



Crisis y oportunidad.

Lenguajes escénicos en el siglo XXI

Edición de Javier Ramírez Serrano y Carmen González Vázquez



ÍNDICE

JAVIER RAMÍREZ SERRANO Y CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ <i>Mirar al pasado, escribir al futuro. Una introducción al volumen Crisis y oportunidad. Lenguajes escénicos en el siglo XXI</i>	11
---	----

I. MEMORIA Y RESISTENCIA EN EL TEATRO DEL SIGLO XXI

DIANA I. LUQUE SÁNCHEZ <i>De la experiencia pandémica al laboratorio escénico y artístico: itinerarios psicogeográficos</i>	23
--	----

MAR REBOLLO CALZADA, ANA ISABEL LABRA CENITAGOYA Y ESTHER LASO Y LEÓN <i>Panorama de la edición teatral en la CAM en los años 2017 y 2018</i>	43
---	----

JULIO VÉLEZ <i>Hacia un modelo de análisis académico de los festivales de teatro contemporáneo: Los casos del Festival de Almada y el Festival de Otoño en Madrid</i>	61
--	----

II. REESCRITURAS EN TIEMPOS DE CAMBIO

ALINA KORNIENKO

- Elles disent... l'Odyssée: *Ulysse contemporain de Jean-Luc Lagarce* 91

HUGO MARTÍN ISABEL

- El Misterio del Cristo de los Gascones, *de Nao d'amores. Una revisión contemporánea del teatro religioso prebarroco* 105

MARÍA DEL VALLE HIDALGO JIMÉNEZ

- Adaptación y traducción de la pastoral Mirtilla, de Isabella Andreini* 127

FEDERICA BOERO

- Presenza senecana in Othello e Macbeth e loro persistenza sulla scena contemporánea* 155

DIEGO GIL ZARZO

- Marina Carr. El mundo clásico como fundamento de una dramaturgia contemporánea* 181

SAMUEL RODRÍGUEZ

- Diálogo entre la creadora y su «monstruo» en El último vals de Mary Shelley, de Vanessa Montfort* 217

MANUEL LAGOS GISMERO	
<i>El tiempo entre costuras: reescritura de una novela en teatro musical</i>	235
III. MIRADAS ESCÉNICAS HACIA EL FUTURO. NUEVOS LENGUAJES	
SOLEDAD PEREYRA	
<i>Reescritura, intermedialidad y ambivalencia en adaptaciones del teatro mixed-abled europeo actual</i>	259
YURI CORREA	
<i>El teatro de Rodrigo García, propuesta de un análisis vectorial</i>	285
<i>Notas finales</i>	305

APROXIMACIONES A UN ANÁLISIS VECTORIAL EN LA OBRA DE RODRIGO GARCÍA: *PS/WAM*

Victor Yuri Correa Vivar
Universidad de Viena

Introducción

EL PRESENTE TRABAJO 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]¹, en la obra *PS/WAM*, de Rodrigo García.

PS/WAM es una obra creada en residencia en el Festival Citemor Montemor-o-Velho en Portugal, en Naves del Madero Madrid en España y en la Academia de Francia en Roma, la Villa Medici. Esta obra fue programada entre agosto del año 2019 y febrero del año 2020 en Portugal, Francia y España. *PS/WAM* fue la última producción en vivo que realizó García y debido probablemente a la Pandemia que comenzó exactamente en marzo del año 2020. Su nueva pro-

¹ *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.

ducción tuvo que esperar hasta este año cuando será estrenada el 25 de mayo su producción *Cristo está en Tinder* en el Teatro de la Abadía².

Tras una breve aproximación a la figura de Rodrigo García y al proceso generativo de la obra *PS/WAM*, considerando un resumen general de la obra, se procederá a proponer un análisis de la escenificación considerando el análisis vectorial o vectorización del deseo en una de las *micro-performance*, segmento con el que se han definido algunas de las acciones performativas que desarrollan los actores en escena.

