

El sonido en el teatro **posdramático**.

Aportaciones del arte sonoro al teatro
que se ha denominado **posdramático**.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



DCA DHA
DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

Trabajo Final de Máster:

**El sonido en el teatro posdramático.
Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha
denominado posdramático.**

*Proyecto de investigación **Máster en Música***

Depto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
(Universitat Politècnica de València)

Realizado por:
Alicia Bernal Molina

Dirigido por:
Miguel Molina Alarcón
Pedro Ortuño Mengual

Valencia, julio de 2017

Índice

1. INTRODUCCIÓN: motivación, objetivos y metodología	4
2. CONTEXTUALIZACIÓN	14
2.1. La estética posmoderna	15
2.2. El teatro como arte escénico que incluye la danza y otro tipo de manifestaciones escénicas.....	19
3. CORPUS TEÓRICO.....	21
3.1. Definición de lo que se ha denominado teatro posdramático.	22
3.1.1. La música (y el sonido) en el teatro posdramático.	26
3.1.2. Antecedentes.	31
3.1.3. Relación del teatro posdramático con las siguientes disciplinas/lenguajes/conceptos	39
3.2. Teatro musical experimental: descripción del teatro posdramático ligado al sonido como lenguaje dramático.....	53
3.3. Artistas, directores y propuestas representativas de este “teatro musical experimental”.....	58
4. CONCLUSIONES	68
5. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.....	73

Agradezco a mi director Miguel Molina Alarcón sus orientaciones, apoyo e implicación en este estudio. Al profesorado del Máster de música por su disposición. Y a Claudio Aldaz Casanova por sus valoraciones e interés.

1. INTRODUCCIÓN: motivación, objetivos y metodología

“Yo llegué al teatro desde la danza,
pero fue el teatro el que me trajo a la música”
Varopoulou, H.¹

El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado posdramático, es el título del proyecto fruto de los estudios del Máster en Música 2016-17, que como resultado de investigación se expone a continuación y que se presenta como Trabajo Final de Máster (TFM).

En el marco del estudio teatral y más específicamente del teatro posdramático existe una amplia bibliografía teórica en cuanto a los espectáculos, pero sobre todo están dirigidos al texto teatral. Creemos que parte de las propuestas escénicas que utilizan otros lenguajes para crear una dramaturgia tienen menos espacio y son menos estudiadas por este motivo. La principal motivación que nos ha llevado a querer hacer un estudio eminentemente teórico sobre el sonido en el teatro posdramático en España, es precisamente esta, la curiosidad intelectual. Pero debemos también apuntar hacia otro objetivo que tiene más que ver con una necesidad artística y personal por este tipo de teatro que nos empuja hacia la producción artística. Nuestro interés, por tanto, no solamente es teórico, sino que responde a cuestionamientos que surgen de la práctica que hemos desarrollado en estos últimos años en diferentes tipos de propuestas escénicas (tanto en procesos creativos en solitario como otros en colectivo).

Así pues, nuestra inclinación por la formulación de un marco teórico al que poder suscribir estas nuevas prácticas teatrales desde la que desarrollamos nuestra producción teatral, que se encuentra en terrenos fronterizos, creemos que puede

¹ Varopoulou, H. *Musikalisierung der Theaterzeichen*. Conferencia pronunciada en la *1. Internationalen Sommerakademie Frankfurt am Main*, en agosto de 1998. Manuscrito sin publicar (Como se cita en Lehmann 2017, p.158). Escritora, crítica teatral y periodista especializada en temas culturales.

ser enriquecida si la vinculamos a otras disciplinas, y más específicamente al arte sonoro y la performance. Nuestro estudio querrá sentar las bases teóricas de una futura investigación performativa en la que volcar lo teorizado en este trabajo.

Debemos de considerar entonces también el futuro trabajo de tesis doctoral como otra de las motivaciones de este estudio que se enmarcaría en la corriente de investigación performativa ligada a las Artes y buscaría como resultado la concreción de una pieza dramática donde el sonido sea fuente y objeto de creación dramática.

