

APROXIMACIONES A UN ANÁLISIS VECTORIAL EN LA OBRA DE RODRIGO GARCÍA. *CRISTO ESTÁ EN
TINDER*¹

VICTOR YURI CORREA VIVAR
Universidad de Viena

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo propone la aplicación del método de análisis vectorial propuesto y aplicado por el teórico teatral francés Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, danza-teatro, cine* [2018]², en la obra *Cristo está en Tinder* de Rodrigo García.

Cristo está en Tinder es una obra creada (en residencia) en el Teatro de la Abadía, en Madrid, España. Producción: Teatro de La Abadía (Madrid), Festival actoral (Marsella), Le Phénix (Valenciennes) & NEXT Arts Festival, Temporada Alta (Girona), Bonlieu Scène nationale (Annecy), Teatro municipal de Prague.

Esta obra fue estrenada el 25 de mayo del año 2023 y después de la temporada correspondiente, estuvo haciendo gira en España, Francia, y en la República Checa. *Cristo está en Tinder* es la primera producción en vivo que realizó García después de la pandemia de Covid³.

Tras una breve aproximación a la figura de Rodrigo García y al proceso generativo de la obra *Cristo está en Tinder*, considerando un resumen general de la obra, se propondrá un análisis de la escenificación, considerando el análisis vectorial o semiotización del deseo en una escena específica.

El presente análisis tiene un punto de partida muy concreto: la potenciación del teatro como presencia, como vivencia, como un evento que necesita desprenderse de su pasado literario. Más allá de la dramaturgia y de la semiótica, el camino hacia que la escenificación además exhiba sus fuerzas pulsionales (Lyotard) en tanto dispositivo estético. Para ello, el análisis vectorial aparece como la herramienta más adecuada.

¹ Este trabajo ha nacido en el centro de las investigaciones sobre la obra de Rodrigo García para optar al título de doctorado en el departamento de estudios romances, en la universidad de Viena.

² *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, danza-teatro, cine*, aparece por primera vez en su versión en francés el año 1996 y fue traducido por primera vez al español el año 2000, después de su primera publicación ha sido reeditado varias veces (en inglés, francés y español) y en su última edición en español actualizada en el año 2018 se integran tres nuevos capítulos en los cuales el investigador francés actualiza la reflexión sobre los métodos de análisis considerando el nuevo paradigma de la performatividad y el punto de vista del espectador.

³ En esta época pandémica el trabajo de Rodrigo García se centró en una serie web llamada *Movidas Raras*.

2. RODRIGO GARCÍA. UN ACERCAMIENTO

Rodrigo García nació en Buenos Aires, Argentina, en 1964. Hijo de padres inmigrantes españoles, creció con la influencia de la cultura española en la sociedad argentina. Vivió en la dictadura militar argentina, que duró casi diez años. Durante este tiempo, cuando tuvo su única experiencia de libertad a través del teatro, decidió emigrar al país que habían dejado sus padres para escapar de la dictadura de Francisco Franco. Posteriormente, cuando llegó a España con la intención de profundizar en su propuesta teatral desde Argentina, fundó la compañía La Carnicería Teatro en 1989 (su padre era carnicero). Un año después, Rodrigo García conoció a Carlos Marquerie, que en ese momento inauguraba el Teatro Pradillo de Madrid, donde puso en escena escenarios interdisciplinarios en los que se desarrollaban diálogos entre música, danza, artes plásticas y teatro.

El teatro de Rodrigo García nació en Madrid a mediados de los años 80 y luego se convirtió en una de las principales tendencias del panorama europeo contemporáneo, especialmente en Francia, donde fue director del Centre Dramatique National de Montpellier de 2014 a 2017. En 2009 fue galardonado con el Premio Europeo de Teatro para Nuevas Realidades. Rodrigo García no solo escribe textos, sino que también trabaja como director y escenógrafo, diseña videos e instalaciones de salas.

