo en las cuales las artes se debían corresponder unas con otras de forma armónica, así como también se emparentaban con respecto a la concepción rítmica y cosmogónica. De esta manera, en las vanguardias encontramos que se produce la ruptura de los límites entre los géneros artísticos para generar la hibridación artística de un creador que se mueve entre las distintas disciplinas.

Así, como ejemplo, conoceremos 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).

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 incomprensibilidad tan constatable será la distancia que se presenta entre dos concepciones vitales que se cifran y significan con ritmos diferentes: dos formas de ver y entender la misma vida.

Aún así, 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, tratarán asuntos más específicos de arte y estética.

3.1.3 Nuevos ritmos éticos y estéticos

Por todo, observamos que las vanguardias superan el estado de autocrítica de la institución arte del simbolismo para devolver el arte a su conexión con la sociedad de la modernidad. Bürger nos explica 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.

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

3.1.4 Conversaciones rítmicas

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. Entendemos que cada movimiento de vanguardia desarrollará una acción para su ritual basada en una cosmogonía rítmica, lo que supondrá que cada ismo establezca una composición rítmico-artística para sus creaciones. Así, podemos afirmar que, a través de dicho patrón rítmico podrá configurarse, por un lado, cada vector teatral (acción del relato, actividad del performer e implantación) y, por otro, una gran partitura rítmico-escénica a partir de la hibridación de dichos vectores. Del mismo modo, prevemos que del estudio independiente de cada vector teatral y de sus relaciones rítmicas conoceremos la identidad ética de cada movimiento. Cada vanguardia generará, de una forma concluyente, una relación armónica entre cosmovisión, partitura y vector teatral.

3.2 Variaciones rítmicas en la sociedad y el teatro de 1900

A continuación, siguiendo este recorrido por la relación entre el ritmo y el teatro, realizaremos un análisis sucinto de cada uno de los movimientos de la vanguardia de 1900 con la intención de encontrar el ritmo configurativo de la existencia de cada ismo a través de las creaciones rítmicas de cada vector y sus combinaciones en la partitura escénica.

3.2.1 Expresionismo: el ritmo extático

En un absoluto rechazo a la modernidad, política e industrial, encontramos el movimiento rítmico expresionista. Será, entre

otras cosas, un ismo que creará la revitalización del ser humano a través de su encuentro con su interior natural. Y es que, pasada la Primera Guerra Mundial, los jóvenes alemanes, convulsos y desencantados, iniciarán una batalla contra el materialismo, es decir, contra los fines instrumentalizados de una sociedad gobernada por el capitalismo y los conflictos bélicos. 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 (citado en Micheli, 2000, p. 67).

El movimiento recogerá, igualmente, la rebelión nietzschiana, y con ella el intento de autosuperación que el filósofo alemán propone en la figura de "Übermensch" (hombre superior) presentada por Zaratrusta. Entendiendo que el ideal expresionista consistirá en la defensa de un ser humano que se revitaliza en sus relaciones primigenias basadas en el instinto, en la comprensión y en la unificación del amor, se trataba de percibir y aprehender el valor metafísico que se oculta tras la realidad inmediata para procurar el encuentro del ser humano con el cosmos, con la energía universal y, a fin de cuentas, consigo mismo.

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 y cíclica, de la que no forman parte las máscaras, ni los añadidos, así como un ideal de sociedad que se aleja del sufrimiento que impone la deshumanización proveniente de la industria-

lización. En definitiva, el movimiento alemán se centrará en cómo el interior del ser humano marca y transforma la realidad corpórea para mostrar una preocupación por la posición ontológica del ser humano en el cosmos.

El teatro expresionista

Al realizar este panorama sobre el teatro expresionista encontramos que la primera vez que se usó el término, en relación con el teatro, será en *El teatro de mañana. El llamado a un escenario espiritual* (1916) de W. Hasenclever. Con él, se reconocerá la necesidad de una revolución teatral en Alemania que se alejase de las preceptivas aristotélicas y positivistas, pero será en 1910 cuando aparezca la primera generación de dramaturgos expresionistas que llevarán a cabo una rebelión en el desarrollo lógico de la acción del relato a favor de la presentación de un arquetipo universal (que engendrase en sí mismo el problema social). De este modo, no importaba tanto la coherencia lógica de la acción como la reformulación de la tradición dramática (condensada un conflicto generacional y universal). Kurt Pinthus nos explica la configuración del nuevo drama a través de la pieza *Der Sohn* (1914) de Hasenclever, y escribe que "el conflicto no evoluciona, sino que desde la primera escena hasta la última existe inminente, sin ser estructurado, sin ser resuelto" (citado en Wamba, 2014, s/p). Así, la fábula expresionista presentará una acción ritmada por una vibración interior que deforma la unidad de acción verosímil y traspasa la realidad empírica.

En este tipo de dramaturgia será el monólogo la técnica más utilizada debido a que permitirá que los personajes se adentren hasta la interioridad de su subconsciente para descubrir y explorar su alma, en una especie de diálogo interior. Igualmente, el diálogo tiene gran importancia ya que es reflejo de las pasiones incontrolables del interior del ser humano y,

por ello, presentará nuevas formas como el encabalgamiento del diálogo, las exclamaciones y los gritos, los juegos de imitación, las voces engoladas, los *staccatos*, etc. que abreviarán la oración visiblemente para aumentar la expresión del sentimiento interior.

En cuanto a la actividad escénica del performer, la primera declaración expresionista conocida será escrita por el dramaturgo Paul Kornfeld en mayo de 1913 en el epílogo a su obra *La seducción.* Kornfeld, en su deseo de un intérprete capaz de revelar la emoción interior sin fingimientos, escribirá en su "Epílogo al actor" la forma de interpretación que este nuevo estilo exigía. De este modo, la idea principal para el intérprete será la de éxtasis, una emoción interior que altera la psico-física del que la experimenta. Así, será esta idea de éxtasis la que recorra toda la teoría del intérprete expresionista quien, respondiendo a los sentimientos subjetivos de su alma, debe encarnarlas y proyectarlas de forma rítmica a través de su cuerpo en el espacio (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. Este trance extático se definirá en ritmos epilépticos, impulsos catalépticos, movimientos rápidos mediados por pausas muy marcadas con la intención de crear imágenes escultóricas cuyos rostros se convertían en máscaras, brazos curvados, manos estiradas hasta confundirse con espolones, etc. (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.

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. Y esta misma idea se expandirá por cada uno de los vectores escénicos para crear una obra de arte total armónica.

La implantación, por su lado, 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, podemos señalar dos corrientes diferenciadas: en primer lugar, la escenografía espiritual, es decir, la que se convierte en el "alter ego" de los personajes y así puede yuxtaponerse o sustituirlos (si el actor se deforma, la realidad también lo hará) para crear nuevas figuras, inclinación de las líneas, formas triangulares y trapezoidales, etc.; y en segundo lugar, la tendencia abstracta, generada a partir de las formas geométricas, las líneas, la luz y el ritmo. Se trataba, en realidad, de un ejercicio de estilización de las pasiones.

Por todo lo explicado a lo largo de este epígrafe podemos establecer que no es ni la acción del relato, ni el intérprete, ni la implantación lo que configurará el hecho escénico expresionista, sino que será la confluencia yuxtapuesta de los tres vectores. Así, cada uno de ellos surgirá del ritmo extático de la cosmovisión expresionista, y será ese mismo ritmo extático quien procure el entramado configurador del hecho teatral del movimiento. 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).

De esta manera el teatro se vuelve vehículo para la materialización de la interioridad del ser humano cuyo conflicto

interior (vibrante) produce la acumulación de todos los elementos escénicos y crea una simultaneidad sugestiva y liberadora. Así se genera la duda: "¿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).

3.2.2 Futurismo: el ritmo de la ciudad y la guerra

Ya centrados en un nuevo movimiento, esta vez en el futurismo, debemos atender que su concepción rítmico universal tendrá lugar en la re-significación que el ser humano hace del tiempo en el entorno idóneo de la modernidad, es decir, en la ciudad. Y es que la industrialización había traído espectaculares cambios en las grandes urbes europeas como la velocidad de los automóviles, los juegos de luces eléctricas, los nuevos ruidos del trabajo en las fábricas, etc. Marinetti, el héroe futurista, percibirá esta alteración biológica y social que produce este nuevo entorno en el ser humano y realizará un ejercicio de estructuración poética de la concepción de la existencia. Se necesitan nuevos dioses, y para ello están la ciudad y la guerra.

Esta mitología se materializará en la idea rítmica de "síntesis de la simultaneidad", que surgirá de dos textos: *La simultaneità* (1915), que propondrá la condensación de acciones en su desarrollo espacio temporal, y *L'orologio italiano* (1915) que nos hablará de la dominación del reloj (debido al progresismo técnico). Establecemos así que el futurismo, como un movimiento puramente bélico y antipasadista, planteará una re-apropiación de la idea de progreso fundamentado en la razón pero que, paradójicamente, promoverá la abolición del sistema teleológico.

El movimiento nacido en Italia aparecerá como un torbellino de energía dispuesto a afirmarse contra las fuerzas políticas del pasado y generar manifiestos controvertidos, mítines políticos, y también espectáculos con el objetivo de llegar e invadir todas las esferas de la vida: la radio, la cocina, la arquitectura, etcétera. Estos manifiestos, expuestos en las *seratas* futuristas (reuniones performativas donde los artistas transgreden los límites entre las disciplinas desbordando el espacio, el tiempo y la acción con dispositivos que afectan directamente a los presentes), y encabezados por Marinetti, serán el principio del movimiento. En estos lugares, pensados como espacios sacralizados totalizantes donde no existían los roles de actuante y espectador, sino que se proclamaba la existencia del "espectactor", será donde, a través de artilugios y triquiñuelas, se conseguirá provocar en los asistentes, a través de acciones, grandes alborotos, complicadas discusiones y tremendas pataletas. Es lógico asegurar, por lo tanto, que este espacio de reunión y controversia será génesis y comienzo del teatro futurista.

El teatro futurista

Cuando ya en 1915 Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra, escriban el manifiesto de *El teatro futurista sintético,* es cuando podemos empezar a hablar de la idea rítmica de síntesis de la simultaneidad aplicada al teatro. Definido como "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); y también 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); pero también 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 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), este tipo de teatro, en definitiva, tendrá como propósito condensar los hechos con el fin de que todos estén presenten en el menor tiempo posible y conseguir así la síntesis de la simultaneidad.

Pero no solo la acción de la fábula tendrá en el futurismo una nueva concepción rítmica, sino que también la tendrá la propia literatura. Así, la sintaxis se someterá a grandes cambios significativos como la eliminación de los adjetivos, la utilización de los verbos en infinitivo, la proposición de dos sustantivos seguidos al azar ligados por analogía, etc. Con esta fórmula se crearán cadenas de analogías y partes intercambiables con infinidad de proyecciones sinestésicas que incluirán ruido, peso y olor de los objetos (Gómez, 2008, p.91). Asimismo, la onomanilingua será otro ejercicio de composición poética creado por Depero y se basará en las onomatopeyas. Ambas poéticas, más que reflexivas, tendrán un surgimiento eminentemente práctico, cuando en las primeras *seratas* los performers desarrollen recitales (palabras en libertad) donde la propia corporalidad, bajo el ritmo sintético simultáneo, será la que construya el poema.

Centrándonos en la metodología escénica, el futurismo también propondrá su modo de hacer en la escena por parte del performer. Marinetti, en el *Manifiesto de la declamación dinámica y sinóptica* (1914) reflexionará sobre una nueva forma de trabajar la voz (exigiendo la participación de todo el cuerpo) capaz de configurar un intérprete activo, optimista y bélico. Algunas de las características más relevantes de este trabajo serán las siguientes:

> Deshumanizar completamente la voz, quitándole sistemáticamente todas sus modulaciones y matices. (...) Metalizar, licuar, vegetalizar, petrificar y electrificar la voz, fundiéndola con las vibraciones mismas de las materias expresadas por las palabras en libertad. Tener una gesticulación geométrica (...) para expresar el dinamismo. (...) Desplazarse por diferentes puntos de la sala, con mayor o menor rapidez. (...) Servirse de otros declamadores (...) mezclando (...) sus voces (*La declamación dinámica y sinóptica*, 1916, s/p.).

Voces aparte, en cuanto a la implantación de la escena futurista no podemos olvidar citar a Prampolini. El gran futurista de Módena, en su manifiesto *Escenografía y coreografía futurista* (1915) desarrollará una idea que consistirá en dos ejercicios sintéticos: el primero, la síntesis de la acción del relato hasta la génesis de una única atmósfera interior; 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 irá más allá y propondrá un dinamismo material en su escenografía a través del propio movimiento que los artilugios escenográficos incorporan, así como el propio movimiento que surge del juego de los colores lumínicos y los gases pigmentados. En esta última línea de trabajo, Balla y Depero también desarrollarán su idea de conjunto plástico y se fundamentará en los siguientes puntos:

> 1. Abstracto. 2. Dinámico. Movimiento relativo (...) + 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).

Nos gustaría, en este repaso por el futurismo, no pasar por alto el trabajo realizado con la música. Luigi Russolo, el encargado de desarrollar una estética musical en su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913), será quien proponga la composición de partituras musicales a partir de la apropiación de los ruidos presentes en las grandes urbes de la modernidad: el ruido de los tranvías, de los motores, de las gentes vociferantes, etc. y, siguiendo la idea de síntesis simultánea, no responderá, igualmente, a una estructura teleológica.

Por todo, podemos observar cómo el futurismo, a través de la idea de síntesis de la simultaneidad, trabajará una escena caracterizada 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" (Gómez, 2008, p. 110). Esta visión rítmica del hecho futurista será la que nos permita hablar de una nueva configuración de la existencia. Y así lo indica Boccioni: "Nosotros somos los primitivos de una sensibilidad completamente transformada" (citado en Llanos Gómez, 2008, p. 110). Entendemos pues, que estamos ante una concepción del tiempo basada en un despliegue accional que lleva consigo una síntesis posterior. Y es que el futurismo es el instante concreto de lo múltiple, el tiempo exacto y conciso en el que se reúne toda la duración de la existencia. Es, en definitiva, una continua agonía por vivir el momento y dejar de lado lo que nos espera en el futuro.

3.2.3 Dadaísmo: el ritmo del caos y del juego

El dadaísmo, movimiento caracterizado por el azar y la espontaneidad, no existiría como tal si no hubiera nacido como respuesta a los grandes conflictos de la Primera Guerra Mundial en Europa. Según Tristán Tzara:

> 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 (citado en Micheli, 2000, p. 131).

De esta manera, el dadaísmo se opondrá a todos los sistemas éticos y estéticos de la sociedad occidental para crear un absoluto nihilismo. Y es que el objetivo de este movimiento será devolver al ser humano, mediante el caos y el ascetismo, la verdad universal de la vida: para ellos el azar. El caos será, por lo tanto, un conjunto de fuerzas naturales y elementales que se ordenan de forma caprichosa en todos los sistemas de la vida (López Lupiáñez, 2002, p. 186). La existencia se ritmará, por lo tanto, a partir de sus propias determinaciones azarosas, lúdicas, pero también sufrientes. Así el tiempo en Dadá se volverá un continuo acontecimiento debido a que se caracteriza por eliminar el pasado y el futuro sin ningún tipo de nostalgia. No existirá una determinación concreta que manifieste el tiempo, sino que solo existirá el instante.

Y es que el dadaísta se encontrará en un continuo choque con los fragmentos que componen su propia identidad y la identidad colectiva y, de este modo, para materializar el azar en su cotidianidad, escogerá el juego (espontáneo) debido a

su subversión lógica, además de por su suspensión temporal y su permanente ejercicio de ironía y humor.