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 inter-

² En esta época pandémica el trabajo de Rodrigo García se centró en una Serie web llamada *Movidas Raras*.

disciplinares 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 ardiéron 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 actualizada³.

Los textos que utiliza Rodrigo García en la obra *PS/WAM* han sido publicados como un libro independiente con el título *Cómo se llama* y fueron en parte producidos en una residencia de García en la Villa Medici en Roma en donde también García pudo investigar las creaciones de Giacinto Scelsi:

³ <https://rodrigogarcia.es>

En la casa de Giacinto Scelsi pasé no pocas mañanas escuchando todo lo que pude de las infinitas horas de improvisaciones del maestro con su ondiola, que registraba en cintas magnetofónicas valiéndose de una Revox y que influyeron en el espíritu y estructura de esta obra [García, 2020: 95].

PS/WAM (descripción narrativa y video)

El público entra por una puerta principal de manera individual, entrada en donde están Juan Lorient y Daniel Romero disfrazados de Mozart y de una dama de la corte respectivamente, que reciben al público con una máquina expendedora de números de turnos, como las que se utilizan en los supermercados, en donde en vez del número se puede leer: «muere».

La obra de Rodrigo García *PS/WAM* se presenta como un espacio intervenido, en este espacio se invita al público a ver, oír, gustar, tantear y oler diferentes estímulos ubicados en las estaciones que están distribuidas en el espacio en lo que podríamos definir como estaciones performativas, dentro del espacio espectacular. Las estaciones performativas son temáticas, como el bosque austríaco, las vacaciones, los metrónomos, los turistas, choque de meteoros, etc. Además estas son indefinidas, híbridas, polisémicas, mezcla de diferentes elementos y signos (significantes) que serán desarrollados posteriormente por los actores Juan Lorient y Daniel Romero.

Las fuentes musicales o sonoras provienen mayoritariamente de los amplificadores de la sala. Las sonatas de Mozart que protagonizan el ambiente sonoro son interpretadas por el pianista canadiense Glenn Gould.

El público se enfrenta a la libertad de moverse entremedio de las estaciones y puede observar, percibir las distintas propuestas, que todavía no se presentan o mejor dicho desarrollan (desenrollan) en el escenario. Otra parte importante de esta intervención espacial son tres diferentes videos secuenciando la obra en tres momentos diferentes; al principio, después de que ha entrado todo el público; en la mitad de la obra, y al final. Otro aspecto interesante que se entrelaza con los componentes escénicos es el rol que tienen los textos en la intervención espacial.

En la obra *PS/WAM* el texto se reduce casi completamente a texto escrito presentado en largos rollos de papel los cuales algunos ya están desenrollados y presentados en conjunto con algunas instalaciones que están en el espacio escénico o que se desenrollan más adelante en distintas situaciones o momentos como por ejemplo al terminar una *micro-performance*⁴, o cuando se pasa de una *micro-performance* a otra. Los textos protagonizan en el transcurso de la obra en general dos pausas específicas para leer. Estas pausas cada una de 15 minutos están avisadas en las pantallas gigantes en donde además se cronometra en cuenta regresiva el tiempo y además cada segundo está sonorizado por un clic, sonido que desempeña un papel protagónico en el espacio sonoro. Así el espectador se transforma en un lector. El único momento en que un texto es dicho por un actor es en parte de una *micro-performance* en donde Lorient lee una carta que Mozart le envió a su padre desde Viena

⁴ Vamos a llamar así a las intervenciones en vivo que hacen los actores en las distintas estaciones performativas que están distribuidas en el espacio.

El mismo Rodrigo García en el texto que acompaña la descripción del programa de presentación de la obra nos dice:

Y aparece un actor, Juan Lorient, vestido como Mozart, solo que vestido como si se le hubiera caído encima el armario. Con la peluca del XVIII lleva un pantalón de deporte, luce un zapato de ejecutivo en el pie derecho y agita una chancla hawaiana en el izquierdo.