Las cuestiones que nos llevan a querer estudiar la relación del hecho teatral y el sonido en la composición/construcción dramática, son compartidas con otros directores como Claudio Valdés Kuri (como aparece en Heras, 2016, p.110) que hablando del proceso creativo de *El gallo* comenta y lanza este planteamiento desde el que trabaja con su grupo:

La presencia de artistas multidisciplinares ha enriquecido la puesta en escena, pero al mismo tiempo ha implicado la necesidad de entrenarlos dentro de la compañía, puesto que es muy difícil encontrar, en nuestro medio, actores que tengan una verdadera educación musical.

Para nosotros esta situación se transforma en dos preguntas que motivan la investigación:

1. ¿Se le puede plantear a un intérprete/bailarín su trabajo escénico desde el sonido?
2. ¿Cómo se debe de encarar un proceso de creación de una pieza de estas características?

Nuestro trabajo de investigación quiere contribuir desde cuestionamientos prácticos y teóricos, a la confirmación de que la escritura dramática puede estar

subordinada a otro lenguaje que no sea el literario. Para ello proponemos el sonido (y la música electrónica) como instrumento desde el que elaborar una pieza teatral que estará por tanto inserta en lo que se denominó teatro posdramático. Y proponemos, para ello, una definición de “teatro musical experimental”² como espacio interdisciplinar entre la instalación, la performance, el teatro posdramático y el arte sonoro desde el que cuestionarnos la creación artística vinculada al sonido como objeto y fuente de creación dramática. Queremos contribuir a la definición y situación del análisis de esta tendencia escénica en España que trabaja desde territorios no textuales y que en sí misma dibuja una metodología concreta que determina su presentación.

La presente investigación ha ido dirigida fundamentalmente a alcanzar una serie de **objetivos** que diferenciamos entre principal y secundarios, los cuales se presentan a continuación de forma resumida.

El estudio tiene como objetivo principal hacer una aproximación a la definición de las prácticas escénicas que subordinan su dramaturgia al lenguaje sonoro, enriqueciendo estas teorías con algunas formulaciones y conceptos del arte sonoro y la performance.

Objetivos secundarios:

- Analizar el espacio interdisciplinar entre la instalación sonora, la performance y el arte sonoro desde el que algunos artistas desarrollan la creación dramática actual estableciendo unos conceptos que ponen en común estas prácticas.

- Aproximarnos a los antecedentes del tipo de teatro que nos ocupa,

² *Experimental music theatre*, concepto acuñado por Mauricio Kagel que trajo a la escena europea el teatro de música experimental a finales de los años 1950 e introdujo las ideas de la música en el teatro, o *theatricalisation*, gracias a la influencia de John Cage. (Hübner, 2013, p. 14)

proponiendo como tales algunos experimentos teatrales del siglo XIX poco tratados desde el ámbito escénico, pero sí desde la performance y el arte de acción.

- Fomentar y dar a conocer otras narrativas escénicas que no estén ancladas a lo literario centrándonos en el territorio español siempre que sea posible.

Así pues, nuestro trabajo teórico se limitará a plantearse el sonido en el teatro que se ha denominado posdramático (por tratarse de un teatro con ciertas características concretas que más tarde estudiaremos) sin atender al uso del espacio sonoro en relación con el texto, ni tampoco trataremos el uso de la música incidental en las puestas en escena. Además, debemos de añadir que nuestro trabajo se centrará en el ámbito español, aunque por el escaso material teórico en cuanto al teatro musical experimental, tengamos que referirnos a algunos estudios en inglés o en italiano.

Antes de nada, hemos contextualizado nuestro objeto de estudio. Es decir, que hemos efectuado una aproximación histórica al surgimiento de la estética posmoderna para definir este paradigma y lo hemos relacionado con algunas de las características que especifican el teatro posdramático. Dar cuenta del contexto nos ayudará a entender las particularidades y herramientas con las que definir el teatro musical experimental y nos permite, además, desarrollar algunas consideraciones estéticas.

La siguiente parte de nuestra investigación, que denominamos corpus teórico, está compuesta por tres grandes apartados. Uno primero en el que nos centramos en tratar los antecedentes de los efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro español y de algunas manifestaciones teatrales del S. XIX que consideramos como referentes del teatro que nosotros denominamos musical experimental. Una segunda parte en la que profundizamos en las aportaciones, que en clave

fenomenológica³, que se han realizado de las prácticas del arte sonoro y la performance en relación al teatro posdramático. Y para terminar haremos una descripción del teatro musical experimental en base a algunos trabajos prácticos, sobre todo centrados en el ámbito español, a modo de ejemplos que nos sirvan para terminar de concretar el género que nos ocupa.