Rodrigo García tiene una obra muy amplia que se sigue extendiendo, cubriendo distintos formatos y buscando nuevas formas de expresión. Sin embargo, su propuesta escénica, aunque cambie constantemente a través de la experimentación, sigue llevando su marca. Los textos que para García son desperdicios, cenizas que como textos vivieron y ardieron en el teatro [García 2009] han sido publicados mayoritariamente por la editorial *La Uña Rota*, textos que para García son un elemento más en el proceso de la puesta en escena y la escenificación, estos han sido recopilados y están al alcance de todo público. Las videograbaciones de sus obras están también al alcance de todo público en su página web, que se mantiene activa y actualizada.⁴

Actualmente, Rodrigo García está trabajando en una novela que surge después de revisar textos para incluir en su última obra *Cristo está en Tinder*, según él, algo muy experimental.⁵

⁴ <https://rodrigogarcia.es>

⁵ Entrevista a Rodrigo García en el Teatro Municipal de Praga el 24.04.2024

3. EL ANÁLISIS VECTORIAL

El semiólogo francés Patrice Pavis, rescata el término vectorización que se utiliza en física y lo propone para aplicarlo a su metodología en la ciencia teatral de una manera muy interesante, este concibe los significantes más bien como espera de significados posibles y se vuelve a considerar la noción de signos individualizados con el fin de establecer series de signos que se agrupen según un procedimiento que podríamos describir como una vectorización:

La vectorización es un medio al mismo tiempo metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos. Consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido solo en función de la dinámica que lo vincula con los demás. [Pavis, 2018: 30]

¿Qué sucede en el caso de un espectáculo de danza o de danza-teatro donde la gestual no acompaña a un texto o a un relato?(...) es mucho más difícil proponer un análisis que dé cuenta de intensidad de los gestos: primero, porque se trata de gestos contenidos, no espectaculares y poco observables, gestos que ya no son una codificación estereotipada de emociones; en segundo lugar, porque las acciones son discontinuas y se limitan a hechos intensos pero breves; y por último, y sobre todo, porque **no son una representación mimética** de situaciones reales [Pavis, 2018: 106]

Ahora habrá que interrogar y probar el sabor del significante, la “lógica de la sensación” (Deleuze), una lógica sensorial y kinestésica que escapa a la notación semiológica de un objeto externo o que, por lo menos, la completa. [Pavis, 2018 : 106]

No es tanto la conjunción y la concordancia de los signos lo que produce sentido (como en la semiología clásica), sino el circuito energético que creemos descubrir en ellos y entre ellos, y cuya puesta en escena no siempre brinda su clave, ya que esta siempre se ancla en signos visibles y fijos. La vectorización de algunos elementos del espectáculo necesariamente produce sorpresas y potencialidades que hay que tomar o dejar.

Para identificar y entender la dinámica de los signos en el teatro es conveniente estar al tanto de trabajos de teóricos como Tadeuz Kowzan y Erika Fische-Lichter, que aunque según Pavis (2018) las propuestas teóricas de estos autores no son suficientes para enfrentar el análisis teatral, específicamente las propuestas del teatro posdramático, por lo tanto, es necesario complementar la semiótica teatral con investigaciones como las de Lyotard⁶, y por lo tanto las teorías del psicoanálisis, como las teorías de *La interpretación de los sueños* de Freud, aun así, son

⁶ Específicamente, el artículo *El Diente, La Palma de la Mano*, publicado en el libro *Dispositivos Pulsionales* (1981)

fundamentales para entender el concepto de signo teatral, específicamente el paso del signo lingüístico al signo teatral.

El modelo freudiano del análisis de los sueños (condensación y desplazamiento) y la oposición de Jakobson entre metáfora y metonimia aclaran ambos el funcionamiento general del espectáculo. La puesta en escena no es otra cosa más que un ajuste más o menos consciente de algunas grandes figuras de la retórica y del inconsciente. Estas figuras se conjugan para vectorizar el espectáculo, transformándolo en un texto onírico que los espectadores intentarán descifrar. [Pavis, 2018: 369]

El análisis vectorial	
Desplazamiento Metonimia	Condensación Metáfora
2. Vectores-Conectores 3. Vectores -Secantes	1. Vectores-Acumuladores 4. Vectores - Embrague

Tabla 1. Cuadro sinóptico de los cuatro grandes tipos de vectores. [Pavis, 2018: 369]