El teatro dadaísta

Todo este ideal dadaísta tendrá su génesis en el ritual del Cabaret Voltaire. Este espacio para el juego y la casualidad abrirá sus puertas el día 1 de febrero de 1916 de la mano de Emmy Hennings y Hugo Ball, una pareja sentimental de artistas cuya intención será la de invitar a creadores capaces de realizar actuaciones experimentales de crítica mordaz contra el régimen institucional de la época.

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 comienza una vez entrado en el espacio ritual. A la manera de una basílica, la sociedad se relaciona en el espacio y las actuaciones extralimitarán 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. Como testimonio de estas veladas tenemos las palabras 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 (...). Un pandemonio total. La gente alrededor de nosotros está gritando, riendo y gesticulando. 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 (citado en Benito Climent, 2011, p. 40).

El teatro dadaísta será, entonces, una comunicación colectiva entre los vectores: acrobacia, canto, proyecciones cinematográficas, etc. 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).

En cuanto a la dramaturgia, Tristan Tzara, uno de los grandes representantes del movimiento, y su obra *El corazón a gas* (1921) pueden servirnos de ejemplo. A grandes rasgos, en esta pieza no existe un argumento a priori descifrable, sino que más bien se produce un desencadenamiento torrencial y rítmico de imágenes sin aparente conexión lógica que encontrará su analogía en el subconsciente por mediación del azar. Y es que Tzara tomará las técnicas experimentadas en la producción de poemas dadaístas para crear sus grandes obras de teatro. Nos referimos a los juegos basados en la "distaxia", donde no existe una relación clara entre significante y 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 y posteriormente sacarlas de forma aleatoria y crear una conexión. De este modo, para el poeta, el empleo del lenguaje quedará reducido al mero encuentro casual, espontáneo y azaroso del juego para provocar relaciones entre palabras, letras, sonidos e incluso entre la propia materialidad de los recortes de papel encontrados. El lenguaje se convierte, a fin de cuentas, en un objeto en sí mismo.

Debemos citar que, en muchos de los casos, el lenguaje dadaísta se configurará en el propio acto performativo e intervendrán en él no solo el habla sino todo el cuerpo. Hablamos de la poesía como 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 y enlaza el arte y la vida. Entonces, si la poesía dadaísta surge en el acto azaroso del movimiento, del choque del performer contra el espacio, contra lo que respira, el poeta es quien "grazna, jura, suspira, balbucea o canta a la tirolesa según se le ocurre" (Arp citado en Burgos Rodríguez, 2009, p. 14). Estamos, por lo tanto, ante un ejercicio de trituración, conceptual y sintáctico con la intención de transformar la lengua en la desnudez del ruido (Fernández Campón, 2010, p. 147).

En cuanto a la danza ocurre algo parecido: uniendo al "artista-que-respira" con los modelos primitivos llegaremos a su concepción. Y es que el uso de máscaras utilizadas por Janco e inspiradas en el primitivismo, permitirá la liberación de la energía caótica del performer y su conexión 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) creados en el café. Todo confluye en un lugar común y vulgar pero transformable, a fin de cuentas, con la intención de revelarse.

Si tratamos, por otro lado, la implantación dadaísta, es necesario nombrar a Kurt Schwitters. La filosofía artística de este creador se basará en el ensamblaje de fragmentos de materiales inusuales (desechos, cartón, etc.) como metáfora de su visión sobre la modernidad. Se tratará de una re-teatralización de los vectores escénicos donde cada elemento, de forma autónoma, se fragmenta y se adhiere junto a otro, de manera que se tensionan y es el espacio arquitectónico el que sirve de soporte al collage tridimensional.

> 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 lo 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).

Por todo, observamos cómo serán los ritmos del azar y la espontaneidad los sistemas configurativos de los vectores teatrales del dadaísmo. De este modo, la escena dadaísta se convierte en un gran collage donde fragmentos aleatorios se encuentran en un espacio atemporal y contradictorio, anárquico contra el orden. Surgirá entonces un teatro fuera de la tradición, que traspasará los propios límites artísticos a favor de un gran ritual ininteligible. Debemos entender, por lo tanto, una escena de conglomerados y de fragmentos, donde los vectores se encuentran y se yuxtaponen, a la vez que terminan por tensionarse.

3.2.4 Surrealismo: el ritmo del subconsciente

Para encontrar los orígenes del movimiento surrealista debemos recordar el viaje que realizará T. Tzara a París en 1919, un viaje que servirá como presentación de lo que se venía haciendo en el dadaísmo y en sus veladas, y que interesará, del mismo modo, a diferentes artistas afincados en la ciudad de París como Breton, Soupault, Aragon o Eluard debido a su posición disidente contra el nacionalismo, la industrialización, el capitalismo y el colonialismo europeo. 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 procurase una libertad positiva pero dentro del marco social de la modernidad industrial y capitalista.

Para ello, este grupo de artistas liderados por Breton, revisarán los trabajos de Marx y, especialmente, el psiconanálisis de Freud, interesado por la libertad material, social e individual del ser humano. Y es que Freud entenderá que los comportamientos conscientes están limitados y condicionados por las convenciones sociales y, por lo tanto, producirán una imagen insuficiente de la profundidad del ser. Llega entonces el análisis de los aspectos del subconsciente que se expresan en el mundo de los sueños ya 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.

Esta dialéctica entre el sueño y la vigilia no será tomada por Breton y sus seguidores solo como un tema referencial sino que se preocuparán de traducir sus procedimientos de creación a la expresión artística. Para Breton el Surrealismo es un "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). Surge entonces un ritmo basado en la liberación patente que produce la condensación de distintos acontecimientos, donde el subconsciente ordena, sí, pero también elimina, desplaza y subraya diferentes hechos (como la sexualidad, la muerte, etc.) que responden a la necesidad de expresión sin represión.

El teatro surrealista

Ya conocidos los ritmos surrealistas y su origen, tenemos que considerar la gran influencia de grandes creadores como Antonin Artaud, quien, en su obra *El teatro y su doble* (1938), asentará las bases para subvertir el teatro burgués existente, pero también el logocentrismo, la mímesis o la verosimilitud

con el objetivo de explorar los lugares ocultos del subconsciente y revelarlos como estructuras de un nuevo orden teatral y espiritual. Así, para una buena compresión de la teoría teatral de Artaud debemos entender la relación entre lo instintivo, lo oculto y lo emocional, y las construcciones racionales que se presentan en su manifiesto *El teatro de la crueldad* (1932). Será aquí donde el autor nos muestre este concepto, la crueldad, como aquella idea que remite a la aceptación ontológica del devenir sufriente de la existencia y nos lleva al salvaje indeterminismo y al incontrolable destino. De esta manera, para el creador francés, 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. La crueldad, por tanto, se presentará como el intento de producir una alteración emocional en los asistentes para asolar cualquier capacidad racional.

Estéticamente, este teatro de la crueldad se constituye en los propios elementos específicamente teatrales, es decir, en la combinación rítmica de sus vectores en un estado natural: forma, color, movimiento, sonido, acción... Estos se articularán e interferirán para crear una serie de criptogramas o jeroglíficos simbólicos cargados de misticismo onírico y traspasarán la lógica racional para hacer prevalecer los mecanismos de mixtificación del sueño. De este modo, para Artaud el espacio escénico adquiere una gran relevancia por ser centro contenedor del trabajo energético, y por lo tanto, encuentra nuevas consideraciones sobre él en relación con los espectadores. Así, el creador propondrá un espacio ritual de campo expandido donde el espectador pueda sentir y padecer la misma idea de trascendencia que el performer. El resultado será un espacio circular inspirado en el teatro Nôh y los proyectos de Reinhardt (cajas o patios negros). Abirrached, por su lado, 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).

El otro gran interés del teatro de Artaud radica en el trabajo con el performer. Éste deberá 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 imita la realidad cotidiana sino que es vivida en toda su potencia y, por tanto, la ilusión y la teatralidad darán paso a la ritualidad. Como el chamán, el intérprete de la crueldad también se convierte en un mediador entre la trascendentalidad mística del subconsciente y el hecho performativo.

El intérprete ha de exigirse, por lo tanto, y como lo hace el chamán, el encuentro dual entre su cuerpo y su alma. Para este objetivo Artaud se ayudará de la práctica iniciática de la cultura balinesa, y más concretamente de sus danzas, para expresar una codificación muy precisa del cuerpo dentro de un gran ritual. Igualmente, también se servirá de la cábala, basada en la respiración, para provocar estados físicos sígnicos universales.

El texto principal que recoge su consideración acerca del arte del intérprete será *Un atletismo afectivo* (1938). Odette Aslan en *El arte del actor del siglo XX* (1974) hace un buen análisis del mismo ya que explica que, para Artaud, el ejercicio interpretativo comienza en la respiración o soplo orgánico, y que esta alteración le permitirá conectar con los actos físicos universales. "En el mundo de la sensibilidad hay unos tim-

bres, 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: actitudes desenfrenadas, extáticas, irreverentes, llenas de vida y fuera de la mímesis y lo anecdótico. Antonin 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).

Y es que el trabajo de Artaud, gran exponente del teatro surrealista, a pesar de surgir en la improvisación directa del escenario, estará supeditado a un rígido control, anotado a partir de un sistema que recogerá la amplitud de los hechos explicados (acciones, entonaciones, cambios lumínicos, etc.) a modo de partitura escénica. Se creará, por lo tanto, un teatro puramente rítmico (desplazamientos temporales, mixtificaciones de acontecimientos) que procurará la revolución individual del propio espectador sentado en su butaca. 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).

3.2.5 Constructivismo: el ritmo del comunismo

Entendiendo que el 25 de octubre de 1917 será el día donde se intercambiaron las primeras balas de la revolución por parte del régimen zarista y el proletariado más hambriento y exhausto de la guerra, encontramos en la figura de Maiakovski un aliado para configurar un nuevo movimiento artístico, un ismo que tendrá como intención crear una cultura alejada de toda la retórica burguesa. Un año más tarde, en 1918, el cubofuturismo ruso y la Revolución se ensimismarán y aparecerá entonces una nueva concepción estética dispuesta 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).

Estos artistas rusos de la revolución entenderán que la sociedad debía erigirse en la fraternidad funcional, en el servicio y en el tecnicismo industrial (que ordena y construye bienestar y progreso). En la conferencia de 1918 titulada "Sobre la Prolekult" se planteará, entre otras cosas, 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 ideólogo de la metáfora de la "construcción del comunismo" ya que afirmará la necesidad de explorar los fines de la ciencia y la tecnología del capitalismo industrial. Así, igualmente, O. Brik en *El arte de la comuna* (1918) entenderá al artista como un técnico, y dará lugar al movimiento constructivista que se definirá 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 (citado en Fer, en VV.A., 1999, P. 108).

El teatro constructivista

Siguiendo este recorrido por las fechas imprescindibles para conocer la historia y creación de este nuevo movimiento que estudiamos, no podemos olvidarnos del año 1920, y más concretamente del mes de septiembre, pues será cuando aparezca por primera vez el T.E.O. (la sección del Narkompros dedicada al teatro). V. Meyerhold, su director, pronunciará que "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). Y es que el objetivo de esta nueva institución teatral será la de crear 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).

Asimismo, aunque fueron muchos los dramas que el Octubre Teatral escenificó, no hemos encontrado, ni siquiera en la figura de Maiakovski, piezas que respondan al ritmo

racional y eficiente del constructivismo. Es así que, según nuestra opinión, el dramaturgo ruso seguirá en la estela del cubofuturismo simbólico que enraíza, en realidad, con los misterios de la cultura rusa. 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, del añadido, de la recomposición o de la yuxtaposición de palabras y acciones, para convertirse él mismo en coautor de los dramas (Hormigón, 2008, p. 90).

No es de extrañar que, por lo tanto, siendo Meyerhold actor y creador escénico, gran parte de la teoría del constructivismo teatral recaiga en una metodología interpretativa: hablamos de la Biomecánica. Esta, que se fundamentará en la teoría de F. W. Taylor, observará el ahorro energético de los trabajadores (ritmos suaves y continuos) (Meyerhold, 1986) para organizar los medios expresivos del intérprete con la intención de generar la máxima expresión con un movimiento preciso realizado desde la menor cantidad de energía posible.

Para conseguir estos resultados Meyerhold desarrollará la noción técnica de "reflejo volitivo", de la que se desligarán 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 surgirán no de una vivencia o imitación de la emoción, sino del recuerdo analítico que ésta deja en el propio cuerpo. Así, se configurará una secuencia rítmica con un carácter abstracto pero que, en el cómputo general, conformará un hecho concreto. Se tratará, a grandes rasgos, de una construcción a base de unidades fragmentadas.

En cuanto a la relación del intérprete biomecánico con el texto y el personaje esta se muestra bastante compleja y enrevesada, teniendo como puntos imprescindibles los siguientes: 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, con su movimiento, formas en el espacio. De esta manera, el objetivo de la Biomecánica mantendrá en la relación armónica con los diseños escenográficos de los ritmos constructivistas, y será, tras la exposición *5 x 5 = 25* de los artistas A. Exter, L. Popova, A. Rodchenko, V. Stepanova y A. Vesnin, cuando la escenografía entre a formar parte del T.E.O. Surgirá de esta forma un espacio dinámico y en movimiento que posibilitará una multiperspectiva no figurativa edificada a través de dispositivos con engranajes, rampas inclinadas, andamios, escaleras, dobles alturas, pasarelas, etc. Se diseñarán, por lo tanto, diferentes espacios cinéticos donde el intérprete desarrollará las cualidades entrenadas con la técnica de la biomecánica.

Como vemos, 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. Sin embargo, no será el único director dentro de este movimiento. Eisenstein, igualmente, será otro de los artistas escénicos que se empeñen en unir el arte y la sociedad a partir de una revolución comunista, y, para ello, generará su poética "el montaje de atracciones": una combinación rítmica de todos los elementos teatrales con la intención de agitar, promover y divulgar el comunismo cultural proletario en el espectador.

Encontramos, por todo, que el tiempo del teatro constructivista 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. Así, el tiempo del constructivismo será aquel que se apropia del tiempo libre para prolongar de forma continua el trabajo. No existirá una gran diferencia entre el modelo teleológica-racional y el modelo comunista, sino que, más bien, este último será una derivación ideológica del primero que, como demostrará la historia, acabará conformando un sistema de opresión y falta de libertad. Según nuestra opinión, la diferencia entre ambos, en realidad, 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 que "¡Los llamados directores! ¿Dejaréis por fin, vosotros y los ratones, de juguetear con las herramientas postizas de la escena? ¡Asumid la organización de la vida real!" (citado en Ripellino, 2005, p. 162) como paragón, igualmente, del aforismo de Evreinov que dice que hay que "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).

3.2.6 Abstracción: ritmo de la forma y el color

En cuanto a la abstracción, debemos señalar que su marco teórico surgirá en esta Rusia post-revolucionaria y se dejará influir por dos movimientos de vanguardia como son el rayonismo y el suprematismo, desarrollando lazos, igualmente con el movimiento holandés De Stijl, así como con el trabajo esencialista y espiritual de Kandinsky. Y es que para todos ellos, para todos estos movimientos y artistas, el arte es una actividad pura y autónoma que responde a la necesidad interior de revelar los elementos universales y transculturales del ser humano. Así, se propondrá la destrucción del mundo

objetivo para encontrar la verdad interior y convertirla en signo espiritual de la misma existencia.