Teniendo en cuenta los objetivos expuestos, nuestra **metodología** de trabajo se ha basado en un enfoque fenomenológico llevando a cabo estos métodos:

- La recopilación de textos históricos relacionados directamente con la temática de estudio. De ellos hemos seleccionado una serie de unidades básicas de análisis o temas que nos sirven como conceptos fundamentales para definir el “teatro musical experimental”. Intentamos remontarnos siempre que ha sido posible a las publicaciones de los autores en su lengua original.
- El análisis pormenorizado de cada uno de los autores y textos encontrados. Distinguiendo cuales han sido sus aportaciones más originales al tema del sonido en el teatro posdramático en España.

Partimos de la búsqueda en bases de datos de material e investigaciones que arrojen luz en torno a una serie de cuestiones:

- La relación de la instalación sonora (arte sonoro) con el teatro.
- Las aportaciones de la performance y el arte de acción al teatro.
- Y, por último, la relación de la música electrónica experimental con el teatro.

³ Ya que esta metodología nos permite descubrir aspectos invariantes que podamos generalizar para descubrir la esencia del objeto de estudio.

Las bases de datos usadas serán: Dialnet que es un portal centrado en contenidos científicos en lenguas iberoamericanas y diversos recursos documentales (artículos de revistas, artículos de obras colectivas, libros, actas de congresos, reseñas bibliográficas y tesis doctorales); Scopus que es una base de datos bibliográfica de resúmenes y citas de artículos de revistas científicas en las áreas de ciencias, tecnología, medicina y ciencias sociales, incluyendo artes y humanidades; Web of science que se centra en contenidos científicos en ciencia, tecnología, ciencias sociales, artes y humanidades; y ECLAP (European Collected Library of Artistic Performance) que es un archivo en línea de artes escénicas de toda Europa. Probamos unas combinaciones de términos que se relacionan con nuestro objeto de estudio y según los resultados concretamos o re-definimos los términos de la búsqueda y pasamos al estudio de los materiales obtenidos.

Debo de hacer una matización en cuanto al tratamiento de fuentes. En particular para el estudio de los antecedentes de los efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro español y de algunas manifestaciones teatrales del S. XIX. La metodología concreta en este caso fue otra. Partimos de la definición del *Diccionario Akal de Teatro* de Gómez García (2007), del término inocentadas teatrales y de la búsqueda en hemeroteca de diarios y revistas de la época (ABC, La Vanguardia, Biblioteca Nacional de España) de información sobre estas actuaciones. El análisis de toda esta información nos revela una serie de unidades básicas que pueden ser relevantes como material documental historiográfico y otras unidades que nos confirman que estas representaciones pueden ser tomadas como antecedentes en España de un teatro más experimental que ha sido poco estudiado en el ámbito escénico, pero sí en el performativo.

Señalar antes de pasar a comentar los antecedentes del trabajo algunos límites que nos hemos impuesto y que creemos importante comentar. En este caso y por tratarse de un trabajo de investigación teórico, dejaremos de lado en nuestro estudio la subjetividad del público, el análisis exhaustivo de las obras, así como cuestiones sociológicas que puedan suscitar el tratamiento de parte del material

con el que hemos trabajado (material documental en cuanto a las inocentadas teatrales).

Para situar los **antecedentes** que han precedido al tema en torno al cual gira esta investigación, nos encontramos con pocos escritos que traten el tipo de teatro al que nos referimos, que liga su trabajo a la dramaturgia sonora. Este teatro no tiene cabida en la clasificación por géneros tradicional del teatro y, por tanto, tiene el peligro de ser excluido de las instituciones culturales españolas como apunta Sánchez (2003). Para este autor, la programación cultural se estructura según unas categorías que responden a diferentes géneros – música, danza, ópera y teatro – que definen más el producto último y no se interesan tanto por el proceso de creación. Todo esto dificulta enormemente que otras propuestas más experimentales tengan hueco en la institución.