Por momentos es Mozart y a ratos es un pobre hombre loco que se arroja encima de las notas de piano que flotan en el aire. Un Mozart que se afana en rituales inexorables, a partir de un alfabeto y una simbología masónica en constante mutación.

Y acompañando a este falso Mozart, otro impostor, Daniel Romero, vestido mitad dama de la corte, mitad jugador de hockey sobre hielo [García, 2019].

A continuación se presenta un extracto minutado de una de las *micro-performance* que se presenta *PS/WAM* justo antes de la primera pausa para leer. Aquí podemos visualizar el recorrido temporal, que no va a ser necesariamente objetivo, y algunos datos importantes sobre lo que sucede en el espacio espectacular. Debido a la extensión del presente artículo, el análisis vectorial se realizará sobre los signos teatrales y su función en los sistemas semióticos que se refieren en primera instancia al actor para más tarde relacionarlos con los demás sistemas de signos. El extracto fue tomado de la video documentación realizada en la presentación en Marsella y que se puede ver en la página web de Rodrigo García mencionada anteriormente.

24'24"	- La estación está conformada por tres metrónomos, los cuales han sido intervenidos, fijándoles velas pequeñas como las que se utilizan para las tortas de cumpleaños en las agujas que están en movimiento continuo pulsando el ritmo en este caso de la performance. Estos metrónomos están puestos en un pedestal formado por cajas de cerveza en donde se puede leer la marca <i>Estrella Galicia</i> y <i>Mabou</i> , a los que se les ha puesto un micrófono (de voz) para amplificar el sonido del pulso característico de estos aparatos. En el sonido ambiental se escucha una de las sonatas para piano de Mozart. Los metrónomos pendulan con las velas encendidas. Los metrónomos pulsan. Romero está vestido de mujer de la época de Mozart.
24'55"	- Romero es ayudado por Lorient, que esta vestido como Mozart (con peluca y todo), a ponerse unos guantes (¿de goma?) que tienen pegadas en la punta de los dedos velas de cumpleaños que no se apagan.
24'59"	- Lorient prende las velas de los dedos de Romero. Lorient y Romero están parados fuera del círculo de gente que mira la estación en donde están los 3 metrónomos.
25'03"	- Romero extiende los brazos hacia adelante en dirección a los metrónomos.
25'14"	- Romero avanza lentamente manteniendo los brazos estirados en dirección a los metrónomos y al mismo tiempo mimando el tecleo en un piano siguiendo imaginario el ritmo de la música que escuchamos por los altavoces. Las velas tanto de los tres metrónomos como las de los dedos de Mozart (Romero) humean, chispean, crujen, huelen, se derriten y la esperma salta para todos lados. Los metrónomos pendulan con las velas prendidas en sus puntas y producen el ritmo tonal característico, que marca el tiempo (en la música). Los metrónomos están de-sincronizados.
25'28"	- Romero pasa a través del círculo de gente que lo deja pasar afectada pero a la vez interesada de no perderse ningún detalle de la performance.
25'52"	- Romero cuando llega al centro de la estación en donde está el podio con los metrónomos, mantiene la línea de acción directa y empieza lentamente a girar al rededor de los metrónomos.
26'50"	- En los altavoces se escuchan las sonatas para piano de Mozart, los metrónomos de-sincronizados, las pequeñas explosiones de las velas como petardos.
27'30"	- Romero sigue tecleando al ritmo de la música de Mozart y se mantiene en una tensión física y psíquica con los metrónomos. Cuando Romero ha rodeado en un movimiento de medialuna los metrónomos la sonata llega a su fin y Romero apaga sus guantes en un balde con agua que está al pie de la instalación.