El análisis vectorial —que combina la precisión de una semiología de los signos vectorizados y canalizados—, el esquema inconsciente de los motivos del sueño y el modelo energético de un Lyotard tienen en común concebir la puesta en escena/coreografía, como el producto y el productor del inconsciente, el inconsciente de los artistas trabajando así como el de los espectadores en escucha flotante, en libre asociación y finalmente en búsqueda. El inconsciente —y el deseo reprimido de libertad lo confirma justamente—, con sus pulsiones reprimidas, escapa a la lógica del consciente y encuentra su propia lógica energética. [Pavis, 2018: 370-371]

4. ANÁLISIS VECTORIAL DE LOS COMPONENTES ESCÉNICOS. LOS OBJETOS

Patrice Pavis clasifica los componentes escénicos en cinco grupos que podríamos entender también como sistemas de signos y que están interactuando constantemente en la escenificación: el actor; la voz, música y ritmo; el espacio, tiempo y acción; los otros elementos materiales de la representación; y el texto puesto y emitido en escena. La forma en que se va a enfrentar el análisis, por lo tanto, en el caso del presente análisis mayoritariamente centrado en los otros elementos de la representación, específicamente los objetos que Rodrigo García utiliza en una escena específica denominada *la danza de las hachas*.



Figura 1. Fotograma del video. En la imagen Carlos Pulpón, Elisa Forcano. Selma Ortega.

Fuente: www.rodrigogarcia.es

4.1. ANÁLISIS VECTORIAL. LOS OBJETOS: LAS HACHAS, LAS PELUCAS Y LOS PROTECTORES BUCALES

Según Pavis, un objeto es todo aquello que puede ser manipulado por el actor, y se puede clasificar según una tipología, que recorre un continuo que va de la materialidad a la espiritualidad. En el caso de las hachas, las pelucas y los protectores bucales, se trataría de objetos encontrados y reciclados, tomados de la realidad y utilizados de forma estética en un nuevo medio.

Las observaciones específicas (puntuales) de los objetos implicados en un espectáculo solo tienen interés si las relacionamos con un todo en construcción, con una dinámica vectorial que oriente las descripciones y dé cuenta de su uso metafórico o metonímico.

Por ello, recuperaremos el cuadro de las vectorizaciones y observaremos qué operaciones realiza el espectador que percibe el objeto y qué trayectoria vectorial se construye.

El análisis vectorial	
Desplazamiento (Metonimia) Denotativo Manifiesto Sintagmático	Condensación (Metáfora) Connotativo Latente Paradigmático
<p>2. Vectores-conectores</p> <p>Las hachas: Herramienta de trabajo, transformadora de la naturaleza (destructora), arma peligrosa.</p> <p>Las pelucas: La moda, las apariencias, el disfraz.</p> <p>El protector bucal: El boxeo, deportes peligrosos.</p>	<p>1. Vectores-acumuladores</p> <p>Las hachas: El baile de las hachas, se visualiza la violencia en las relaciones humanas y también la dimensión erótica de esta violencia.</p> <p>Las pelucas: Las apariencias (digital) y la corrección (están en otras escenas)</p> <p>El protector bucal: La desconfianza, el miedo, el protegerse del otro.</p>
<p>3. Vectores-secantes</p> <p>Las hachas: En nuestro ejemplo de las hachas existe un desplazamiento hacia una dimensión erótica y peligrosa, la tensión. Cortar</p> <p>Las pelucas: La parte suave, distendida, relajada. Acariciar.</p> <p>El protector bucal: Se deja ver, y se esconde para no olvidar la cadena violenta de las relaciones humanas.</p>	<p>4. Vectores-embragues:</p> <p>Las hachas: Pasan de ser una herramienta de trabajo o de transformación de la naturaleza, etc., a un objeto lúdico, pero peligroso e inquietante, un arma (de guerra medieval) que visualiza la violencia latente en cada relación de pareja.</p> <p>Las pelucas: Las apariencias nos elevan al nivel del absurdo de las relaciones.</p> <p>El protector bucal: Violencia de ambos géneros.</p>

Tabla2. Cuadro sinóptico aplicado a la escena el baile de las hachas. Fuente propia.