Las nuevas tendencias escénicas y el teatro posdramático estudian el hecho escénico desde la puesta en escena y la inter, multi, pluri y transdisciplinariedad, pero aún así no se hace hincapié en los procesos creativos en los que el sonido y la música son los protagonistas. El uso de la música electrónica experimental en este tipo de teatro es muy habitual, pero el análisis de este lenguaje suele ser tratado de manera tangencial (música incidental) como sugiere Kowzan (1997) y no como protagonista de un espectáculo.

Para Sánchez (2006), la práctica de Artaud reivindica un teatro que no esté basado en la palabra sino en distintos lenguajes que posibiliten las capacidades expresivas de la acción, del sonido, de la luz, de los gestos: un lenguaje de los sentidos en el espacio que en palabras del propio Artaud sea “un lenguaje destinado a los sentidos e independientemente de la palabra, debe de satisfacer todos los sentidos” (2011, p. 17). Otros referentes más cercanos en cuanto al tiempo y cercanía (referentes artísticos en España) de este tipo de prácticas o teatro posdramático son según Cornago (Abellán et al., 2006) Angélica Liddell y Carlos Marquerie, pero de nuevo son referentes como creadores de unos textos dramáticos (mejor

dicho, posdramáticos) que utilizan la música en sus espectáculos pero que no arrojan luz a las cuestiones que nos ocupan.

Es entonces cuando el estudio o encuentro con otras disciplinas se hace necesario (el arte sonoro y la performance). En el trabajo de tesis de Duchement (2014, p. 37) se hace un buen recorrido por las distintas prácticas (performance, *happening* y *earthwork*) que tienen en común el uso de la tecnología del vídeo y posteriormente del ordenador y de los distintos artistas que las experimentan. Nos interesa precisamente el capítulo dedicado a la introducción del vídeo en la danza-teatro y la vídeodanza.

[...] coreógrafos como Amy Greenfield y Merce Cunningham vieron en el vídeo la posibilidad de crear una obra corporal-tecnológica explorando tiempos y espacios imposibles en la realidad, como hiciera Nam June Paik en algunas de sus obras incorporando coreografías de Cunningham en las que los bailarines aparecían como en suspensión mientras bailaban, gracias al efecto *chroma key*. (Duchement, 2014, p. 56).

Pero de igual manera en este estudio dedicado a la hibridación del audiovisual con la instalación, no se toman en cuenta prácticas escénicas vinculadas al teatro posdramático. Y de nuevo nos faltan referentes para definir el teatro que utiliza el sonido y la música experimental como propuesta de dramaturgia. Por eso creemos que para definir el objeto de nuestro estudio debemos de acercarnos al arte sonoro y a la música experimental. Estas otras prácticas pueden enriquecer el material tratado, el tipo de teatro musical experimental que nos interesa.

A partir de Jonh Cage, la aparición de los *happenings* y el colectivo Fluxus de los años 60 en EE. UU, hay un punto de inflexión en la radicalización de la fusión de las disciplinas artísticas. Cage en 1950 realiza composiciones, experimentos aleatorios con instrumentos contruidos especialmente para usos atípicos, ordenadores y cintas de audio y empieza a incorporar elementos teatrales a sus composiciones musicales (Ruhrberg, Scheneckenburger, Fricke y Honnef, 1999).

Además, entre el 13 y 23 de octubre de 1967 diez artistas experimentales (entre los que se encontraban John Cage, Steve Paxton, Yvonne Rayner, Lucinda Childs, David Tudor, Robert Rauschenberg, etc) junto con la ayuda de treinta científicos y técnicos de los Laboratorios Bell, se reunieron durante diez meses para experimentar sobre las relaciones entre el teatro y las nuevas tecnologías (Abuín, 2008 a, p. 32 y Duchement 2004, pp.127-128). Estamos de acuerdo con Duchement en que lo interesante de la propuesta de los trabajos de Cage es el interés por el hecho sonoro y por la experimentación con este lenguaje respecto de otras prácticas y su consiguiente apertura y expansión de las posibilidades expresivas de la música.