Tabla 1. PS/WAM: LOS 3 METRÓNOMOS

Análisis vectorial de los componentes escénicos

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 estará mayoritariamente centrado en la pregunta sobre el actor.

El análisis semiológico no es suficiente para entrar en el universo que propone Rodrigo García, por esto trataremos de ampliar las fronteras de la interpretación y de la percepción de su obra a través de la semiotización del deseo, en este sentido Pavis nos advierte:

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 [Pavis, 2018: 107].

El análisis vectorial identifica los signos teatrales o sistemas de signos para luego vectorizarlos, o sea encontrar los

vínculos de significación entre los significantes y los significados (metáfora, metonimia) para luego articularlos en las diferentes redes de sentido.

¿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 de 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].

Para identificar y entender la dinámica de los signos en el teatro es conveniente estar al tanto de trabajos de teóricos como Tadeusz Kowzan y Erika Fischer-Lichte, que aunque según Pavis [2018] las propuestas teóricas de éstos autores no son suficientes para enfrentar el análisis teatral, específicamente las propuestas del teatro posdramático y por lo tanto es necesario complementar la semiótica teatral con investigaciones como las de Lyotard⁵, y por lo tanto las teorías del psicoanálisis, como las teorías de *La interpretación de los sueños*, de Freud, aun así, son fundamentales para entender el concepto de signo teatral, específicamente el paso del signo lingüístico al signo teatral.

A continuación podemos ver una definición y un cuadro sintético que nos ayudará a visualizar el método del análisis vectorial:

⁵ Específicamente el artículo «El Diente, La Palma de la Mano» publicado en el libro *Dispositivos Pulsionales* [1981].

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 del inconsciente. Estas figuras se conjugan para vectorizar el espectáculo, transformándolo en un texto onírico que los espectadores intentarán descifrar [Pavis, 2018: 369].

Desplazamiento Metonimia	Condensación Metáfora
2. <i>Conectores</i> 3. <i>Secantes</i>	1. <i>Acumuladores</i> 4. <i>Embrague</i>

Tabla 2. El análisis vectorial.

El actor

No obstante, la dificultad radica en no dividir la performance del actor en especialidades demasiado estrechas, ya que con ello se perdería de vista la globalidad de la significación: una gestual así solamente tiene sentido en relación con un desplazamiento, con un tipo de dicción o un ritmo, sin hablar del conjunto de la escena ni de la escenografía de la que forma parte. Por consiguiente, es preciso tratar de desarrollar una segmentación y unidades que preserven coherencia y globalidad. En vez de una separación entre gesto y texto, o entre gesto y voz, intentaremos distinguir macrosecuencias dentro de las cuales los diversos elementos se agrupen, se refuercen o se distancien, formando un conjunto coherente y pertinente, susceptible de combinarse después con otros conjuntos [Pavis, 2018: 80-81].

El caso de la obra de Rodrigo García es uno de estos ejemplos, aunque García trabaja con la compañía de teatro, fundada por él en el año 1989, La Carnicería Teatro, y podríamos pensar que hay una continuidad en su producción teatral, continuidad estética, metódica, de los actores que forman su compañía, está claro que no es así. Rodrigo García propone siempre un desafío en cada nueva escenificación y en la obra *PS/WAM* es claro. Específicamente en la obra *PS/WAM* actúan Juan Lorient y Daniel Romero. Lorient es un actor recurrente en la obra de Rodrigo García y participa como integrante fijo de la compañía La Carnicería Teatro, Romero es creador y músico que, ha desarrollado su carrera en el campo de la experimentación sonora, y trabaja desde 2008 diseñando sonido para proyectos de teatro y performance con Rodrigo García. Cada puesta en escena de Rodrigo García exige unas determinadas capacidades actorales, más o menos extremas, tanto físicas como psicológicas. En *PS/WAM* los actores están allí como la música, físicamente, materialmente, están allí disfrazados y maquillados, están allí como una pareja que dialoga a través de los elementos que están puestos en diferentes estaciones en el espacio espectacular. Los actores reciben y miran al público directo a los ojos, son dos anfitriones amables pero a la vez sospechosos. Estos dejan que el público se sienta cómodo observando el espacio e interactuando con algunas de las instalaciones propuestas. Los actores dan la sensación de que entran y salen en esta partitura tiempo-espacial que tiene el pulso no solo en los cuerpos vivos de los actores sino también en la música, o mejor dicho en el espacio sonoro.