4.1.1. LOS VECTORES ACUMULADORES

Los vectores-acumuladores actúan por acumulación-superposición-interferencia. Se estructuran además en planos que se superponen. Como podemos ver en la tabla 3, en la escena de la danza con las hachas los vectores-acumuladores como: las relaciones de pareja en la era digital (Tinder), aquí se multiplican los significados posibles, y por ejemplo podemos identificar ciertos signos (significantes) que se superponen con otros signos para proponer una nueva estructura de significados, así los cuerpos desnudos son cuerpos que desconfían, cuerpos que están protegidos y a la vez preparados para atacar, son cuerpos de carne y hueso, y a la vez una imagen digital que aparenta, aparenta todo lo que hace una persona para ser deseada digitalmente. *Conoce amigos y gente nueva para salir* es la consigna de Tinder.

Se visualizan las relaciones amorosas y las dicotomías que se presentan en esas relaciones, contradicciones como el cariño-violencia, el placer-dolor, lo blando-duro, el relajo-tensión.

4.1.2. LOS VECTORES CONECTORES

Los vectores conectores tienen su vínculo con las metonimias. Sustituye a un elemento por otro no por semejanza sino por conexión o contigüidad espacio-temporal; es un proceso energético al que **Freud** llama económico. La libido envuelve una región de la superficie corporal [Pavis, 2018].

La conexión se establece cada vez que interviene un nuevo uso del objeto, remitiendo el antiguo uso a una reserva de sentido y a una utilización ahora desplazada del objeto. Como vectores-conectores, las hachas nos conectan con su origen cotidiano, herramienta de trabajo, transformadora de la naturaleza, pero a la vez destructora y peligrosa. Un arma que existe casi en cada hogar, o que pudo comprarse en cualquier ferretería.

Las pelucas nos vinculan, en cambio, con la moda, con las apariencias y con la posibilidad de representarnos como una persona diferente o mejor, deseada, en el mundo digital.

El protector bucal trata de minimizar el impacto que supone recibir un golpe en la zona de la boca. En principio, se emplea para evitar la pérdida de piezas dentales o su rotura. Aunque también son útiles para prevenir daños en la mandíbula, se enlaza con el boxeo, con los deportes peligrosos, aquí metafóricamente se relaciona con los vectores-acumuladores presentando el amor como un juego peligroso.

4.1.3. LOS VECTORES SECANTES

Los vectores secantes son movimientos de ruptura que acaban bruscamente con una serie y pasan a otra sin transición. Cuando el desplazamiento provoca un efecto intenso de sorpresa (miedo, alarma de peligro, posible daño de los actores, confianza en la coreografía) se produce una ruptura de la cadena metonímica (metafórica). La nueva identidad del objeto rompe el hilo conductor precedente y obliga a partir de bases nuevas. En nuestro ejemplo de las hachas hay un desplazamiento hacia una dimensión erótica y peligrosa. La danza está constantemente produciendo un cambio de tensión corporal. Los movimientos de los actores son tensos y al mismo tiempo como las hachas, y al mismo tiempo suaves como las pelucas. En la escena podemos apreciar los cortes secantes, que cortan y vuelven a la escena al mismo plano de significado anterior.

4.1.4. LOS VECTORES EMBRAGUES

Los embragues actúan por el paso de un sistema de signos a otro por medio de un sistema de equivalencia y sustituciones (embrague metafórico). Embrague: La acumulación y el desplazamiento desestabilizan la percepción. El objeto hacha se convierte en un objeto erótico que embriaga hacia niveles de sentido muy diferentes: pasa de ser herramienta de trabajo o de transformación de la naturaleza, etc. a un objeto lúdico, pero peligroso e inquietante, un arma (de guerra medieval) que visualiza la violencia latente en cada relación de pareja. La imposibilidad del amor o cómo el amor está perdido en la sociedad contemporánea de los medios de masa. Los instintos de sobrevivencia, la lucha cuerpo a cuerpo, la parte animal que somos, lo peligroso que somos.