Cuando nos acercamos a trabajos que tratan la relación del teatro y la tecnología nos encontramos sobre todo la cuestión estudiada en cuanto a dos conceptos fundamentales: intermedialidad e interacción (Abuín 2008a). Así que, de nuevo, la relación con el sonido queda dejada de lado y es entonces cuando debemos ampliar nuestro estudio hacia el lenguaje del arte sonoro y la performance.

Nuestro trabajo pretende enriquecer las teorías del teatro posdramático con los aportes del arte sonoro y la performance que ayuden a crear un cuerpo teórico desde el que poder analizar este tipo de teatro que hemos denominado musical experimental que crea su dramaturgia a través del sonido.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. La estética posmoderna.

El paradigma de la modernidad se fundamenta en el mito del progreso indefinido producido por la aplicación de los descubrimientos científicos a la técnica (tecnociencia). A su vez, este mito retroalimenta incesantemente el mismo paradigma (como bien explica el sociólogo de la posmodernidad Zygmunt Bauman 2001) y es necesario para explicar la postmodernidad. Para algunos autores (Marquard, Lyotard, Wellmer, Thiebaut) la postmodernidad representaría la “otra cara” de la modernidad, aquella otra parte que compensa y equilibra las racionalizaciones modernizadoras. Pero, en contraposición otros (Vattimo, Braudillard) creen que la postmodernidad protagonizaría una ruptura con la modernidad: la muerte de la razón, y con ella del proyecto de progreso de la civilización occidental, como para el filósofo Vattimo (1994). La creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin, ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación.

Teniendo en cuenta la complejidad de las interrelaciones entre modernidad y posmoderno e intentando destacar las características salientes y propiamente distintivas de esta época histórica empezada a comienzos de los años 60 y en fase de declino en el siglo XXI, podemos definir el paradigma posmoderno destacando las siguientes características que relacionamos directamente con las propias del teatro posdramático:

- Aparición de una cultura del eclecticismo:

Desprovistos de los grandes metarrelatos de la modernidad (Lyotard, 1992), nos encontramos en una época donde la lógica de los estilos ya no nos sirve para clasificar y explicar los productos artísticos. Ya no podemos hablar de arte pop, minimal, conceptualista, etc., sino que, esta época, se caracteriza por una mayor

dispersión y diseminación de las prácticas artísticas desarrolladas a partir de los postulados modernistas “La narración como sucesión lógica y ordenada deja paso en los relatos contemporáneos a un devenir dessemantizado de signos donde lo figural impera sobre lo narrativo” (Abuín, 2008 b, p. 334).

- Fragmentarismo:

Consecuencia del punto anterior es la fragmentación de lo narrativo. Dado que ya no es posible ni pensable edificar otro gran metarrelato, toda narración (literaria, artística, crítica y filosófica) será fragmentaria y da paso a la pluralización de los lenguajes y la experimentación con el medio. Para Abuín “la crisis de lo textual explora nuevas formas genéricas que convierten la hipermediación —utilización explícita del medio— y la aleatoriedad de la imagen en la propia esencia” (2008 b, p. 335). El discurso narrativo se entiende desde lo fragmentario y de hecho toma especial relevancia la estructura como elemento de creación de sentido y narratividad.

- El escenario se ha vuelto profundamente rizomático (Abuín, 2008 a, p. 37):

El término rizoma de Deleuze y Guattari tiene sentido como red abierta que crea interconexiones de signos.

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos. (Deleuze y Guattari, 2003, p. 17).

Según esto, las construcciones de sentido en estas obras ya no responden al producto artístico como fin último, sino que reflexionan y giran en torno a

conceptos que ponen en juego la relación del artista con el mundo, del artista con la institución, del artista con el espectador o incluso con el propio artista.

- *Megamáquina.*

Como dice Edgar Morin “esta megamáquina administrativa se ha hiperburocratizado e hipertecnificado, extendiendo la lógica mecanizada, especializada, cronometrizada de la máquina artificial a todas las actividades humanas” (2003, p.208). La puesta en escena y el montaje toman protagonismo y se tiende a la espectacularidad cayendo en algunos casos en el vacío y la insustancialidad. “En el fin de siglo hemos asistido a un regreso de lo grandiosamente espectacular, igual que pasó a comienzos del XX con la aparición del cine.” (Abuín, 2008 a, p. 30).