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 1, en la *micro-performance* de los metrónomos los vectores-acumuladores multiplican los significados posibles. Aquí por ejemplo podemos identificar ciertos signos (significantes) que se superponen con otros signos para proponer una nueva estructura de significados, y así cuando las velas se presentan en la escena pegadas a las puntas de los dedos de los guantes de jardinería, el signo de las velas que en un principio es un conector y nos conecta por ejemplo con una fiesta de cumpleaños, al aparecer en los guantes, el signo «vela encendida en la punta de los dedos» abre un sin fin de nuevas significaciones, por decir algunas, le da al momento un aire carnavalesco, que al mismo tiempo se relaciona con los otros signos que están presentes en el vestuario de Romero, mitad dama de la corte, mitad jugador de hockey, esta semiosis ayuda a enriquecer los posibles sentidos y dan un giro metafórico a los distintos niveles de las acciones físicas que realiza Romero.

El sacrificio en el caso de Mozart, de su infancia por el arte y la belleza, y que a la vez puede ser interpretada como una tortura, una pesadilla, las velas, el fuego, el cumpleaños. El corazón de Mozart, la pulsión de vida: «El cuerpo es una suerte de Médium que hace pasar flujos incontrolados a través suyo; y es traspasado tanto por fenómenos culturales como por deseos inconscientes» [Pavis, 2018: 115].

La vela, la esperma, el fuego las agujas de los metrónomos, las manos de Romero tecleando nos trasladan a un espacio onírico y peligroso. Y vemos la figura de Mozart, una biografía visual, la figura del padre, la irreverencia frente al sistema imperante, las preguntas sobre de la música como expresión artística.

Los vectores conectores

Los metrónomos nos conectan con el universo «música», con la producción musical e intelectual de el clasicismo del siglo XVIII, a la vez nos conecta con la disciplina y la forma de ordenar el ritmo (el orden). 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]. Las velas que son un referente directo de las fiestas de cumpleaños, y por ende nos conectan con la niñez en general y específicamente con la niñez de Mozart. Aquí las velas están superpuestas con otros objetos (signos), como los metrónomos, podemos apreciar como dos signos diferentes, en este caso las velas y los metrónomos al combinarse materializan un nuevo signo que actúa como la metáfora que podríamos reflexionar sobre fuego y tiempo, y así sobre todos los derivados de esta imagen.

Las velas encendidas también nos conectan con la luz, y por desplazamiento remiten como productoras de fuego al calor. En una dimensión más corporal en referencia a la libido se conecta también con al falo, lo erótico, el despertar sexual.

El pedestal hecho con cajas de cerveza nos conecta con la época actual. La cultura popular.

Los vectores secantes

Los vectores secantes son movimientos de ruptura que acaban bruscamente con una serie y pasa a otra sin transición. En la *micro-performance* de los 3 metrónomos, los secantes no son muchos pero son claros, al final de la sonata que se escucha por los altavoces, Romero apaga el fuego de sus guantes enovelados en un balde con agua, y Lorient aparece rápidamente para romper con todo, la luz se enciende, y el público disuelve el círculo ritual en el que estaban inmersos, Lorient desenrolla el rollo de papel que ha estado bajo los metrónomos y en donde se pueden leer textos que hablan de fallidas cirugías estéticas, y más. Las transiciones, que se producen al pasar de una estación performativa a otra, también son movimientos de ruptura que los actores concretizan constantemente, entran y salen de sus representaciones performativas.