5. CONCLUSIONES (CUERPO, MENTE SUEÑOS)

Después de haber ingresado a la obra de Rodrigo García a través de un segmento específico y concretamente a través de los objetos que se articulan en esa escena, se han reconocido algunos de los vectores que atraviesan la obra, vectores que se complementan con los vectores de los otros componentes escénicos (sistemas de signos) y que producen una primera aproximación a la obra como un conjunto en general. Los vectores que se identifican en la obra son: el metaverso y las nuevas formas de mundos fantásticos o ficticios, la desconfianza en las instituciones políticas, sociales y culturales, la presencia inevitable de las estructuras de poder, que dominan desde sus posiciones de privilegio, la desconfianza hacia la educación, La pareja en la era digital (Tinder), el cuerpo real frente al cuerpo digital, las apariencias, el cuerpo digitalizado. Estas últimas derivadas también de los vectores de la escena de las hachas que se han analizado anteriormente.

El metaverso, como la imaginación y la fantasía en la cabeza de un niño de 8 años que se la *casaba* pensando en la maestra: La señorita que le decía. “Tienes que esforzarte más” decía la maestra, mientras se producía esta orgía meta-literaria en la cocina entre pan con manteca y mermelada, entre piratas y Oliver Twist, el Jorobado de Notre Dame miraba desde el techo, D'Artagnan también estaba, si seguro los tres mosqueteros, y todas las señoritas del colegio. Que así les llamaban a las maestras en Argentina de Videla, entre medio de toda esa inestabilidad de adultos, los libros y la fantasía eran antes de la era digital nuestro metaverso.

¿Quién sabe cuál es la metáfora? O mejor dicho, ¿quién sabe cuál es la metáfora correcta? En la obra de Rodrigo García se están creando constantemente nuevas relaciones sónicas, que si bien las vemos de una manera consciente, y podemos intentar una explicación narrativa, nos quedamos siempre cortos, no es una historia específica, es la historia de todos, de todos los cuerpos de todas las relaciones, en el escenario ocurre una abstracción, una reducción, purificación, deconstrucción, metaforización, se acerca más a un poema que a una narración, vemos que los micro momentos; momentos pulsionales, momentos energéticos, tienen un solo referente el artista creador. La escenificación se sustenta en figura del director, ya sea Rodrigo García, o la persona que ha compuesto lo que está en el escenario y que escapa constantemente a la lógica del tiempo del espacio y de los movimientos, también al de la situación consciente, el público tratando de descifrar, en todos los niveles de la percepción, tratando de comunicar, de inconsciente a inconsciente.

Y cuando vemos los signos, los objetos en conjunto, a través de la obra, muchas veces no estamos recibiendo una metáfora reconocible, muchas veces el significado se va creando en el espectador en diferentes dimensiones, tanto conscientes como inconscientes, significado que muchas veces llega más tarde y a veces nunca, y queda dando vueltas pulsionando para siempre.

Como espectadores no debemos pretender que se produzca un significado, sino conformarnos con llevarnos algo que no sabemos qué es, pero que nos mueve como seres humanos en otras instancias o dimensiones del ser. Como García asevera: aunque tú le des la espalda, la trascendencia no te olvida.

6. BIBLIOGRAFÍA

- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1999): *Semiótica del Teatro*, Madrid, Arco.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ-LUIS (2016): *Análisis de la Dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona.
- GARCÍA, RODRIGO (2009): *Cenizas escogidas*, Segovia, La uña Ro Ta.
- GARCÍA, RODRIGO (2020): *Cómo se llama*, Segovia, La uña RoTa.
- HARTWIG, SUSANNE (2005): *Chaos und System: Studien zum spanischen Gegenwartstheater*, Frankfurt am Main, Vervuer.
- KOWZAN, TADEUSZ (1997): *El signo y el teatro*, Madrid, Arco.
- LEHMANN, HANS-THIES (2015): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS (1981): *Dispositivos Pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- OLAYA PÉREZ, FERNANDO (2015): *El Teatro de Rodrigo García*, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales.
- PAVIS, PATRICE (2018): *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós.
- TACKLER, BRUNO (2007): *Rodrigo García*, Besancon, Les Solitaires Intempestifs.
- TAMAMES GALA, CRISTINA (2020): «La belleza es una desviación», *Acotaciones* n°45, pp.565-593.
- CORREA VIVAR, VICTOR YURI (2024): *Entrevista a Rodrigo García*, Teatro Municipal. Praga (no publicada)