- Licuefacción de la sociedad:

Las características de la sociedad han mutado de sólido a líquido. Es indudable que la sociedad actual está pasando por una serie de transformaciones en lo cultural, económico y político producto de la postmodernidad, trayendo consigo consecuencias para la condición y la misma naturaleza humana. Bauman (2013) afirma que la familia como célula de una sociedad sólida, al igual que las instituciones políticas que dan orden jurídico y social han perdido su norte, se ha desvanecido fluyendo como lo hacen los líquidos y gases que se deforman sin tener una estructura sólida. Los valores se han ido desvaneciendo o, peor aún, pervirtiendo; las relaciones se han despersonalizado marcadas por un individualismo exacerbado; el consumismo desmedido está poniendo en peligro el futuro del planeta; las condiciones sociales son precarias, volátiles y transitorias, etc. Como resultado de esto se ha impuesto el “multiculturalismo” que Bauman critica porque, a su parecer, “refuta precisamente el valor que profesa en la teoría: el de una convivencia armoniosa de culturas. [...] esta filosofía apoya las

tendencias separatistas y en consecuencia antagónicas, dificultando así aún más cualquier intento de diálogo multicultural" (2013, p. 43).

- Lo posmoderno es performativo:

El concepto performatividad hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. En 1955, el filósofo estadounidense John L. Austin, dictó una serie de conferencias en la Universidad de Harvard en las que reflexionaba sobre un tipo de expresiones que más que describir o enunciar una situación parecían constituir, en sí mismas, una acción. En la primera conferencia que llevaba el título *¿Cómo hacer cosas con las palabras?* (1955) llamó a dichas expresiones performativas (en español se ha traducido a veces como “realizativas”). Austin señaló que verbos como jurar, declarar, apostar, legar, bautizar, etc., producían oraciones que, de por sí, eran ya una acción; “El acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo.” (Austin, 1955, p. 5). Esta esfera de lo performativo se ha desplazado del autor, como creador del sentido, al espectador, ya que es él el que a través de su acto de lectura da sentido a la obra de arte. Produce desde la subjetividad distintas realidades.

- Nueva forma de entender el espacio y el tiempo:

El cambio de las coordenadas espacio-temporales es producto de la revolución informática, que ha modificado radicalmente nuestra experiencia del tiempo y del espacio. La tecnología de la información ha producido fundamentalmente dos fenómenos: tiende a reducir los acontecimientos al plano de la simultaneidad y tiende además hacia la sobreinformación sobre los hechos, pero elimina las selecciones que conformaban la historia como una especie de tejido unitario. Para Vattimo, ya no existe un punto de vista desde el cual se pueda hacer historia universal;

No existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los demás. (1994, p. 11).

- Expansión de lo visual y principio holográfico.

Para Morin (1999) este principio explica que no sólo la parte está en un todo, sino que el todo está inscrito en cierta forma en la parte. Reconocemos así la importancia que tiene la imagen que vende o publicita (un producto, una actividad, un espectáculo...) y su inclusión en la vida diaria gracias a la informática, la tecnología digital e internet. “La expansión de esta nueva cultura visual es la eclosión de la tecnología digital” (Abuín, 2008 a, p. 30).

2.2. El teatro como arte escénico que incluye la danza y otro tipo de manifestaciones escénicas.

Cuando hablamos de artes escénicas nos estamos refiriendo a un concepto más amplio de lo que es la escena en la clásica definición de las Artes que comprende teatro, danza y música. El concepto que manejamos en este estudio es más amplio, abarca todo aquello que ocurre en tiempo real y en presencia de espectadores (incluyendo, por tanto, propuestas híbridas, acciones, instalaciones, vídeo-acciones, performances, etc.). Como las define Pavis: “las artes escénicas están ligadas a la representación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación, del producto artístico” (1998, p.54-55).