Los vectores embragues

Los vectores embragues actúan por el paso de un sistema de signos a otro por medio de un sistema de equivalencia y sustituciones (embrague metafórico), las sonatas de Mozart embragan, más tarde, en las propuestas musicales de Scelci. De este modo se pasa de una propuesta musical a otra. En este sentido también de una época clásica del siglo XVIII a la época contemporánea. El espectáculo no se queda en la mirada, sino que pasa a un nivel diferente más profundo, más

inconsciente, que deriva, o mejor dicho embraga más adelante en las improvisaciones que Romero hace de las sonatas para piano de Scelsi. En ese momento pasamos de un universo a otro, cambiamos de plano y de lectura, la música de Mozart desemboca en la música experimental de Scelsi, y pasamos, a través de ese embrague, al mundo de la música experimental contemporánea, y en el caso de Scelsi el al universo trascendente de su propuesta artística.

Conclusiones

Rodrigo García no se acerca al público con mensajes y signos fáciles de identificar y de interpretar, al contrario se acerca con sensaciones, objetos inexistentes, o que están re-interpretados, y por lo tanto nos llevan a una estructura de sentido nueva, diferente a la que conocíamos, por ejemplo la máquina del sexo⁶, que al principio está oculta bajo una manta confeccionada de papel de periódico y por lo tanto no la vemos pero si percibimos y escuchamos su ritmo, su tempo que sincroniza con los otros sistemas de signos como los metrónomos y funciona como parte de esta sinfonía pulsional.

Naturalmente que percibimos una dramaturgia, o mejor dicho, una partitura que propone un tempo, un ritmo en el tiempo y en el espacio, una partitura que al parecer es caótica y sin sentido, porque lo que se intenta no es un show banal sino mas bien trascendental.

⁶ Esta máquina está puesta en una de las instalaciones y es una construcción mecánica que lleva un pene en la punta y se mueve a distintas velocidades, además produce un sonido pulsional.

En la obra *PS/WAM* el público puede recorrer el espacio libremente, un público liberado de la butaca y también del reloj, respecto al tiempo en la obra *PS/WAM* Rodrigo García nos comenta en una de sus últimas entrevistas:

Respecto a las exposiciones de artes plásticas, se encarga el propio asistente al evento de matarlas, va corriendo entre las obras hablando y tirando fotos. Tal vez por eso mi última obra (*PS/WAM*) es solo tiempo, que le doy al público. Pueden deambular y detenerse donde quieran que no encontrarán «show». ¿Sabrán hacerlo, sabrán hacer algo con el tiempo que he creado para ellos, sabrán usar su libertad, serán responsables? [Tamames, 2020: 568]

El espectador es un individuo que está invitado a elegir dónde y cuándo mirar. Al principio y durante la obra el público tiene la posibilidad de desplazarse por las distintas estaciones y observar detenidamente lo que hay allí. En general las instalaciones/estaciones son herméticas, híbridas, cerradas, en donde los signos o mejor dicho los sistemas de signos están en su plena materialidad, son significantes en búsqueda de significados, estos sistemas de signos se convertirán (tomarán) en sentido a través de las intervenciones performativas de Lorient y Romero y serán tanto condensados como desplazados.

En la obra de García, el espectador se enfrenta al mundo ficcional propuesto de una manera más bien física y corporal, se ve obligado a hacerlo debido a que los sistemas de signos o los componentes escénicos están reestructurados como una construcción de una significación que entra en conflicto con la construcción de sentido que trae de su referente o mundo real. De esta manera la búsqueda constante

de un significado no llega a una interpretación inmediata, sino le deja tiempo al cuerpo para interrelacionarse con la lo material. El cuerpo escucha música sin pensarlo, al contrario, el cuerpo (y no lo quiero llamar todavía, experiencia estética) vibra y se contagia a través de esa vibración y más allá de definir la música el cuerpo alcanza un estado, y podemos al igual que cuando soñamos, presenciar y vivir una situación extraña ajustándonos a ella con la mente y la imaginación, en palabras de Hartwig: «Muchos de sus proyectos juegan con la frontera entre la ficción y la realidad e incluyen la dimensión sensual, especialmente visual y acústica, pero también olfativa, de la percepción. Para García, las historias ya son percepción manipulada» [Hartwig, 2005: 50].