De este modo, podemos afirmar que la abstracción intentará desvelar el ritmo espiritual, ideal, mínimo y esencial de la existencia de la vida común a todos los seres de un tiempo (infinito e imperceptible) ante la materialidad contextual. Para ello, se llevará a cabo un ejercicio de esquematización de la realidad a los elementos artísticos puros y verdaderos como son la forma y el color para, posteriormente, combinarlos según su actividad interior (el orden intuitivo en el caso de Kandinsky, o el racional en el caso de Mondrian y Klee). Este ejercicio 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.

Así, atendiendo a la combinación rítmica de formas y colores (ausentes de descripción figurativa) encontramos una significación que va más allá y queda por encima de su aspecto decorativo o pictórico. Por tanto, es importante aclarar que la abstracción será autónoma de la referencialidad y del sistema de creación teleológico y racional y que, del mismo modo, se vinculará con una cosmovisión de la existencia basada en un espíritu universal transcultural y primigenio. Dirá Worringer:

> 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).

Debemos entender, por lo tanto, 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. Se hace necesaria, por lo tanto y como concluye Kandinsky, la correspondencia entre las artes. En *Punto y línea sobre el plano* (1926) se especifica más esta idea ya que el artista y precursor del arte abstracto establece relaciones entre la línea, el color y la emoción para llegar a la conclusión de 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, el artista deberá establecer relaciones directas entre las composiciones pictóricas abstractas y la 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. Schoenberg, uno de los compositores de mayor importancia en el trabajo de Kandinsky será quien desarrolle un esquema pancromático capaz de abolir la progresión teleológica y programática de la música tradicional a favor de una expresión más íntegra y pura.

El teatro de la abstracción

Por todo, no es de extrañar que Kandinsky propusiera un teatro puramente rítmico, autónomo y de conversación entre las artes. Su teoría escénica se recoge en *Über Bühnenkomposition* (Sobre la composición escénica), publicada en 1913, donde apostará por una renovación teatral a partir de la vibración rítmica para combinar la esencialidad del sonido, del cuerpo, de la forma y del color, así como sus posibilidades de movimiento. El artista, de este modo, entiende la escena como un amalgamamiento atmosférico de signos sonoros y visuales "dispuestos entre dos polos: conexión y repulsión" (citado en Sánchez, 1999, p. 105).

Pero la gran problemática que encontramos en el teatro de este ismo será la imposibilidad de abstracción del propio cuerpo.

Habrá que esperar a Schlemmer para obtener una teoría corporal armónica a todo el engranaje poético. Y es que todo el trabajo del profesor de la Bauhaus girará en torno a la relación entre el ser humano y el espacio a partir de la posibilidad geométrica del movimiento corporal. De este modo, Schelemmer comenzará 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, realizará el estudio geométrico de las posibilidades armónicas de movimiento del intérprete dentro del mismo para enumerar 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 será:

> 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).

Será este nuevo intérprete "revestido", el denominado Tänzermenchs (ser humano como bailarín), el que sea capaz de sintetizar el mundo material (su propio organismo) con el mundo universal y espiritual (revestimiento cúbico-abstracto). Se producirá, por lo tanto, una reconciliación armónica entre arte, industria, cuerpo orgánico y, también, espíritu universal. Todo ello para conformar 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 (citado en Sánchez, 1999, p. 183).

3.3 Ironía y coaptación de las vanguardias: Los ballets rusos de Sergei Diaghilev

Tras analizar el compromiso de las vanguardias con la sociedad, encontramos que será Sergei Diaghilev, empresario ruso sometido a su ambición económica y cultural, el que favorezca la coaptación del sistema del modelo rítmico por parte del capitalismo. Es así que el empresario ruso se percatará del momento de declive por el que estaba pasando el ballet clásico y el ballet romántico en la primera década del siglo XX para crear su propia compañía en 1911: los Ballets Rusos.

Diaghilev, que se propondrá asimilar la idea de la obra de arte total de los artistas de vanguardia se apropiará de ella para generar su empresa, e irá más allá. Y es que este nuevo ballet no sólo pondrá la atención en la renovación coreográfica, sino que analizará cada uno de los vectores escénicos. Para nosotros, tras analizar y revisar una crítica de 1914 publicada en *The Tatler* entendemos que, para los coetáneos a Diaghilev, el atractivo de estas piezas residía 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 compresión 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).

Y es que Diaghilev sabrá reunir para el desarrollo de estos ballets a los mejores artistas del momento como Picasso, Matisse, Derain, Braque, Leger, Debussy, Stravinsky, Satie o Ravel, entre otros. Igualmente, el empresario, lejos de quedarse en el intento de renovación, se interesará por las diferentes culturas étnicas debido a su exotismo muy variado para realizar una constante renovación estética y crear cierta sorpresa en el nuevo público de la modernidad. Es así que asumirá, del mismo modo, la idea de negación de la tradición para convertirla en insignia de una renovación cultural puramente moderna pero, sin embargo, no con la intención de crear una nueva cosmogonía de la existencia y regenerar la sociedad, sino solo como forma de obtener fama, éxito y dinero. Será entonces cuando se asuma el teatro de las vanguardias como un recurso para obtener beneficios y se dejará llevar por el ideal capitalista que estaba promoviendo la sociedad burguesa del momento.

De este modo, no son de extrañar los pastiches ritmados por diferentes cosmovisiones que se producían en los ballets. El propio Cocteau llegará a decir lo siguiente de una de las producciones más importantes de los Ballets Rusos titulada *Parade* (1917): "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 esta sentencia el

artista afirmase todas las influencias que recibe la obra que, a fin de cuentas, podría constituirse como una partitura realizada por fragmentos rítmicos de todos los movimientos que nombra. De esta manera, observamos una desarmonía estética en la conjunción de la pieza. Y es que la combinación rítmica de cada uno de los signos, y su posterior partituración, anuncia la hipocresía de las vanguardias, o al menos un intento de coaptación irrefutable por parte de este empresario ruso.

Habría que replantearse, por lo tanto, no la creación de una cosmogonía por parte de los creadores, sino la pregunta de 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 teleológico, 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 cada uno 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. 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 burlonas 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 mejor, 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 coaptación por parte de Diaghilev. El ruso conseguirá, realmente, la integración esperada de todos los movimientos de vanguardia, así como la asimilación del modelo escénico reteatralizado y autónomo, y todo ello producirá la neutralización del "shock" en el espectador burgués. Este proceso de coaptación de la vanguardia a manos de la Industria Cultural será advertido por diferentes autores como Benjamín, Adorno, Guy Debord o el propio Jorn quien, en el texto *Notas sobre la formulación de la Bauhaus imaginista*, explica el proceso de coaptación 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).

En nuestra opinión, el papel que juega Diaghilev en este proceso de coaptación en las artes escénicas del siglo XX será determinante, y consistirá en:

1. Afirmación del modelo rítmico como nuevo método de producción teatral. Los creadores del siglo XX, comprometidos con su tiempo, partirán del ejercicio de combinación rítmica de los vectores que componen el hecho teatral y esto, a su vez, supondrá 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 irá 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, tras realizar un recorrido exhaustivo y plantear las bases del teatro rítmico de cada movimiento, creemos que es la recepción, a grandes rasgos, el punto clave que nos permite advertir el fracaso de las vanguardias, el lugar donde se rompe totalmente el vínculo entre el arte y la vida. Si para los creadores de estos movimientos 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 volverá de nuevo al ejercicio de la teatralidad (ficción y distinción entre el tiempo y el espacio del artista y de la audiencia). Esto supondrá no solamente que el espectador deje de formar parte de la comunidad, sino que se le obligará a aceptar 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, por su lado, implicará el relajamiento de las formas críticas.

Es así que podemos afirmar que tanto artistas como público quedarán 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, sino que será el propio capitalismo, creador de un gran dispositivo de autorregulación capaz de permitir

el control de la dinámica social y neutralizar a los rebeldes, el que se adueñará del tiempo del trabajo y del tiempo de la diversión para instaurar un nuevo tipo de sociedad: la sociedad del espectáculo, como la denominará Guy Debord.

3.4 Conclusiones sobre el ritmo y el teatro de 1900

Del entramado teórico acerca de la relación entre arte y vida en la vanguardia de 1900 podemos concluir, al menos, seis grandes ideas que sintetizaremos brevemente y que serán resumen de todo lo que hemos estudiado hasta el momento:

3.4.1 La negación del modelo tempo-racional

Si con el silencio simbolista se inicia el camino de la destrucción del modelo teleológico que acabará por cuestionar el valor simbólico de la cultura moderna, entendemos que la hipocresía de la sociedad burguesa, preocupada por su desarrollo económico y su ascenso en el poder político, ya no representará, realmente, al individuo (proletario, o artista). De esta manera, como hemos planteado anteriormente, se hará necesaria una nueva génesis rítmica para generar una sociedad alejada de la razón (instrumentalizada y dominadora de libertades).

3.4.2 La afirmación de nuevas configuraciones rítmicas de la existencia

Tras asegurar que la vanguardia de 1900, activista y política, despertará un sin fin de configuraciones de la existencia (que darán cuenta del devenir del ser humano en un periodo de desestabilidad política y social), planteamos que la fragmentación de la razón será, por otro lado, la que posibilite una hetereogeneidad de tiempos y espacios, de libertades y también de mani-

festaciones. El tiempo progresivo y teleológico, por lo tanto, se transformará en un acontecimiento ritmado desde diferentes posiciones ante la duración de la existencia. Ya no se presentará en su uniformidad causal (nacer, desarrollarse, morir), sino que más bien aparecerá a través de diferentes 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 cada uno de los individuos. Sin embargo, podemos observar un punto en común entre todas las configuraciones rítmicas que hemos citado: su posición frente a la razón. Ya lo vemos, por ejemplo, en el futurismo cuando la pervierte en su síntesis; en el surrealismo cuando la enfrenta al subconsciente; en el constructivismo cuando la pone al servicio del comunismo; o en la abstracción cuando la utiliza como herramienta para el deslumbramiento de lo universal. Así, en todos los movimientos encontramos que existe una relación mínima con la razón pero, ahora sí, no ocupará el centro de la estructura sino que se verá sometida a un desplazamiento deformante. Sólo será el dadaísmo el movimiento que consiga negarla y restituirla para liberarse totalmente de ella y colocar el azar y el juego en su lugar privilegiado. En cualquier caso, estas configuraciones de la existencia propondrán nuevas actitudes o formas de estar en la sociedad y de ellas surgirán, como ya estudiamos, los diferentes manifiestos políticos y revolucionarios, las proclamas y las declaraciones de propósitos donde se expondrán estas nuevas filosofías de vida.

3.4.3 La superación del estado de autonomía y autocrítica del arte, y su opacidad

Teniendo en cuenta que la creación de un modelo de existencia fuera de la normatividad provoca una distancia (una opacidad ininteligible) que se vuelve incomprensible para aquellos que

no participan de los ritmos de las nuevas tribus urbanas, podemos establecer que estas creaciones disidentes serán las que ocasionen la autonomía del arte, es decir, las que hagan que el arte se libere de la institución convencional de producción, distribución y recepción. Asimismo, permitirá que estas creaciones puedan realizar un ejercicio de autocrítica con dicha institución. Por tanto, el arte, a grandes rasgos, servirá de metáfora crítica a la propia sociedad pero, sin embargo, el arte de la vanguardia (por nacer de una cosmovisión rítmica de la existencia) extralimitará 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, un lugar donde poder fusionar arte y vida (como ocurriera en el modelo pre-dramático) pero desde las nuevas consideraciones sociales. Y es que la vanguardia no se impone contra diferentes escuelas o estilos artísticos, sino contra la propia concepción histórica e inherente del propio arte.

3.4.4 Nuevos procedimientos de creación artística

Establecemos, tras estudiar y analizar los diferentes movimientos, que el teatro de la vanguardia propone cinco grandes alteraciones en el sistema convencional: la conjunción sígnica, la ritualidad, la partitura rítmica, el teatro de campo expandido y, la redefinición de la teatralidad y la ficción.

La conjunción sígnica

Al posicionarse fuera de la lógica racional se abandonará la acción del relato como estructura sustentadora del hecho

escénico, y esto ocasionará que el espectáculo se reduzca a una acción performativa sin necesidad de un discurso expositivo o argumentativo. El teatro no aparece, por lo tanto, como un ejercicio de comunicación explícita sino como un acontecimiento sígnico que esconde una metáfora o un símbolo sobre la realidad en la que se presenta.

Ritualidad

Al interesarse los creadores de vanguardia y buscar referentes escénicos en los que inspirarse fuera de la occidentalidad, dirigirán su estudio a los rituales teatrales (modelo pre-dramático), así como a los recursos escénicos de culturas orientales y exóticas. El teatro se reducirá, de esta manera, a un acontecimiento rítmico y performativo de una realidad presente. Así, una de las principales características será el abandono psicofísico y emocional que exige el personaje a través del diálogo y del texto. Ahora, más bien, el intérprete, se interesará por un trabajo corporal capaz de alterar sus biorritmos de forma verdadera. Un ejercicio que, en muchos casos, implicará el empleo de máscaras y trajes deformantes, además de la sustitución de la corporalidad por reflejos, sombras, autómatas o marionetas.

La partitura

Las vanguardias, al abandonar el texto dramático como elemento configurador y transformarse en esta citada combinación rítmica de vectores, crearán una nueva formulación y registro compositivo que generará lo que denominamos partitura escénica (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 convertirá el acto teatral, como hemos dicho, en un ritual, y esto, a su vez, implicará una

conciencia tempo-espacial. Es así que el tiempo y el espacio de la representación coincidirá con el tiempo y el espacio del espectador con el objetivo de unificarse. El espectador formará parte, por lo tanto, del gran proyecto teatral a través de dispositivos escénicos (futurismo, o dadaísmo) o mediante la intercesión del performer (expresionismo o surrealismo) para experimentar los ritmos configuradores de estas micro-sociedades. La audiencia, de este modo, tomará conciencia de su emplazamiento y se insertará en un ejercicio de composición colaborativa de la obra, es decir, tendrá como objetivo 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

Por todo, este entramado tempo-espacial acabará por reafirmar su desvinculación con el teatro dramático. Y es que el teatro de la vanguardia no se puede calificar como un ejercicio ficcionado, sino que 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 responderán con un ataque directo a la ficción. Ya no se construirá, por lo tanto, una segunda realidad tempo-espacialmente diferenciada, sino que lo falso será rechazado a favor de una acción concreta en un espacio real compartido por todos.

3.4.5 Correspondencias rítmicas y armónicas

Otra conclusión acerca del teatro de la vanguardia nos hace reflexionar sobre la relación entre ritmo, identidad ética y arte. Y es que 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 lo tanto, al ritmo configurador de la sociedad. Es así que el teatro, debido a su carácter puramente rítmico y sintético, será el arte que mejor permita conocer la construcción política, ética e identitaria de una sociedad.

3.4.6 La coaptación de la industria

Como ya se demostrara con el caso de los Ballets Rusos de Diaghilev, los creadores de la vanguardia, que habían buscado la revitalización social a través de nuevos ritmos cosmogónicos, acabarán por renunciar al sentido político del movimiento a favor de una convivencia con sus contrarios para obtener capital y reconocimiento. Así, con Diaghilev se observará la ironía del trabajo de la vanguardia en su compromiso con la sociedad y, del mismo modo, la institucionalización de un nuevo modelo teatral basado en la libre configuración rítmica de los signos escénicos. Hablamos, en definitiva, del modelo teatral rítmico.