El encuentro de todas estas disciplinas en una serie de elementos comunes desde los que desarrolla su práctica nos ayudará a la hora de abordar las aportaciones de otros campos (arte sonoro y performance) en nuestro estudio. Estos elementos fundamentales y comunes son los siguientes:

- a) El espacio y el tiempo utilizados en estrecha relación como elementos estructurales y de expresión.
- b) La acción (física o verbal) que da fundamento a la materialidad de la escena.
- c) La estructura y su re-presentación. La ordenación de los elementos en una estructura es lo que definimos como dramaturgia.

A pesar de que en la historia de la dirección escénica encontremos directores de teatro que discrepan ligeramente en cuanto a los elementos mínimos constitutivos del acto escénico, en nuestro trabajo consideraremos los expuestos anteriormente, porque creemos que engloban de una manera eficaz los conceptos desde los que trabajan las distintas disciplinas, que actualmente se definen como artes performativas.

3. CORPUS TEÓRICO

3.1. Definición de lo que se ha denominado teatro posdramático.

Hablar de teatro contemporáneo nos lleva a tener que hacer referencia al Teatro Posdramático, a la fragmentación y a lo que se ha denominado también Nuevo Teatro. En este sentido el estudio llevado a cabo por Lehmann (2017) en *Teatro posdramático* surge como referente fundamental para poder definirlo.

Posdramático designa un teatro más allá del drama tras una época en la que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. (Lehmann, 2017, p.44).

La desintegración de la coherencia dramática del nuevo teatro, la fragmentación del texto y el *collage* son recursos habituales de la escena que denominamos *posdramática*. Ahora “el drama con su dialéctica, debate y su desenlace (historia) ha emigrado desde el teatro al cine y a la televisión y resultan un lugar mucho más cómodo para simular la realidad” (Lehmann, 2017, p. 131). Así que el teatro toma lo que le es propio (reteatraliza⁴) y reinventa la escena abriéndola a otras formas de la práctica cultural y experimentando un avance hacia la liberación de la hegemonía del drama.

Podríamos considerar el teatro posdramático como una forma diferente de teatro dramático, aquella que surge de la aceptación de un concepto de drama, que ya no depende de las definiciones propuestas por Aristóteles o Hegel, sino de una definición que deriva de las reflexiones de numerosos creadores del

⁴ Término utilizado para designar a un grupo selecto de reformadores (*reteatralizadores*) de principio de siglo XX cuya concepción escénica se circunscribía al hecho teatral como un conjunto susceptible de ser organizado, sobre todo por la figura del director, para ponerlo al servicio del actor y de la acción dramática.

siglo XX, de Gordon Craig a Antonin Artaud, quienes concibieron lo dramático como un conflicto o una búsqueda que ningún texto puede por sí solo contener. (Sánchez, 2013, p.19-20).

Como bien teoriza Cornago “se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático” (2006, p. 3). El teatro podríamos decir que se convierte en presentación más que en representación con un uso de las formas y de los distintos lenguajes muy concretos; “No es únicamente un nuevo tipo de texto representacional (no solamente un nuevo tipo de texto teatral), sino un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro” (Lehmann, 2017, p. 149). Es decir, que no define una dramaturgia sino una práctica escénica, un *modus operandi* o una manera de hacer que resalta el proceso y la construcción de sentido. Podemos reconocer ciertos rasgos estilísticos en el teatro posdramático: “[...] des-jerarquización de los medios teatrales, simultaneidad de los signos, densidad de los signos, musicalización, mucho peso a la dramaturgia visual, corporalidad de la escena y la irrupción de lo real y la situación o el acontecimiento”. (Lehmann, 2017, p. 149). Pero en ningún caso podemos hablar de un estilo determinado y, por lo general:

[...] consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético. (Cornago, 2006, p.4).

Así, en el teatro posdramático el texto no funciona como protagonista de una dramaturgia que ilustra la escena, sino que la relación de los distintos signos y lenguajes, es mucho más compleja. Un espacio *rizomático* (Deleuze y Guattari, 2003) que pone en relación un sistema de tensiones “que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad.” (Cornago, 2006, p.5). En este tipo de trabajos se acentúan una serie de resistencias y oposiciones con las que se

trabaja la escena: el trabajo con el cuerpo físico del actor; dimensión performativa de la escena; la obra se trabaja como proceso; se entiende el hecho escénico como acontecimiento y toma protagonismo la comunicación sensorial con el público y el acto colectivo.