El espectador entra o enfrenta el espectáculo a través de la forma, o mejor dicho a través de la materialidad. La forma viene a ser el contenido, a través de la forma, a través de la composición del espacio, el espectador abre su percepción, la música le ayuda a abrir los sentidos, y se posiciona más bien en el espacio de un espectador antes de la palabra antes de la comunicación verbal, no es que se cierre el consciente o la capacidad de percibir cotidiana, sino que además se abren otras dimensiones de percepción.

En *PS/WAM* la experiencia es irracional, inconsciente, y debemos empezar a vivir con nuestro inconsciente sin miedo a la locura.

Rodrigo García nos ofrece dos niveles sígnicos: superficial y profundo, si los relacionamos con los vectores podemos encontrar vínculos entre el nivel superficial y los vectores conectores (metonimia) y el nivel más profundo vinculado con los vectores acumuladores (metáfora). El texto está puesto en escena y no dicho en escena.

La música como comentamos en los componentes escénicos no quiere referenciar nada, más bien la música es, está en presencia directa con el espectador. Las palabras y los signos están siempre condicionadas por un significante que busca un significado, la música no puede mentir porque no usa palabras. Rodrigo García expresamente habla de la música y ni siquiera la biografía de Mozart (o Scelsi) la música se presenta como antídoto contra la estupidez que está siendo programada en cada segundo en los medios de comunicación, la música de Mozart contra esa aceleración y ese bombardeo medial que ya no es solo la comida chatarra sino que es la imagen chatarra que se nos mete a la fuerza y a mil imágenes por segundo. El espectador se identifica a sí mismo como puro acto de percepción, como sujeto trascendental.

Según lo que el mismo Rodrigo García escribió en el gaceta de prensa promocional de la obra, para él la música de Mozart es lo primordial:

Ante tanta estupidez, cómo no voy a proponer las sonatas para piano de Mozart.

Notas musicales.

Contra las mentiras.

Solo las notas musicales.

Ni siquiera la biografía de Mozart.

Solo las propias sonatas [García, 2019].

García enfrenta dos universos opuestos, los mezcla como por ejemplo en el vestuario de Romero en donde vemos el vestido de una dama de la corte mezclado con el vestuario de un jugador de hockey, en la instalación de los metróno-

mos vemos las cajas de cerveza como pedestal para los metrónomos, al mezclarlos desacraliza uno y enaltece el otro, de este modo el público (el espectador) que puede estar más o menos identificado con alguno de estos mundos opuestos, es obligado a reestructurar a través de un ejercicio estésico la estructura conceptual del contexto histórico y cultural en donde se ha originado esta ambivalencia.

Rodrigo García nos hace recordar que la trascendencia esta allí y no nos olvida, como él mismo García lo resume: «Dicho a lo bestia y para que nos entendamos: aunque tú le des la espalda, la trascendencia no te olvida» [García, 2019].

Bibliografía

- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Semiótica del Teatro*, Madrid, Arco.
- GARCÍA, Rodrigo (2009): *Cenizas escogidas*, Segovia, La uña rota.
- (2020): *Cómo se llama*, Segovia, La uña rota.
- HARTWIG, Susanne (2005): *Chaos und System: Studien zum spanischen Gegenwartstheater*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- 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.

TAMAMES GALA, Cristina (2020): «La belleza es una desviación»,
Acotaciones, 45: 565-593.