4 El modelo teatral rítmico: autoconciencia rítmica y diseño posmoderno

A pesar de que a lo largo de todo el recorrido que hemos realizado hemos hecho énfasis en la idea del teatro como combinación rítmica de los vectores, 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, del mismo modo, que este modelo rítmico solo hace referencia a un tipo de estética y no a ninguna cosmovisión de la existencia, es decir, este modelo será la conclusión al ejercicio de reteatralización vectorial y autonomía teatral que realizan los diferentes movimientos de vanguardia 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 del 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 tu 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).

Así, si volvemos a la idea de ritmo como elemento de composición artística y lo observamos en el teatro, como ya hemos señalado, habría que distinguir al menos dos grandes apariciones: por un lado, el ritmo configurativo de cada vector; y por otro lado, el ritmo que configura el cómputo total del espectáculo, es decir, la partitura.

En cuanto al primer conjunto rítmico lo denominaremos vectores rítmicos (caracterizados por su capacidad de relacionarse rítmicamente entre sí en el tiempo y en el espacio). Estos, como elementos sustentantes del hecho teatral, serán la acción del relato, la actividad escénica del performer y la implantación y, desde la aparición de las vanguardias también el público (el cuarto vector). Estos vectores se desplegarán, 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 organizará los sucesos (ficcionados, históricos, presentes, etc.) que conforman la fábula poética de la pieza teatral, y dentro de este vector encontraremos otros dos elementos (con capacidad rítmica) como son los hechos y el texto. Si definimos cada uno de ellos, podemos asegurar que los hechos se presentarán con diferentes ritmos como, por ejemplo, en el modelo dramático a través de la presentación, nudo y desenlace; o bien se pre-

sentarán de forma simultánea como en el futurismo; o como una situación estática (simbolismo). En cuanto al texto, definimos que sus signos rítmicos mínimos serán la palabra y el silencio y, a partir de ahí, se establecerán las diferentes combinaciones rítmicas que irán desde el agolpamiento de palabras (como en el automatismo surrealista) hasta la utilización de la sintaxis lógica. Este, a su vez, podrá conformar distintos ritmos como el diálogo, el monólogo o la estructura coral.

Por otro lado, el vector de la actividad escénica del performer se presentará y hará referencia a la organización del material psicofísico del intérprete (cuerpo, voz y emoción) en un tiempo y en un espacio. El cuerpo del intérprete, por su lado, tendrá diferentes formas de ritmarse que van desde la horizontalidad y la aceptación de la gravedad (en relación al carácter cíclico y orgánico del ser humano), hasta la ingravidez absoluta (como vemos en el ballet romántico con su intención de dominar el cuerpo y el espacio a través de la ciencia racional). Será la voz, por otro lado, la que 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, intrínseca en el intérprete, responderá, del mismo modo, a la combinación de los estados psicológicos mínimos que encontramos en el ser humano. Vaktankov, el director de escena ruso, 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 estas emociones desmedidas a un patrón de conducta racional y ejemplarizante. Así, estas tres unidades que componen el vector del intérprete se relacionarán entre sí a través de la respiración, como demostrará Artaud y su sistema de la cábala.

Si seguimos analizando los vectores y nos centramos en el concepto de implantación encontramos que está compuesta

por tres grandes bloques que analizaremos brevemente: 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, y, en cuanto a la combinación rítmica de la iluminación, esta se fundamentará en los juegos de luces, sombras y pigmentaciones.

En cuanto al último vector de nuestro estudio, el público, surgirá, como hemos estudiado, del interés de las vanguardias por extralimitar el espacio y el tiempo de la escenificación 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 cuestionará 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 y su teatro de campo expandido, o el juego de distanciamiento de la dramaturgia brechtiana.

Todos estos signos, en definitiva, serán los que se emplazarán en la representación escénica siguiendo patrones rítmicos individuales o independientes, pero que, en cualquier caso, acabarán por agolparse y yuxtaponerse. Se tratará, a grandes rasgos, de un combate explícito con el objetivo de generar una constante tensión entre los signos rítmicos, una tensión imprescindible en este nuevo teatro rítmico. Y es que ya no encontramos el conflicto en el devenir de la acción de un personaje que busca su objetivo y resuelve obstáculos, sino que el conflicto se genera en el choque de los diferentes signos en

esta tensión fronteriza de la que habla Schwitters: "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). De este modo, podemos establecer que la lucha de esta sobreabundancia será el patrón rítmico, es decir, el ritmo configurador de la puesta en escena. En su diccionario Patrice Pavis establece que

> 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 relación con 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 *leitmotivs* 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, como conclusión, encontramos que recae en el ritmo de la escenificación (el segundo ritmo que podemos observar en el teatro) toda la importancia ya que de él se genera la evolución espacio-temporal de la pieza. Será, de este modo, 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 está "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 FischerLichte, 2011, p. 270). El ritmo se presenta, por lo tanto, como el eje que permite el desarrollo y la transformación del tiempo y del espacio por su propia capacidad interior.

En cuanto a la combinación rítmico tensional de los vectores escénicos, encontramos que 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 responsabilidad 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).

Este, que partirá de un "marco rítmico" como indica García-Martínez (1995), se definirá, en definitiva, como un punto de referencia (temporal, espacial y tensional) capaz de permitir 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, a su vez, el armazón de la pieza teatral, y serán las nuevas escenas las que podrán coincidir 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 adjuntarán diferentes capas de otras unidades rítmicas.

De esta predominancia vectorial se establecerán, por lo tanto, los lazos estilísticos entre diferentes creadores dramáticos a lo largo del siglo XX. Bertolt Brecht, gran representante de la dramaturgia contemporánea, y su teatro épico serán, en resumidas cuentas, la conclusión lógica sobre el teatro interesado por el vector de la acción del relato. Así, este director de escena y dramaturgo creará un espectáculo total a partir de sus textos dramáticos desplegados 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. Un interés por el teatro de la interpretación

que acabará recepcionándose en figuras como Grotowski, el Living Theatre o E. Barba. En cuanto al vector de la implantación visual, establecemos que 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, este se verá desarrollado, sobre todo, con el happening de los años cincuenta, volviéndose punto de interés en las estéticas del siglo XXI desarrolladas por figuras como Roger Bernat o Riminí Protokoll.

Retomando el tema que nos acontece (el ritmo y su relación con el hecho teatral), observamos que las relaciones tensionales entre los signos rítmicos generarán 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. En el primer caso encontramos una 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. Nada tendrá que ver esta concepción plástica o partitura visual, en principio, con el texto dramático. Max Reinhardt, continuador de este trabajo, denominará de forma explícita el libro de dirección como "partitura", e incorporará el motivo sonoro al devenir espectacular.

El segundo tipo de partitura escénica que encontramos surgirá, esta vez, con el teatro autónomo de las primeras vanguardias y con autores como Kokoschka o Kandinsky, que se centrarán en la codificación de los signos rítmicos, en sus tensiones y relajaciones, en sus yuxtaposiciones, en sus simultaneidades y convergencias, etc. Pero estas correspondencias también generarán algunas dudas: Schreyer, por ejemplo, en el Programa de la Kampfbüne de Hamburgo, se preguntará

acerca de la relación ideal entre la partitura musical y la escénica y, 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 el texto espectacular conformado por toda la acción rítmica que generan los signos escénicos, y, este patrón rítmico (que conforma tanto la partitura teatral como la propia composición de los signos) estará determinado, a su vez, 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. En nuestro estudio hemos diferenciado, al menos, tres modelos teatrales sobre los que recaerá este concepto:

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 teleológico y programático.
3. El modelo rítmico-vectorial, generado a partir de los ritmos de la modernidad del siglo XX.

Y, aunque los tres modelos participan del ritmo, es éste último el que toma conciencia de su importancia a partir de la reteatralización 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).

Por todo, este nuevo modelo basado en la tensión rítmica de los vectores implicará la atención analítica y emocional del espectador. Este espectador, con su cosmovisión rítmica de la existencia, se verá sometido a la descodificación de los signos para su inteligibilidad y, para ello, se ayudará del marco rítmico de la pieza y sus variaciones para establecer conexiones con su emoción y su intelecto (Pavis, 2011, p. 156). De este trabajo que realiza el espectador obtendremos un nuevo ritmo, o mejor dicho, una reconfiguración rítmica del espectáculo, es decir, la síntesis armoniosa entre la cosmovisión rítmica del espectador y el propio ritmo percibido del espectáculo.

4.1 El denominado teatro posdramático

Llegados a este punto de nuestro estudio, planteamos que ese modelo rítmico, importado de las vanguardias históricas, se afirmará, realmente, en la Industria Cultural de los años setenta, y será desarrollo por toda Europa y América a través de distintos creadores escénicos. Esto, que planteará la recepción del giro performativo y conceptual de las artes de la sociedad del espectáculo (hibridación, apropiación, *site-especific*, acumulación, discursividad, eclecticismo, historicismo, etc.), generará un nuevo conflicto para el público, interesado en el realismo y en las propuestas de teatro más burguesas. Y es que en estas creaciones, el teórico alemán Hans Thies Lehmann cree ver un nuevo tipo de creación teatral denominado "teatro posdramático", pero, sin embargo, según nuestra opinión, esta denominación solo será un simple juego de palabras: una reutilización del prefijo "pos" que nacerá a partir de la crisis del drama en la posmodernidad. Porque, en otras palabras, para nosotros el teatro posdramático no deja de ser una afirmación consciente del modelo rítmico creado por las vanguardias y, por lo 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 (que consiste en la eliminación de la jerarquía dentro de los medios y recursos teatrales, es decir, la eliminación del textocentrismo), la simultaneidad (cuya cualidad permite mostrar diferentes experiencias o discursos al mismo tiempo como ocurriera en el futurismo), el juego con la densidad de los signos (que genera diferentes ritmos en la representación a través de silenciar, repetir o reducir una idea que podría estar en consonancia con el teatro definido por Moholy Nagy), la sobreabundancia (que nos plantea que 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 el teatro Merz), la musicalidad y experimentación sonora (cuyos antecedentes los podemos encontrar en Schoenberg y Russolo), la dramaturgia visual (heredera de propuestas como las de Schlemmer y que llevará a cabo piezas que no necesitan ir de la mano del texto, e incluso que lo reemplazan); la corporalidad como materia de gesticulación (que dota de intensidad y tensión a la propuesta a través de su propia presencia *eurática*), la situación o el acontecimiento (caracterizados por la interacción de la presencia real de texto y las actividades escénicas del performer) o la irrupción de lo real dentro de la propia propuesta con el objetivo de eliminar los límites entre ficción y realidad (no como un aparte o un distanciamiento al modo de la dramaturgia brecthiana, sino como una revalorización estética del

espacio y del tiempo compartido, como ocurriera en las piezas del Cabaret Voltaire o en las seratas futuristas).

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, y esta pondrá sobre aviso de la dificultad de desentrañar un ritmo homogéneo en las creaciones a partir de los años setenta. Y es que, cabría preguntarse, si este teatro posdramático asume una anterior estructura configurativa, ¿qué clase de crítica o propuesta en relación con la vida será capaz de ejecutar? ¿Estamos ante lo que podemos denominar un pastiche o ante una verdadera configuración de la existencia? ¿Cuál será el ritmo que estructura las creaciones escénicas a partir de la posmodernidad?

5 De la posmodernidad a la sociedad del espectáculo: ritmo y cultura

Intentando resolver estas cuestiones y asumir este concepto de "posmodernidad", encontramos que será Jean-François Lyotard el primer filósofo en acoger esta noción para tratar el cambio de paradigma en la legitimación del saber en las culturas occidentales. En sus conclusiones, recogidas en *La condición posmoderna* (un ensayo que se publicará en París en el año 1979), se plantea la posmodernidad, en resumidas cuentas, como la duda y la sospecha hacia los grandes relatos ("récits") de la historia de la razón totalizante, es decir, ya no se cree en las grandes verdades (supuestamente universales y absolutas) que legitimaron proyectos sociales, económicos, políticos o científicos, como así nos lo explica Vattimo en *Ética de la interpretación*

> 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).

Todo este entramado acabará por materializar una exaltación del presente, como así lo demostrará la aparición del vanguar-

dismo y de sus movimientos efímeros y renovables. Asimismo, la narrativa basada en la triada héroe, narrador y oyente quedará, igualmente, obsoleta, y, del mismo modo, ya no volverá a generarse la historia de los sucesos vencedores puesto que no existe como tal la consecución de una victoria real. De este modo, con el fin del modelo teleológico-racional, se producirá también el fin de la metafísica historicista: el fin del camino hacia una humanidad más perfecta e ideal.

Negada entonces 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 y cuyo objetivo será sólo otorgar identidad a un resquicio de realidad y existencia (Effland 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, por lo tanto, 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 crearán, a partir de ahora, la forma básica para la convivencia de los relatos.

Sin embargo, en nuestra opinión, encontramos que el pluralismo del sentido creará una complicación en el individuo posmoderno, lo que hemos denominado el vacío existencial (la experimentación de la vida absurda y angustiosa –efecto de la incredibilidad en un relato común–). El individuo posmoderno sentirá ahora una apatía generalizada, aquel tedio de vivir de Baudelaire, que acabará por reafirmar un estado de

decadencia generalizada. Será entonces cuando haga su entrada la denominada sociedad del espectáculo, una sociedad que ansía la administración del sentido de la identidad.

Como ya dijimos será Guy Debord, quien en su ensayo *La sociedad del espectáculo* de 1967, nos explique cómo las instituciones utilizarán los *mass media* para intentar unificar la pluralidad de sentido generada por la posmodernidad, y esto, a fin de cuentas, sea lo que acabe por producir un nuevo cambio de paradigma en la cultura occidental. Y es que, según el filósofo, los nuevos sistemas de comunicación estarán regulados por las instituciones de poder (generadoras de imágenes continentes de sentido de pseudorealidad) y tendrán como objetivo la homogeneización (mediante tres niveles como son la producción, la transmisión y la recepción) de los microrrelatos y la dominación última de los individuos.

A grandes rasgos, 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 todas estas imágenes. Esto supone que, definitivamente, nuestros microrrelatos están siendo regulados por el espectáculo y, por tanto, también lo están nuestra identidad y la totalidad de nuestra existencia. En este supuesto, Baudrillard, a mediados de los setenta, tratará de explicar en *Cultura y simulacro* (1978) que será con la aparición de los *mass media* cuando los relatos comiencen a construirse con un sentido comunitario alejado de la realidad, es decir, cuando simulen que existe una realidad identitaria perceptible y común.

Observamos, 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, en eso estamos de acuerdo, pero ¿de esta manera se podría concluir que los mass media construyen la realidad? Creemos que sí y, es más, esta realidad de la que

hablamos se subordinará a su presentación en la iconosfera con el objetivo de crear una hiperrealidad. El mundo, como ya apuntaba Nietzsche, se vuelve, por lo tanto, una fábula.

El espectáculo, por su lado, entonces 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*. Estos, que se encargarán de transformar y sugerir los gustos y anhelos de los consumidores, generarán un espacio donde se haga imposible la crítica (Lipovetsky, 1996, p. 217).

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*. Y es que la cultura del espectáculo será capaz, en resumidas cuentas, de eliminar la realidad y abrir un campo innumerable de posibilidades identitarias: ¿Quién soy, en realidad? ¿Cuáles son mis gustos definitorios?

Frederic Jameson con su *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* de 1984 termina de sistematizar la relación de todos los conceptos de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX (postcapitalismo, mass media, relato, simulacro) para evidenciar la problemática que existe entre cultura y economía (hermanadas ahora en un proceso simultáneo de codificación de la 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).

5.1 El tiempo en la sociedad del espectáculo

Para Debord, como dijimos, la identidad de una comunidad social, e incluso la identidad propia 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: el último giro de la 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, que se sustenta en el deseo de consumo, conllevará la liberación del tiempo del trabajo del proletariado, es decir, el obrero sufrirá una transfiguración para convertirse en obrero-consumidor. Sin embargo, este aumento del tiempo del ocio, para Debord, no significará una verdadera liberación sino que se asumirá como otra forma de apropiación del tiempo de cada uno de los individuos.

El tiempo de ocio, por lo tanto, será colonizado por la pérdida del sentido y las diferentes posibilidades que ofrecen los valores asociados a los objetos y experiencias del mercado e, igualmente, se destinará al consumo de imágenes e ideas que afirman el espectáculo y obvian el tiempo irreversible de la vida. Se plantea entonces la pregunta "¿qué dice mi imagen de mí al poseer este objeto o realizar tal viaje o experiencia?". Igualmente, aunque realicemos una crítica, asumimos esta desazón. Y es que el capitalismo postindustrial se

ha adueñado 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 coaptación y reproducción de la Industria Cultural harán que se genere el denominado capitalismo postindustrial. La economía se fundirá con la cultura y el entretenimiento, y se dignificará, como ya veníamos anunciándolo, la diversión y la depravación del arte.

Definitivamente, 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 capitalismo para otorgarle una aparentemente individualidad que, sin embargo, no dejará de responder a las necesidades del tiempo del trabajo y del consumo. Es decir, hablamos de un capitalismo que asume, en todos los sentidos, las visiones rítmicas del tiempo con el objetivo de administrarlas y darles un acabado aparentemente nuevo y disidente (al igual que se hace con un producto), con la garantía de que siempre será favorable para el aumento del consumo.

Así, como indica Frederic Jameson, en la sociedad espectacular se producirá el paso definitivo de la universalización del capitalismo, y será así porque 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).

5.2 Ritmo y teatro en la sociedad del espectáculo

A continuación, analizaremos la configuración rítmica de la existencia de la sociedad del espectáculo a partir de un estudio

coherente de nuestras tres compañías: Needcompany (1985), Socìetas Raffaello Sanzio (1981) y Peeping Tom (2000). 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. Así, nos planteamos, si en la sociedad del espectáculo la autoconciencia del modelo rítmico podría posibilitar una forma de creación cosmogónica fuera del mundo administrado y capitalista, y si esto fuera afirmativo ¿qué características temporales tienen dichos ritmos existenciales?

6 La Needcompany y la crítica a la sociedad del espectáculo: el ritmo cíclico deconstruído

Teniendo en cuenta el momento de revolución escénica que vive Bélgica a mediados de los años ochenta debido a la irrupción del *performance art* proveniente de América y del resto de Europa a través del cual el arte se construye como un acto del propio artista con su cuerpo presente y con su memoria, no es extraño pensar que las nuevas creaciones escénicas de estos artistas belgas llevarán consigo las palabras "novedad" e "innovación". Así, el denominado "teatro belga de los ochenta" se presenta con este germen de renovación que hará que multitud de artistas provenientes de diferentes disciplinas como la danza o las artes visuales se unan a esta nueva ola creativa para llenar el teatro de radicalidad.

Sobre este contexto desarrollará su trayectoria Jan Lauwers, que junto a Maarten Segher y Grace Ellen Bakery formarán la Needcompany en 1985. Lauwers será el líder creativo de la compañía y su proceso de creación se dividirá en dos etapas: la soledad del estudio, y el trabajo con el material performativo. De esta forma, la correspondencia entre grupo e individuo se genera como un motor que no deja de vibrar y desplazarse. Es aquí, entonces, cuando se asume el concepto Needlapb 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 Jan Lauwers, con su Needcompany, se inserta dentro de la nueva estética del modelo rítmico (posdramático) y se interesa por la reunión de diferentes creadores para edificar un teatro de artistas, es decir, un espacio creativo donde diferentes personalidades volcarán sus intereses y habilidades para la realización de un conjunto final. 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 écrivan. J'utilise le théâtre comme un médium. J'analyse ce médium, j'essaie de la redéfir; 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).

La escena, por lo tanto, 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 y aceptar otras formas de expresión con el objetivo de diluir todas las disciplinas y 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, y, de este modo, el ritmo se convertirá en el elemento principal y sustentador de la tensión de una pieza repleta de mixturas e impurezas.

Esta idea de combinación se volverá uno de los conceptos de mayor importancia en la producción de Lauwers. Y es que su obra se compondrá de oposiciones entre pares energéticos complementarios: "Eros" y "Thanatos", empatía y dis-

tanciamiento, lo individual y lo grupal, etc. (P. Demets, en VV.AA., 2007, 35). En cualquier caso, entendemos que la polaridad de mayor importancia para el director será la relación conflictiva entre realidad y ficción, ya que, a grandes rasgos, Lauwers tendrá como objetivo poner en tensión la tradición dramática (la ficción de la acción del relato y su escenificación) y la irrupción de la performance (la acción real y tangible en el aquí y ahora). Esta polaridad entre realidad y percepción, verdad y mentira, acción y narración de la que hablamos será uno de los temas más interesantes en la producción teatral de Lauwers. El creador belga, consciente de la sociedad espectacular, se preocupará por la 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 adueñarán 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, como veremos, consistirá en la creación consciente de imágenes-historias que se posicionan ante el espectador desde dos formas contrapuestas (razón y emoción) con el objetivo 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).

Ya observamos esto en la pieza *No Comment* (2003), donde 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." Por otro lado, la obra que, a nuestro juicio, iniciará de forma consciente toda esta 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 compañía: 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.

Es así que, de este modo, la creación teatral en Lauwers no surgirá como un espejo del mundo, ni tendrá una clara referencia a la realidad, sino que el creador aspirará a la evocación de ésta por las 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.

Analizando el recorrido de la compañía, nos preguntamos: ¿cuál es la forma que tiene el director de combatir el estado actual de la cultura? Y nuestra respuesta será sencilla: a través de la configuración de un arte basado en la descodificación del sentido de las imágenes a partir de la unión de sus fragmentos de manera heterogénea. Esto otorgará al espectador la posibilidad de juzgar la realidad y la imagen y, por lo tanto, de recrear la narrativa. Porque Lauwers llegará a decir en una entrevista realizada por Erika Rundle en 2003 que "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).

Por lo tanto, 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 de la cualidad de la imagen. Por todo, podemos concluir que el concepto dramatúrgico de la Needcompany será generar una pieza escénica que, en la tensión entre ficción y performatividad, pondrá de manifiesto que cualquier construcción de imágenes o de historias consumidas por la sociedad no deja de ser un ejercicio de producción cultural que dicta bastante de la realidad (historias, éticas, etc.). Es decir, se 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.

6.1 Análisis rítmico de *La habitación de Isabella* (2004), *Lobstershop* (2006) y *La casa de los ciervos* (2008)

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 (Sad face/ Happy face)* creada entre 2004 y 2008. Las obras de su trilogía, tituladas *La habitación de Isabella* (2004), *Lobstershop* (2006) y *La casa de los ciervos* (2008), hacen que nos cuestionemos la forma que tenemos de observar y atender a los acontecimientos pasados, a la memoria e, igualmente, cómo nos enfrentamos 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. En *La habitación de Isabella* (2004), por

ejemplo, se nos presenta un retrato generacional a través del personaje protagonista quien realizará un viaje por los recuerdos de su vida que, a fin de cuentas, será un retrato de la historia del siglo XX: el colonialismo, el fin de la guerra, el mundo devastado de los soldados de Hiroshima o la melancolía del amor de juventud. Por su parte, la obra *Lobstershop* (2006) narrará la historia de Axel, quien habrá de aceptar el empuje del destino a través del duelo y la pérdida. Por último, *La casa de los ciervos* (2008) nos acerca a un universo extraño repleto de política, de vínculos reales y de muerte.

El director y creador belga buscará, de este modo, diferentes formas de retratarnos a nosotros mismos, a nuestra sociedad y nuestras acciones, para que podamos señalar los errores y encontrar nuevas formas de enfrentarnos a la vida. Del mismo modo, y por eso hemos elegido estas tres obras de la trayectoria de Lauwers, encontramos en esta trilogía un diálogo 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 estas piezas, 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.

6.1.1 La configuración rítmica en la Needcompany

Tras el análisis de las diferentes propuestas escénicas de Lauwers, encontramos en la escritura de la trilogía *Sad Face/ Happy Face* (2003-2007) un giro hacia la recuperación de un sistema de narración más convencional. Y es que el creador belga presentará ahora un interés sobre la producción de historias: "stories have come to beviewed as a basic human strat-

egy for coming to termns with time, progress, and change" (citado en VV.AA., 2007, p. 133). Así, Lauwers 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 sea, es innegable este regreso al relato y a la narración como así lo demuestran las tres piezas objeto de estudio. Y es que estas, definidas por su fuerte carácter fabular, 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, como ocurre en *La habitación de Isabella* (2004) donde todos los sucesos de su vida responden a las consecuencias de sus propias decisiones. Sin embargo, si atendemos al hecho de la representación de la acción, no podemos realizar un análisis rítmico del conocimiento de la intriga ya que esta no se escenifica respetando el hecho dialógico. La actividad escénica, por lo tanto, tendrá su propio desarrollo con independencia del hecho fabular, y este enfrentamiento entre palabra y acción surgirá gracias a que la acción de la fábula 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 que componen 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 tanto en la dramaturgia brechtiana (que con la épica quería distanciarse de la ilusión dramática), como en el teatro rítmico (que asume la convección consciente). 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; y la realidad ficticia perteneciente al relato de la que surgirán las recreaciones y las metaficciones.

Estas realidades, constantes y presentes en esta trilogía, serán un punto importante de nuestro estudio, y sobre ellas centraremos nuestra mirada para hacer hincapié en la ordenación rítmica y en su relación con el discurso político del director. A continuación, analizaremos cada una de estas parcelas de realidad:

La primera parcela o nivel de realidad, que denominaremos "realidad ficticia", supone el núcleo del hecho dramatúrgico en la obra de Lauwers, es decir, el motor y epicentro del desarrollo de la pieza. Podría asumirse como el tiempo presente de la ficción de la obra o, mejor dicho, el tiempo desde donde los personajes están narrando o accionando. A partir

de esta narración de los hechos tendrá lugar la recreación de algunas escenas del pasado. Como ejemplo podemos poner el caso de *Lobstershop* (2006) donde, tras la narración de Axel sobre los momentos anteriores de 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 forma de exposición de los propios hechos. Es notable, igualmente, que a veces estos personajes, que retoman sus vidas mediante la recreación de los acontecimientos, también adquieren importancia 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.

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 de la muerte que hace el director en sus piezas: la muerte ya no supone la desaparición de los personajes, sino que los eleva y les da la oportunidad de moverse a lo largo de todos los estratos de la realidad de la obra y 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* (2004). Estas coincidencias le sirven

al director para cuestionar la realidad de la composición del relato de una comunidad e incluso, a grandes rasgos, de una identidad.

La Needcompany, por otro lado, se encargará de generar 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 puedes decir eso?
> JULIETTE.– Creo que me pondré de nuevo las medias y me voy de acá (Lauwers, 2013, p. 155).

Como vemos, en esta tipología de la realidad el lenguaje se presenta con diálogos ágiles, coloquiales y canallas, pero es cierto que también encontraremos largos monólogos con referencias históricas llenos de ritmos e ironías. 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 su incoherencia más notable.

Es por eso que los intérpretes de esta ficción dramática se presentan con unas características muy determinadas en cuanto a entonación, composición corporal, o fingimiento de sentimientos y sensaciones. En *Lobstershop* (2006), por ejemplo, encontramos interpretaciones totalmente realistas:

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.). En cambio, 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) como 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. Esta tipología de personaje también tiene su importancia en la obra *La casa de los ciervos* (2008) donde, al final del espectáculo, se nos presentan personajes estereotipados provenientes 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 nos surge la duda: ¿los movimientos del cuerpo que baila proceden del personaje, o nacen de la propia organicidad del performer? Y es que, tras analizar la obra en cuestión, observamos que todos los intérpretes se mueven en una coreografía y, aunque parece ser que todo 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 de una niña con problemas mentales. Estos personajes, según nuestra opinión, llegarán a proyectar sus emociones en 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). Estamos hablando, por lo tanto, de una pausa dramática o un zoom hacia el interior de los personajes para conocer su emoción primaria ante los hechos que le circundan. Así, con este ejercicio Lauwers nos pone en el límite del segundo nivel de realidad.

Este segundo nivel del que hablamos 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, de igual modo, el hecho performativo del teatro y utilizará, en cada caso, cualquier medio 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.

De este modo, aparecerán otras dos nuevas características en la creación de la Needcompany: el multilingüismo y la música. El multilingüismo, que surge debido a las distintas procedencias de los intérpretes, generará una diferencia absoluta con la realidad ficticia debido a que revelará el sentido de la realidad del acontecimiento performativo y, del mismo modo, esta mezcla de diferentes lenguas producirá un efecto rítmico y melódico. Señalamos, por lo tanto, el gran interés que desarrollan Jan Lauwers y Maarthen Seghers por la música y la sonoridad. Los creadores se inclinarán por las melodías y ritmos del pop internacional pertenecientes a la industria cultural para crear una incongruencia rítmica que, imaginamos, se asume para la estetización de la pieza y que, en ningún caso, tendrá una carga crítica como así lo hiciera Andy Warhol.

Asimismo, y recuperando el estudio de la actuación del performer en relación a la acción del relato, cabe señalar la diferencia entre el narrador-personaje y el narrador-performer. Este último, que solo aparecerá en *La habitación de Isabella* (2004) pareciera tener la misma función que las narradoras-personajes de *Lobstershop* (2006) pero no será así debido a que el performer, 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 ultima tipología o parcela 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 vista y escuchada. Es entonces cuando aparece el cuerpo-observador, es decir, cuando el propio intérprete, en silencio, como si fuera un espectador, escucha lo acontecido pero no emite ningún juicio.

Así, estas tres parcelas de realidad (ficticia, performativa y receptiva), y sus subtipologías (recreación, narración, metaficción, etc.) se enlazarán unas con otras a través de las bisagras escénicas. Y es que la eliminación de la dramaturgia clásica (basada en la acción causa-efecto) supondrá demandar una nueva forma de ensamblar las escenas y Lauwers, consciente del nuevo paradigma teatral (el modelo rítmico), intentará que los signos escénicos sean los que produzcan las relaciones. Estas bisagras de las que hablamos 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, se hace imprescindible observar el diseño rítmico para la implantación en la Needcompany, uno de los puntos importantes a destacar en sus creaciones. Así, Lauwers producirá un espacio atemporal a partir de módulos y estructuras monocromáticas sin ningún tipo de referencia a la realidad con el objetivo de que el espectador pueda reproducir en su imaginación todos aquellos sitios que son descritos y narrados por los personajes. En nuestra opinión, este trabajo escenográfico

recibirá la herencia próxima del arte minimalista de los años sesenta ya que toma como característica la eliminación temporal en la superficie del objeto y su experiencia inmediata, donde el objeto no es más que aquello que se ve. De este modo podemos encontrar semejanzas entre la escenografía de *Lobstershop* (2008) y las columnas monocromáticas de Robert Morris, por ejemplo, o los cubos negros de Tony Smith.

Es entonces que el ritmo de la escenografía se mueve en la dialéctica de los ritmos cíclicos que observamos en la repetición, el equilibrio, el balance o 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. Hablamos de la pseudonovedad.

Por todo, podemos observar cómo esta tensión entre acción performativa y narración del relato se producirá en cada uno de los vectores escénicos de la Needcompany: ¿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? Así podemos leer en palabras de Viviane:

> 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).

Entendemos, por lo tanto, 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). Sin embargo, estos sucesos se nos presentarán de manera desordenada, tensionando las informaciones al generar una estructura estratificada donde se influyen y se estimulan mutuamente las tres realidades comentadas. Además, las conexiones entre estas asumen la herencia de los ritmos de vanguardia de 1900 como son el caos dadaísta, la danza expresionista o la simultaneidad futurista, entre otros, para la estetización performativa de la pieza. Y de este modo, será esta última noción, la de simultaneidad, la idea que envuelva toda la producción 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 un buen teatro se necesitan cinco centros simultáneos" (LeCompte, citado en VV.AA., 2016, P. 91).

De este modo, y 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, subjetividad, memoria, narradores, etc.), es decir, evidenciar el metarrelato, 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 esa pseudonovedad de la que hablábamos.

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. Concluimos, igualmente, que el director 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, a fin de cuentas, con sus amigos. Él público sólo podrá observar y juzgar si lo que ocurre ante sus ojos es real o pura invención. Así, según nuestra opinión, Lauwers 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, cuyas estrategias de distanciamiento han sido asumidas y el shock se ha convertido en puro entretenimiento. Ya lo deja escrito Hans-Thies Lehmann:

> 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).

7 Iconoclasia, comunidad e imposibilidad en la Socìetas Raffaello Sanzio: el ritmo rizomático

Otra compañía que analizaremos en este estudio será la Socìetas Raffaello Sanzio. Esta, que se presentará en la década de los ochenta con el intento de creación de una comunidad ajena a la tradición y al capitalismo de la sociedad del espectáculo, estará formada por los hermanos Castellucci, (Romeo, 1960, y Claudia, 1958) y Chiara Guidi (1960). Estos, formados en la Universidad de Bolonia, producirán sus piezas a partir de las relaciones que se generan entre diferentes campos de conocimiento como la teología, la historia, la pintura, la filosofía, la ciencia, etc. y tendrán como objetivo generar diferentes cuestiones sobre arte y sociedad dentro la cultura de occidente: ¿Cómo da lugar, cuál será el motivo para crear un nuevo sistema de representación teatral a partir de la negación icónica tras el desastre de Auschwitz? Y es que para Romeo "Auschwitz es la consecuencia extrema, e inimaginable, de la génesis del hombre" (2017, p. 163), y, como ya anunciaran estetas como T. Adorno, la catástrofe alemana supone el fin de la representación, de la historia y del lenguaje y, por lo tanto, la evidencia del horror de los valores y conceptos del sistema racional.

Será su obra *Santa Sofia. Teatro-Khmer* (1986) la que escenificará y expondrá el concepto principal de la estética teatral de la Socìetas (la iconoclasia) que, de una manera breve y sencilla,

se podría definir como la anulación del icono y de lo ya existente. De este modo, la primera idea del trabajo iconoclasta de la Socìetas 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.

Por su lado, una de las primeras soluciones que plantea la Socìetas 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. Y es que habría que entender el concepto de iconoclasia no como un "an-icono" ni como un "sin-icono", sino como un "romper el icono", de manera que siempre habrá una imagen visible que se reconstruirá figurativamente (C. Castellucci, 2017, p. 24). De este modo, como vemos, la iconoclasia en la Socìetas será un acto de producción que irá desde la hostilidad de la destrucción hasta la posibilidad de la resurrección que generaría una nueva imagen de la realidad. 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.

Hablamos, a fin de cuentas, de que la iconoclasia tratará de 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. Para la Socìetas esta irrealidad será el espacio donde se encuentre la totalidad de las cosas que no habían sido pensadas con anterioridad, las cuales permiten al espectador acceder a una realidad ahistórica.

Dilucidamos tras atender a esta teoría, por lo tanto, que el vacío será otro de los conceptos importantes para la Socìetas. Así, como nos indica Calchi Novati en *Language Under Attack: the Iconoclastic Theatre of Socìetas 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, 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. Porque esta posición, tenemos que añadir, al no depender de la materialidad objetiva y al demandar una visión general y anónima, se dirigirá siempre hacia lo universal y 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 (Calchi Novati, 2009, p. 53).

De esta manera, la Socìetas atacará la realidad visual actual a través de una deformación de la imagen. Por ejemplo, en la pieza *Hey Girl* (2007) la compañía 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, igualmente, que cuando la Socìetas se está refiriendo al concepto de impedimento alude, 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 Socìetas 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). No es de extrañar, como observamos, que en uno de sus manifiestos Claudia Castellucci hable del teatro de la Socìetas 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).

7.1 Análisis rítmicos de las obras *Orestea: (una commedia organica?)* (1995), *Tragedia Endogonidia* (2002) e *Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2008)

A continuación, tras revisar tres grandes producciones de la compañía como son *Orestea: (una commedia organica?)* (1995), *Tragedia Endogonidia* (2002) e *Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2008), escrutaremos el patrón rítmico que se diseña para cada uno de estos espectáculos.

La primera de las obras en cuestión, *Orestea (una commedia organica?)*, estrenada en el año 1995, realizará, a grandes

rasgos, 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 la Maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872), ambos textos de Lewis Carroll. Por su lado, *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), 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. Basado en el modelo de la tragedia griega pero, eso sí, a partir de los eventos traumáticos de la Historia de Europa se nos presentan once episodios independientes, pero completos en sí mismos, sobre diez ciudades como si se tratarse de un organismo capaz de reproducirse como las esporas, a través de rizomas y libres de jerarquías. Por último, hablaremos de *Inferno. Purgatorio. 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. Fragmentado en tres episodios, cada uno de ellos no presenta una lógica consecutiva, sino que nos encontramos ante una obra llena de imágenes y acciones independientes sobre una arquitectura como es el caso de *Inferno* (2008); una obra que combina lo dramático con una situación onírica en *Purgatorio* (2008); y, para terminar, una instalación artística site-specific como analizaremos en *Paradiso* (2008).

7.1.1 El ritmo teatral en la Socìetas Raffaello Sanzio

Como hemos señalado antes, el término iconoclasia tiene vital importancia para la compañía y sobre él se edificará el trabajo de construcción y estructuración de cada contenido. Y es que,

la Socìetas pondrá su atención en el estudio de mitos y textos de culturas antiguas y, concretamente, recuperará la tragedia debido a su capacidad de generar una conexión con el problema teológico de la presencia del destino en forma de Dios más allá del logos. De esta manera, la Socìetas se empeñará en destruir 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.

Así, debemos observar cómo en *Orestea (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, los diálogos de los episodios y al personaje del héroe. La Socìetas reducirá, por lo tanto, la obra de Esquilo a su estructura fundamental, a la esencia del agón trágico y a los puntos más esenciales de la fábula mítica. Pero este ejercicio de vaciamiento del relato no sólo se producirá con textos míticos, sino también con obras y sucesos contemporáneos como podemos observar en *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) donde se revisan los hechos históricos más relevantes de la contemporaneidad en cada una de las ciudades elegidas.

Este gesto de vaciamiento iconoclástico también afectará de manera clara al lenguaje. La Socìetas, a partir de diferentes ensayos de Giorgio Agamben como *La comunidad* (1996), *Lo que queda de Auschwitz* (1998) o *Profanaciones* (2005), propondrá la destrucción del sistema de comunicación normativo para liberarlo del mercantilismo de las políticas de poder y para generar, del mismo modo, una potencialidad en la propia autorreferencialidad del lenguaje. Es decir, la Socìetas lo derribará hasta que la propia materialidad del acto comunicativo ponga la atención en la sonoridad, en el ritmo, en el volumen y en el silencio para poder, al fin, generar una combi-

nación sonora con un significado transmitible (Semenowicz, 2016). Así, Chiara Guidi abrirá todo un camino de experimentación y búsqueda para generar una dramaturgia del sonido-lenguaje que sirva como punto de inicio de estas creaciones performativas: tartamudeos, suspiros, goteos, alteraciones tecnológicas, explosión y descomposición de palabras, tenebrosidad, etc.

> If the starting point is a text, the writting 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 dancincg, or the way a score is perfromed in signing (citado en Valentini, 2016, pp. 11-12).

Vemos, por lo tanto, que 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, Castellucci afirmará su interés en la mínima comunicación, y para ello supone una potencialidad del ser y del hacer a través de la esencia interior y universal de la materia viva. En su artículo "The animal being on stage" (2000) Romeo Castellucci nos explicará que la técnica interpretativa que le interesa estará basada en el modo de estar de los animales sobre el mundo/escenario, quienes se presentan en una suerte de ignorancia de la muerte y del lenguaje. El creador recalcará 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 capaz de transmitir lo

indecible del ser. De este modo, no es de extrañar la aparición de distintos animales en las piezas de la Socìetas como, por ejemplo, en la *Orestea (una commedia organica?)* (1995), donde monos, un chivo muerto, burros y caballos deambulan por el escenario, con sus ritmos orgánicos, que no obedecen a los patrones conductuales de la sociedad ni del teatro y, por tanto, se presentan en escena libres y puramente comunicativos.

Asimismo, si Castellucci se interesa por una interpretación basada en la presencia orgánica inconsciente del ejercicio estético y pone 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). En *Inferno* (2008), por ejemplo, encontramos la participación de niños que hacen pintadas o juegan dentro de un cubículo de vidrio ignorando dónde están como forma de representar lo indecible y la inconsciencia.

Además del cuerpo del infante y del animal, podemos señalar otra tipología en estos "cuerpos-escultura" de la Socìetas. Hablamos de los cuerpos enfermos: obesos, anoréxicos, mutilados, etc. que se mueven y nos muestran sus heridas. La idea de descomposición y destrucción se presenta, de esta forma, de manera literal en la trilogía esquílea donde encontramos, a fin de cuentas, la vivencia de los cuerpos y lo no ficcionado (tanto en el personaje de Apolo, interpretado por un tullido, como en el de Agamenón, representado por un joven con síndrome de Down).

Por último, nos gustaría señalar, tras visionar las diferentes obras y encontrar sus paralelismos, la relación tan obsesiva entre los seres vivos y las máquinas en las producciones de la Socìetas. Esta tendencia a la mecanización del ser humano en el teatro, como sabemos, será progresiva a partir de los años

setenta y como nos lo explica Donna Haraway en *El manifiesto cyborg* (1984), será la sociedad digitalizada y tecnológica la que demande una nueva posición política y epistemológica del ser humano, así como un proceso de abstracción del cuerpo. De esta manera, en la historia de Orestes, Castellucci decide que Pílades 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 de su nueva extremidad aparecerán, como no, en sintonía con la respiración de lo orgánico y de lo animal.

Este ensamblaje entre cuerpo fenoménico y tecnología que encontramos en el personaje de Orestes nos presenta una nueva idea en la creación escénica de la Socìetas: la reescritura. 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 lo primogénito y lo reescrito (Palmeri, 2013, p. 82). Un caso clarificador será *Inferno* (2008) ya que Castellucci reescribe a partir del destacado texto de Dante. Así, en el comienzo de esta pieza, se observa cómo la Socìetas 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 entrará en juego, como nuevo concepto, una nueva noción para el trabajo de la Socìetas: la

intertextualidad. Y es que en la composición de las acciones argumentales, la Socìetas yuxtapone fragmentos universales de distintos textos para configurar 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, siendo una de las más concretas las referencias provenientes de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872), de Lewis Carroll. Así, Ifigenia coincidirá con Alicia en un ejercicio de identificación a partir de la noción de infancia. Un personaje que defenderá, a duras penas, 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 fábula, 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).

El trabajo de intertextualidades implicará, desde nuestro punto de vista, 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 Socìetas, 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 autómata central, definido únicamente por una circulación de estados" (2016, p. 49). En la obra *Inferno* (2008), de nuevo, podemos analizar este nuevo concepto ya que en ella la Socìetas edificará su universo a través de unidades independientes o micro-infiernos a través de las cuales se plantearán diferentes acciones e imágenes como fragmentos erosionados (sin una consecución lógica) y relacionados unos con otros, cabe señalar, a través de analogías y no por los principios de causalidad o verosimilitud. Encontramos así una especie de exposición escénica o vía crucis donde 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 como código de transmisión.

De este modo y para resumir, podemos señalar 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, a grandes rasgos, 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, como podemos ver en *Tragedia Endogonidia* (2002-2004).

En *Los espectadores son un destino, no un horizonte* (1997), por su lado, Claudia Castellucci planteará qué tipo de relación establece la Socìetas 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" (2017, p. 230). Así, Claudia Castellucci, en un discurso pronunciado en Salerno

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 exterior para encontrar dentro una revelación que lo eleve y lo transfigure. Según Claudia "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, Socìetas Raffaello Sanzio, p. 76).

Para conseguir este vallado del que hablamos, la Socìetas se plantea el uso de telones de gasa en la embocadura del escenario para generar un efecto de extrañamiento. Además, siendo conscientes del aniquilamiento del icono occidental, desprecian, igualmente, la idea de perspectiva con el objetivo de generar espacios homogéneos con iluminaciones frontales para reforzar la planitud de los cuerpos y la bidimensionalidad. Así, lo que ocurre se esclarece sin contornos, y las formas se quedan en un lugar casi imaginado, sin sombras ni tenebrosidades. Dirá Castellucci: "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 perspectiva rompe el iconoclasmo" (Calchi Novati, 2009, p. 53) De este modo, esta muralla iconoclasta, esta especie de metacrilato o lugar fronterizo, será la que defina lo verdadero. Así, teniendo en cuenta la elevación de esta valla y su inmersión en otra realidad cabe preguntarse el lugar desde donde analiza la obra el propio espectador: ¿Observa desde dentro del vallado, o desde fuera? ¿Está, quizá, a medias entre ambos espacios? ¿Tiene conciencia del lugar que ocupa? ¿Entiende qué es, en definitiva, lo verdadero?

Es, por lo tanto, esta relación que establece y mantiene la Socìetas con la audiencia muy dispar y diferente dependiendo de cada espectáculo. Por ejemplo, por un lado, en la *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) la audiencia se concentra en el patio de butacas en una relación frontal y clásica con la pieza escénica. Así, en cierto sentido, es heredera del modelo dramático ya que mantiene una relación desigual en espacio, tiempo y energía. Su única diferencia será que, mientras que en el modelo dramático el espectador juega un papel de identificación y análisis de conflictos, en este caso se generará una experiencia sensorial y emocional. Por otro lado, encontramos que en el caso de *Inferno* (2008) la posición del espectador se ubica en un espacio no teatral y, más aún, su propia inclusión dentro del espectáculo a través de una gran gasa hará que la experiencia se individualice y se vuelva táctil y, a la vez, una experiencia única. Pero este mecanismo experiencial se vuelve 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 compañía.

De este modo, podríamos hacer dos grandes diferencias en el recorrido de la compañía: 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 un entendimiento de la obra desde una comunicación mínima, es decir, a través de las emociones que su cuerpo y su mente ejecutan. Y es que, como ya apuntamos al principio del capítulo, toda la intención de la

Socìetas se volcará en la creación de una nueva religión-comunidad denominada "la Columnne". Sin embargo, la compañía no verá cumplido su objetivo debido a distintas incongruencias, como son:

1. A pesar de crear un lenguaje, la "Generalísima"[1], no conseguirá desarrollarlo, y volverá no sólo a los juegos con onomatopeyas, sino que incluso trabajará con sistemas de comunicación normativos como podemos ver en *Purgatorio* (2006).
2. Los cuerpos fenoménicos que ponen la atención en la propia materialidad del intérprete evidencian estar ante un hecho real y no ante una ilusión o nueva creación por encima del mundo terrenal.
3. La disposición de los espectadores es, en su mayoría, convencional, respetando el escenario a la italiana y no facilitando la comunidad energética.
4. Por último, observamos la falta de la creación de un ritmo predominante y organizador coincidente con la percepción del tiempo de su sociedad.

A nuestro parecer concluimos que la Socìetas, a fin de cuentas, lo que consigue es destruir los códigos convencionales para llegar a los ritmos mínimos (cíclicos) que permiten el reconocimiento (fragmentos de la tradición cultural) y el principio de lectura. A partir de ahí, encontramos puentes rizomáticos que

1 El trabajo se inspirará en el aparato autómata 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 estas se comprimirán, a su vez, en 16, hasta llegar al último anillo reducido a cuatro palabras (agone, apotema, meteora y blok).

se generan a través de intertextualidades y ritmos vanguardistas coaptados con la intención de ejecutar una partitura heterogénea y múltiple a modo de cartografía. Este elemento volverá a incidir en la relación compleja entre orígenes, destinos y líneas de fuga, entre lo sagrado y lo sacrílego, entre la pureza y la impureza. Será el rizoma, por lo tanto, idea ya generada por Deleuze y Guattari y estéticamente deudora del collage de Warbug y de Benjamín, la que nos hablará del modo de percibir el tiempo en esta sociedad. Una sociedad fragmentada, que vivirá en un presente que confunde pasado, presente y futuro o, más bien, una sociedad definida como un "copy-paste" de todos los diseños rítmicos acontecidos.

Por todo, no es extraño para Castellucci no conseguir su objetivo de comunidad, pues encuentra dos grandes problemas para la creación de la misma: la imposibilidad de la tragedia, y el poder de la cultura administrada. Abordando el primer asunto, Castellucci establecerá 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 la idea de violencia del modelo pretrágico (el devenir caprichoso de los dioses). Hablamos de una violencia que ya no tendría un objetivo catártico y que tampoco servirá para restituir ningún tipo de justicia social o equidad social. Para Castellucci: "there is no polis and no audience sharing and consolidating the legacy of faith, language and founding myths. The presentday tragedy has to oscillate between differente 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 adminis-

trados. De ahí su constante idea de imposibilidad del modelo pre-trágico.

Por tanto, y en nuestra opinión, habría que pensar, más bien, en la Socìetas como una compañía que ejerce la 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, para nosotros, todo ejercicio experimental en Castellucci será una constatación del final de la Historia, de la imposibilidad de la colectividad y del triunfo último, en definitiva, de la imagen.

8 Esperanza e ironía en la Peeping Tom: el ritmo espacial y eclecticista

Si hablamos de Peeping Tom, tenemos que remontarnos a sus orígenes para entender ampliamente su modelo de teatro. Así, aludiremos a la ciudad de Gante y al año 1984, año en el que se fundará la compañía Les Ballets C de la B de Alain Platel, la cual abogará por una escena donde se acepten 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. Será en esta compañía donde, en 1998, una jovencísima Gabriela Carrizo proveniente de Córdoba (Argentina), se encuentra con el bailarín belga Frank Chartier durante la producción de *Iets op Bach*. Un año posterior a este encuentro Carrizo y Chartier se decidirán a crear su primera pieza en conjunto: *Caravana* (1999). Y es en esta obra primeriza donde podemos vislumbrar los cimientos de la poética de trabajos posteriores de la compañía, como el interés por el mundo familiar, el "zoom" sobre los miedos y fantasías de los personajes (expresado a través de la danza), la estética hiperrealista o la idea de voyeur que dará nombre a la compañía.

Y es que la Peeping Tom generará cada obra 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 explica 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, y sobre ella, se producirá un estudio de las posibilidades escénicas, coreográficas y narrativas para que los directores imaginen y elaboren las reglas específicas del espacio (el comportamiento de los personajes, sus relaciones, las calidades de movimiento, etc.) Así Gabriella Carrizo resume 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. Dasn 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 donnati une base dramturgique très forte: la maison, qui enferme des histoires familiales. Nous plaçons les personnages dans un contexte inmmédiatement identifiable et une scénographie hyperréaliste, souvent en huis clos (citado en Mortha, 2017).

Tras esta creación escenográfica de la que hablamos, los directores iniciarán un largo proceso de creación de material escénico junto con su equipo y sus performers. Chartier cuenta que siempre parten 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. Y es que 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. La reacción creativa a este hecho hará que la Peeping Tom tenga una mayor conciencia del potencial artístico que la idea de familia pudiera suscitar. Así, muy pronto la compañía acabará por generar diferentes piezas en relación al mundo familiar (conflictos, añoranzas, etc.) convirtiéndolo en el motor que circundará toda la producción de la Peeping Tom.

8.1 Análisis rítmico de la compañía Peeping Tom a través de las obras *Le salon* (2004), *32 Rue de Vandenbranden* (2009) y *Moeder* (2016)

Así, si recorremos la teatrografía de la Peeping Tom observamos que la familia y la comunidad son motivos frecuentes que generarán una nueva pieza. Y es que como nos explica Chartier, en una entrevista realizada en la Biennale de 2013, su 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, como observamos, una nueva preocupación para la compañía que será la de mostrar aquellas cuestiones más íntimas y personales que aparecen tras las complejas relaciones que nacen y se expanden dentro de familias y grupos sociales. Así, la compañía buscará adentrarse en lo inefable e indecible del interior de nuestro pensamiento emocional para dirigirse a aquellos lugares recónditos y escon-

didos donde vive 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).

Así, tras analizar las diferentes obras de nuestra compañía de estudio, hemos escogido tres piezas que, en nuestra opinión, dan buena cuenta del trabajo de la compañía y ofrecen una extensa panorámica. De este modo, en primer lugar, analizaremos *Le salon* (2004), segunda obra de la agrupación caracterizada por el trabajo de creación de todos los performers que narra la caída y descenso de una familia de clase alta. Nos muestra, igualmente y como una fotografía ajada, la decadencia de un grupo humano que se ve arrastrado por las decisiones del máximo progenitor. En segundo lugar, pondremos nuestra atención a la obra *32 Rue de Vandenbranden* (2009) dirigida por Gabriela Carrizo y Franck Chartier. Con ella nos adentramos en un universo insólito, perdido, donde observaremos las vidas de unos personajes que buscan el entendimiento en una comunidad que se desarrolla entre caravanas. Por último, llevaremos nuestra visión a la obra *Moeder* (2016), una creación íntegra de Gabriela que diluye en la escena una atmósfera misteriosa y a la vez cotidiana y nos muestra diferentes lugares guiados por los recuerdos que genera la ausencia de una madre.

8.1.1 El ritmo teatral en la Peeping Tom

Cuando nos acercamos al mundo teatral de la Peeping Tom y analizamos sus diferentes propuestas, la primera gran reacción es la sorpresa que produce el interés de una compañía de danza por la recuperación del uso de la fábula. Nos preguntamos, por lo tanto, 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? ¿Estamos ante una revisión ya conocida de los acontecimientos? Quizá 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. Quizá solo sea un anhelo. 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 compañía.

De esta manera, podemos ver que en obras como *Le salon* (2004) se presenta una narrativa más convencional y fácil de seguir por la relación causal entre los sucesos. Observamos, por lo tanto, una situación bien definida en su comienzo como es la decadencia económica y mental de un patriarca. Con la marcha de la mujer más longeva (la madre del anciano protagonista) a una residencia de ancianos la pieza se iniciará y, 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 abuelo recibirá, entre otras cosas, incluso el maltrato de sus hijos, quienes finalmente lo entregan a un centro de acogida.

Sin embargo, la Peeping Tom, a pesar de aceptar la necesidad de un sistema de narración, pronto se aleja de las configuraciones más teleológicas para acercarse al surrealismo como así nos lo explica Gabriela Carrizo 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 subsconscient, le temps d'un mond" (Bachtrack, 2017). Carrizo establecerá que su compañía intentará

representar el tiempo de los sueños y del subconsciente, es decir, 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 en su caso. Y es que, como ya pasara en el surrealismo, se partirá de una conciencia de la acción dramática 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. Es así que en *Moeder* (2016), por ejemplo, observamos cómo 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 otras tramas secundarias dirigidas por personajes 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.

Igualmente, tras nuestro estudio, encontramos otras reminiscencias surrealistas como pueden ser el refinamiento del juego de asociaciones del collage o el 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 *Moeder* (2016), encontramos a un personaje enamorado perdidamente de una máquina de café: se introducirá dentro de ella y se quedará en su interior para siempre. Y es que la máquina en *Moeder* (2016) no tiene idioma

y funcionará como un asidero, como el lugar donde amparse cuando es imposible el contacto con la propia 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 que, a fin de cuentas, es un atisbo de la nostalgia de la gloria en el imaginario colectivo de la sociedad europea.

Este juego de composición de historias del que hablamos y, por supuesto, 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 compañía de nuestro estudio, Lynch crea una narrativa donde el hilo conductor se enlazará junto a diferentes tramas para erigir un mundo repleto de interconexiones. Otra de las nociones más importantes rescatadas 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 que, de forma más concreta, podrá definirse como una escenificación ralentizada de lo que dura segundos en la realidad.

Estos "zooms" o acercamientos aparecerán, como es notable, a modo de danza expresionista. Para ello la compañía partirá de un proceso de creación de material por parte de los performers a partir de una serie de consignas que han de llevarlos a estados físicos y emocionales todavía desconocidos. Chartier

y Carrizo, como arqueólogos y escultores, intentarán deshacerse de aquellas piezas que no permitan dejar al descubierto la esencia misma de la emoción corporalizada.

En *Moeder* (2016), por ejemplo, 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 donde 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 nos dice que los bailarines destacan por una escritura corporal violenta.

Y es que para la compañía belga, igualmente, 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 y, 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 rosto que generarán, según su posición, diversos juegos ópticos casi mágicos y surrealistas.

Aunque es notable debido a su recorrido y fama, también debemos señalar el interés por la acrobacia que surge en la

Peeping Tom, interés que, para nosotros, guardará cierta relación con la poética del movimiento de Grotowski quien la utilizará 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 a través de pesquisas, temas o sensaciones. 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 en un momento de horrible belleza.

Y es que 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), por ejemplo, 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 que, según Gabriela, mostrará la emoción precisa y sincera que busca en sus creaciones.

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 compañía 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, prescinden 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 crean un 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 compañía llegará incluso a trabajar con cuerpos ajenos a las artes escénicas. 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, a nuestro entender, 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. Es notable, por lo tanto, que, para reforzar la idea de danza como

parte de la narración de la historia, los directores recurran y la asocien 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 lo acontecido hasta el momento, podemos concluir que la Peeping Tom, al crear un mundo ficticio propio (con sus reglas y sus 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 compañía 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.

Sea como fuere, las piezas de la Peeping Tom pierden el carácter crítico con la sociedad para presentarse como un acto de puro entretenimiento. Y es que 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 modelo dramático de la creación ilusoria de un personaje verosímil. Por lo tanto, podemos concluir que en esta compañía existe una desarmonía rítmica.

Así, parece obvio definir a estas relaciones rítmicas como eclécticas. Se trata de un pastiche (signo crucial del arte posmoderno y el teatro posdramático) que aúna los diferentes ritmos ya nombrados. Una deriva conectada con la búsqueda interior de los ritmos primigenios (físicos o psicológicos) que sumado al interés de la compañía por los temas de 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.

Y es que, a pesar de tratarse de una compañía de danza, la Peeping Tom parece ignorar la cosmovisión rítmica de la existencia y, del mismo modo, obvia también la noción de corporalidad rítmica de la cultura. De este modo, la compañía no generará un patrón rítmico propio coherente con la percepción del tiempo del nuevo milenio, y prefiere tensar el presente con la herencia del pasado. De este modo, este eclecticismo nos pone en relación a una jovencísima teoría de pensamiento sociológico, la metamodernidad: el tiempo de la nostalgia y la esperanza.

Esta noción de metamodernidad, creada en 2010 por los teóricos culturales Timmotheus Vermeulen y Robin Van den Akker en su ensayo *Notes on Metamodernism,* pretenderá explicar la necesidad de recuperación de posiciones modernas bajo estructuras provenientes de la posmodernidad a partir de los años dos mil. Así el metamodernismo será construido como un punto intermedio, un punto de tensión entre la

modernidad (el modelo teleológico-dramático) y la posmodernidad (el modelo rítmico de las vanguardias). Para estos autores, esta tendencia

> 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, pureza y la ambigüedad (Vermeulen y Van der Akker, 2010, p.6).

Artísticamente, se tratará de la recuperación de un estilo figurativo que asume las tendencias plásticas de 1900 para generar inquietantes atmósferas asumiendo que inutilidad política del producto resultante. En el caso que nos ocupa, el de la Peeping Tom, se podrá observar este metamodernismo en la partitura resultante, donde el solapamiento de los ritmos y el empeño narratológico acabará por generar un espacio de misterio y familiaridad, de ambigüedad y reconocimiento, un ambiente de extrañeza y rechazo al mismo tiempo.

Esto supondrá, a grandes rasgos, la creencia en un tiempo que se presenta como una situación estancada, como un continuo presente preocupado por el pasado y el futuro, como una continua búsqueda que se plantea la pregunta: ¿Hacia dónde me dirijo? ¿Dónde está mi comunidad? ¿Cuáles mis pertenencias? ¿Hacia 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). Porque la Peeping Tom, en resumidas cuentas, nos muestra la historia última de la melancolía del individuo del siglo XXI. El eclecticismo y la esperanza reaparecen ahora como únicos puntos de supervivencia.

9 Conclusiones: el fracaso de la comunidad en la sociedad espectacular

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.

9.1 La acción del relato

En primer lugar, queremos nombrar y definir la acción del relato debido a su importancia. Planteamos, por lo tanto, que la afirmación del modelo rítmico a partir del último tercio del siglo XX implicará que las creaciones se configuren a partir de los vectores escénicos, es decir, que sean puramente teatrales. Esto provocará, como hemos visto, 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.

Y es que, a pesar de la tesis de Fukuyama de *El fin de la Historia* (1994) tras la caída del muro de Berlín, los crea-

dores teatrales reclamarán la idea de historia, pero eso sí, no como una construcción unitaria, real, verdadera o única, sino que 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 con la capacidad de crear una historia 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, nos encontramos ante la necesidad de una palabra que haga surgir una colectividad objetiva y crítica con los elementos que la fundamentarán. Cornago nos dirá que la palabra se vuelve histórica "no por las historias que produce, sino por su capacidad de abrir su fisura en esa misma historia" (2015, p. 148). Para nosotros, la recuperación de esta inicia una tendencia al logos y, por tanto, de alguna manera, a la modernidad racional objetiva para llegar a la búsqueda de la esencia rítmica mínima: el planteamiento, el nudo y el desenlace. Pareciera entonces, a nuestro modo de entender, que se abriera una esperanza para posibilitar 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 contínua 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. Por tanto, aparecen en la fábula constantes distanciamientos, pausas dramáticas, saltos cronológicos, interferencias y yuxtaposiciones de diferentes relatos, etc. que generan tensiones y conflictos para la aceptación del conjunto. Señalamos, de este modo, que existe una consciencia de estar ante una construcción, ante una narrativa, y al mismo tiempo ante una duda y una desesperanza.

Así, nos presentamos ante una fábula que se compone, entre otras cosas, de una tensión metamodernista: por un lado, la recuperación de un relato cuya estructura interna se asienta en los ritmos cíclicos (planteamiento, nudo y desenlace), pero por otro lado, dichos sucesos se presentarán ordenados siguiendo los diferentes ritmos heredados de las vanguardias (surrealismo, constructivismo, expresionismo, etc.) que surgirán de la propia estetización superficial de la creación escénica y que, finalmente, han sido coaptados. Por tanto, estamos ante una "fábula performatizada" que termina por generar un juego detectivesco de ordenación de la trama, a la que se le suma una apelación emocional a través del hecho performativo. Cabe pensar, igualmente, que la acción del relato de finales del siglo XX y principios del XXI se presenta como negación a la telelogía histórica, pero que, en el mismo instante, se vuelve incapaz de proponer una nueva cosmovisión de la existencia de su tiempo. Ante este fracaso la industria cultural administrará su capacidad crítica para emplazar a este vector y considerarlo, a fin de cuentas, un entretenimiento absoluto.

9.2 El performer

Tras escrutar y analizar la acción del relato, pasamos a concretar y dejar clara nuestra posición ante los ejecutantes o performers

de nuestras compañías de estudio. Establecemos, por lo tanto, que 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, encontramos que se produce una degradación hacia la esencia misma desde los ritmos de la creación de personajes dramáticos hacia los ritmos orgánicos (punto de inicio de la 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, igualmente, 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, como nueva tipología de personaje, 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 coaptación 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 siglo XX se interesen

por la inclusión de los cuerpos reales (la última categoría), 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. Y es que esta nueva sociedad impone, en definitiva, unos ritmos basados en la organización del tiempo de producción, del tiempo de ocio y, también, del propio descanso.

9.3 La implantación

Siguiendo nuestras conclusiones debemos poner la atención en el interés que muestra el teatro rítmico por la creación escénica desde el vector de la implantación, es decir, en la denominada dramaturgia de la imagen. Y es que como ya hemos analizado, la preocupación por el poder de la imagen en la sociedad espectacular se vuelve una cuestión de importancia para todos estos creadores. Hablamos de un ejercicio de profanación de la imagen eterna del arte y la deconstrucción de su ritualidad, ya que ahora la inmutabilidad de la noción de arte se contrapone a la idea de imagen voluble o mudable que propondrá Didi-Huberman. Porque para Huberman, a partir de la obra de Walter Benjamin, Aby Wagbur y Carl Einstein, es necesario defender la noción anacrónica de la obra de arte. Como dirá Rancière en *Le concept de l'anachronisme et la verité de l'historien* (1996) una anacronía es

> un acontecimiento, una secuencia significante 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 (citado en Macho Román, 2015, p. 10).

El teatro rítmico, por lo tanto, 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 el tiempo del rizoma que tiene capacidad para transfigurarse. 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. Así, no es de extrañar la sentencia de Hal Foster sobre el arte de su tiempo.

> 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 meanig. Such is the postmodern present of hysterical, historical retropesction in which history is fragmented and the subject dispersed in its own represetnations (citado en Sarasola Santamaría, 2014, p. 276).

De esta manera, en el teatro rítmico de finales del siglo XX se produce, como ya hemos visto, la convivencia de diferentes estilos artísticos que van desde el minimalismo de los años

sesenta hasta el hiperrealismo surrealista hollywoodiense pasando por las estéticas de lo grotesco de los años noventa. Destacamos que todo ello, descargado de su capacidad activista y política, irá dirigido a la emoción intelectual de los espectadores.

9.4 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 Socìetas, por su lado, frente a un muro, es decir, reduciendo el papel de la audiencia a la mera observación. Destacamos que, 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.

9.5 La herencia asumida: 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 del 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 solo tendrán 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 y, por tanto, podría seguir alertándonos de la posibilidad de dominación de un gran relato.

La característica principal que encontramos en este ejercicio será, en definitiva, 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: las compañías no generarán ninguna nueva categoría temporal, sino que asumirán la convivencia de los fragmentos ya creados para construir una nueva forma denominada rizoma, cuyas características permiten la convivencia de incongruencias armónicas entre los diferentes saltos rítmicos.

De esta manera, podríamos 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 enlazará 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.

9.6 Partitura

Por su lado, Patrice Pavis establece que 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).

Tras analizar y cuestionarnos este concepto a lo largo de nuestro estudio y, con ello, la forma que ha tenido el ritmo de evolucionar en nuestras compañías encontramos, en primer lugar, una etapa de deconstrucción del sentido del ritmo a lo largo de su evolución en relación al arte escénico, es decir, se intenta entender el significado de cada modelo y movimiento; en segundo lugar, encontramos una etapa que asume la convivencia ecléctica 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, descubrimos 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, por lo tanto, consistirá en una heterogeneidad (mezcla de diferentes patrones rítmicos enlazados y yuxtapuestos en un orden que responde solamente al gusto del creador) y, del mismo modo, asumirá ser un pastiche sin unidad, un ritmo disonante, un ritmo precario en cuanto a la posibilidad de ser nuevo y esperanzador.

9.7 Ritmo y sociedad

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 estratos-eventos no correlativos basados en los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura asignificante (Deleuze y Guattari, 2015), con la intención de generar unas pequeñas elipsis temporales (coincidentes con el recorrido espacial necesario para llegar hasta otro punto espectacular). Esta forma de ordenación rítmica generará un nuevo sentir temporal: el devenir.

> 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, que sugiere la capacidad de transformarse, de ser autosuficiente, capaz de mutar y generar conexiones, no es un

proceso de acumulación sino más bien una sucesión de transformaciones vivas (A+B no = AB, sino = X).

Así, 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. 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 reedificar 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 significante para asumir todos los sistemas que el rizoma y el devenir promueven. Viviendo, por lo tanto, en la era del capitalismo global nos parece imposible encontrar una nueva propuesta rítmica en este tiempo.

Todo lo acontecido nos acerca a reafirmar una última etapa de pensamiento dentro de la sociedad espectacular: el metamodernismo. Este 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 que se construye 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) y generará un pastiche en constante movimiento y en contacto con la defensa de las minorías.

Por todo, cabría pensar que el nuevo individuo de la sociedad espectacular, un individuo administrado y moldeable, 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. El ser ya no es una entidad absoluta y cerrada, sino que se presenta, a grandes rasgos, como una fuerza energética en constante construcción-destrucción, como una fuerza dúctil y adaptable, como una fuerza que, como diría Bauman en *Vida Líquida* (2005), se sustenta en una forma líquida. Asumimos así el análisis de Deleuze en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980) cuando plantea que la característica principal de este individuo será su segmentariedad: "Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. (...) Estamos segmentarizados" (2015, p. 214).

10 Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I.* Valencia: Pre-textos, 2006.

— *La comunidad.* Valencia: Pre-textos, 2006.

— *Lo que queda de Auschwitz.* Valencia: Pre-textos, 2010.

— *Profanaciones.* Barcelona: Anagrama, 2006.

ADORNO, Theodor. *Teoría estética (obra completa).* Madrid: Akal, 2004.

ADRADOS, Francisco. *Fiesta, Comedia y Tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro.* Barcelona: Planeta, 1972.

ALIGHIERI, Dante. *La divina comedia*. Madrid: Edimat, 2016

ALTOMARE, Marcelo. *Modernidad y subjetividad en la sociología de Max Weber: la racionalidad puritana y la racionalidad capitalista. Subjetividad y procesos cognitivos* [en línea], 2005 (7): 20-44 (fecha de Consulta 9 de marzo de 2020). ISSN:1666-244X. Disponible en https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339630246002

ÁLVAREZ DE TOLEDO ROHE, Ignacio. *La acrobacia dramática en la formación y el entrenamiento actoral.* Málaga: Universidad de Málaga, 2014.

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.

BARBA, José. "Breve introducción al estudio de la tragedia griega". *Estudios-Instituto Tecnológico de México* n.68 (2004): 19-40.

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna.* Madrid: Editorial Antonio Machado, 2015.

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.

BEHAR, Henry. *Sobre el teatro dada y surrealista.* Barcelona: Barral Editores, 1971.

BENITO CLIMENT, José Ignacio. *Orlan como paradigma de la estética del sacrificio.* Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia, 2011.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Casimiro Libros, 2013

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.

BRUGGER, Ilse T. *Teatro expresionista alemán.* Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.

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.

CALCHI NOVATI, Gabriella. *Language under attack: The Iconoclastic Theatre of Socìetas Rafaello Sanzio.* Theatre Research International – Vol. 34, Nº 1 (2009): 50-65.

CARROL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Akal, 2003.

— *Alicia a través del espejo*. Madrid: Akal, 2003.

CASTELLUCCI, Claudia y CASTELLUCCI, Romeo. *Los peregrinos de la materia.* Madrid: Continta Me Tienes, 2017.

CASTRONUOVO, Estela. *Una época convulsionada.* Cuadernos de Picadero, Nº 18 (2009): 12-16.

CHÉJOV, Anton Pavlovich. *Tres hermanas; El huerto de los cerezos.* Barcelona: Alba Editorial, 2011.

CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia (Lecturas de estética).* Madrid: Abada, 2015.

DANTO, Arthur Coleman. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós Estética, 2015.

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).

DIDEROT, Denis. *Paradoja del comediante. Carta a Mme Riccoboni. Cartas a la señorita Jodin*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2006.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid: Alianza Editorial, 2000.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición.* Buenos Aires: Amorrotu 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.

DOUGLAS, Mary. *Símbolos naturales.* Madrid: Alianza Universidad, 1978.

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.

DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982.

FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel. *"*Dadá/ Sloterdijk: El ruido como prelenguaje del ser-que-respira*"*. *Norma-Arte* n. 30 (2010): 133-152.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editories, 2011.

— *Semiótica del teatro.* Madrid: Arco/ Libros, 1999.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal, 2001.

FUKUYAMA, Francis. *¿El fin de la Historia? Y otros ensayos.* Madrid: Alianza Editorial, 2016.

GIOBELLINA-BRUMANA, Fernando. "Mito, Rito, Lévi-Strauss, Mary Douglas". *Revista española de antropología americana* (1981): 245- 257.

GÓMEZ, Llanos. *La dramaturgia futurista de Filippo Tomaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad.* Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

HARAWAY, Donna. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado.* Biblioteca virtual, 1984.

HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. *Un martes en casa de Mallarmé.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

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.

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.

JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998.* Buenos Aires: Manantial, 2002.

— *Teoría de la postmodernidad.* Madrid: Editorial Trotta, 1996.

KELLEHER, Joe. *The Illuminated Theatre. Studies on the Suffering of Images.* Oxon: Routledge, 2015.

LAUWERS, Jan. *Sad Face / Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad.* Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba), 2013.

LEFEBVRE, Henri. *Rythmanalyse.* París: Ediciones Syllepse, 2007.

— *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life.* Londres: Continuum, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático.* Murcia: Cendeac, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje.* Santa Fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

— *Mito y significado.* Madrid: Alianza Editorial, 2012.

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.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Núria. *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002.

LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

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, Nº 12, 1992.

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.

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.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1993.

MANRIQUE, Carlos A. y QUINTANA, Laura. *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas.* Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas (1876 – 1944).* Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

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.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Teoría teatral.* Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

— *Teoría teatral.* Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial, 2004.

— *Humano, demasiado humano.* Madrid: Edaf, 2006.

OTTO, F. Walter. *Dioniso: mito y culto*. Madrid: Siruela, 2001.

PALMERI, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo: las orestíadas de la Socìetas Raffaello Sanzio, mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber.* Barcelona: Universitar 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.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

RANCIÈRE, Jaques. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008.

RICHTER, Hans. *Historia del dadaísmo.* Bs.As.: Nueva visión, 1973.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I.* México: Siglo XXI Editores, 2004.

RIPELLINO, Ángelo María. *Mayakovski y el teatro ruso de vanguardia.* Sevilla: Doble J, 2005.

ROLLO, May. *La necesidad del mito (grandes obras).* Barcelona: Paidós, 1992.

RUÍZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad.* Madrid: Akal Ediciones, 2004.

RUSSOLO, Luigi. "El arte de los ruidos. Manifiesto futurista". Cuenca: Facultad de Bellas Artes UCLM, Revista Sin título, Nº 3 1996. h ttps://previa.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html (Consultado el 22 de mayo de 2015).

SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen.* Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

— *La escena moderna*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

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.

SEMENOWICZ, Dorota. *The Theatre of Romeo Castellucci and Socìetas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory.* New York: Palgrave Macmillan, 2016.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950).* Tentativa sobre lo trágico. Madrid: Clásicos Dykinson, 2011.

TANZ IN AUGUST. Internationales Festival Berli, 2016. https://www.t anzimaugust.de/en/archive/2016/ (Consultado el 13 de junio de 2018).

VALENTINI, Valentina. *The Dramaturgy of Sound and Vocality in the Theatre of Socìetas*

RAFFAELLO SANZIO EN KADURI, Yael. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate. Modernidad-Postmodernidad". *Arte, Individuo y Sociedad*, n. 17 (2005): 133-154.

VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación.* Barcelona: Paidós, 1991.

VERMEULEN, Timotheus y VAN DER AKKER, Robin. "Notes on Metamodernism". Rotterdam, *Journal of Aesthethics & Culture, Vol. 2*, 2010. http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf (Consultado el 21 de mayo de 2017).

VV. AA. *Escritos de arte de vanguardia.* 1900/1945. Madrid: Editorial Istmo, 2009.

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 desde los cuarenta.* Madrid: Akal, 1999.

VV. AA. *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929.* Cuando el arte baila con la música. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2011.

VV. AA. *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism.* New York: Rowman and Littlefield, 2017.

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 dramatúrgicos. Ensayos de teatro comparado.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2016.

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.

VV. AA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación.* Murcia: Cendeac, 2011.

VV. AA. *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores, 2015.

WAMBA GAVIÑA, Graciela. *Teatro expresionista alemán*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2014.

WARBUG, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

LIBROS DE LA ACADEMIA

1 Libro Blanco de las Artes Escénicas de España

2 Espejismos de la identidad coreográfica: estéticas y transformaciones de la farruca

3 Análisis de la situación de las artes escénicas en España

4 Escritos sobre teatro de Josep Lluís Sirera

5 Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo

6 La ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda. Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Nóvoa

7 Soñadores y estrellas

8 Homosexualidad y teatro en España

9 Las proposopoyecas de María Velasco (Autoficción y teatro)

10 José Monleón o el iluminador de sombras

11 Recuerdos de la revista *Teatro*

12 La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)

13 José Zorrilla, de la modernidad a la posmodernidad en la escena

14 El modelo teatral rítmico. Sociología y estética en la creación escénica contemporánea.

V PREMIO DE INVESTIGACIÓN JOSÉ MONLEÓN

EL MODELO TEATRAL RÍTMICO. SOCIOLOGÍA Y ESTÉTICA EN LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

El V Premio de Investigación José Monleón, organizado por la Academia de las Artes Escénicas de España en colaboración con la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), recayó en Ramón Gázquez Martínez por este ensayo que habla del llamado teatro posdramático. Este término, acuñado por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann, alude a un teatro aparecido en la escena de fin de siglo XX, en el que el texto deja de ser hegemónico para hermanarse con la danza, la pintura, la iluminación, la música, la arquitectura o el video-clip sin establecer jerarquías. El jurado del galardón valoró positivamente el estudio teórico del autor sobre la citada corriente teatral europea, así como el análisis de los espectáculos de tres compañías emblemáticas identificadas con ella: Needcompany, Societàs Rafaello Sanzio y Peeping Tom.

Ramón Gázquez Martínez (Quesada, 1990) es doctor por la Universiteit Gent en Creación, Crítica y Reflexión Teatral y actualmente trabaja como docente y profesor de dramaturgia en la ESAD de Málaga.

9 788412 152227

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

Con la colaboración de:

aisge FUNDACIÓN