Este nuevo espacio de reflexión, en el que se propone al espectador un lugar (espacio-visual) y un tiempo distinto al del mundo real y actual⁵, nos propone dilatar el tiempo para que pueda ser contemplado, visto. El espacio sonoro es un elemento que como dice Asensio puede:

Recoger, transformar, mezclar, elaborar, experimentar, musicar y sonorizar un espacio, y panoramizar los sonidos, “darles lugar” no sólo en el tiempo, sino también en el espacio. El discurso, los materiales que lo componen y el metadiscurso que lo explicita son uno, son dimensiones del mismo fenómeno sonoro que se expande hacia espacios no temporales y no auditivos. El sonido se hace lugar y se hace imagen. (Asensio, 2004, p. 17).

Por lo tanto, en nuestra investigación nos interesa abordar las composiciones de obras que trabajan desde el sonido, que proponen un espacio y tiempo donde estos dos conceptos se materializan y para ello enriqueceremos estas teorías con las de otras disciplinas (arte sonoro). Podríamos decir que situaremos este espacio en un terreno fronterizo entre el arte sonoro y la práctica del *performance art* y el teatro.

La ruptura de 1968 y la reacción de los años setenta coinciden con el fin del auge de la teoría, la muerte proclamada del autor (Barthes, Foucault), la puesta en escena como práctica significativa, como obra abierta o como metatexto (texto escénico dominando sobre el texto dramático). A pesar del ensimismamiento narcisista de la puesta en escena, los artistas americanos que vienen de la *performance* o de la música (Wilson, Cunningham, Foreman,

5 Como dice Pavis “más allá del umbral de la actuación” (En Lehmann 2017, p.308).

Cage, Glass) sacan la puesta en escena de su aislamiento y la abren a la performance. (Pavis, 2003. p.13).



Figura 1: Wilson (1976). Einstein on the Beach. Metropolitan de New York. Fotografía de Byrd Hoffman Foundation.

La práctica de la performance se encuadra en un arte de acción a la que le interesa la presentación (no representación) y la integración de la obra de arte en la realidad de la vida, en donde la improvisación, el acontecimiento y lo irrepitible son rasgos característicos de su presentación; “Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta” (Sánchez, 2011, p.25).

En este sentido nos interesa destacar de estas propuestas precisamente la característica de presentación irrepitible de la performance. Al poner en escena este tipo de trabajos podríamos decir que parten por un lado de un material producido anteriormente y, por otro, que se genera en el directo. Esta mezcla audiovisual (o solo sonora) y por supuesto su presentación, estará influenciada enormemente por distintos factores propios de la comunicación teatral (público,

sala, concentración, etc.), pero también por otros que serán propios de la performance (respuesta del público, ritmos, etc.). Estamos definiendo un tipo de piezas que por sus características pueden utilizar nuevos espacios de presentación (como el caso de *Crudo ingente* de la directora Sara Serrano y el artista sonoro Pedro Guirao que consiguieron estar nominados para los Premios Max en la 20ª edición como espectáculo de calle) y que se relacionan con la práctica del arte sonoro y la instalación.

3.1.1. La música (y el sonido) en el teatro posdramático.

Antes de adentrarnos en la relación entre el teatro, el arte sonoro y la performance, nos gustaría exponer brevemente la situación actual que ocupa la música electrónica en los escenarios españoles. Para ello mencionaremos un artículo publicado en la revista digital *Trans, Revista Transcultural de Música*, en la que su autora Susana Asensio (2004) repasa y define muy bien tanto el género, *Electronica experimental*⁶, al que me refiero, como los procesos de creación que van asociados. Encontramos también dentro de la *Electronica* bandas sonoras de películas, anuncios y videojuegos, e innumerables propuestas de *ambient music* o *muzak*, que sería la música de fondo;

La corriente llamada *Experimental Electronic Music* es una corriente relativamente novedosa, nacida como tal en los años 90, y que busca la experimentación explícita con los sonidos y los discursos a través de los nuevos medios técnicos disponibles. Sus productores no son necesariamente músicos, sino especialistas en el manejo de los aparatos de producción y transformación de sonidos (*samplers*, sintetizadores, mesas de mezclas,

⁶ En los estudios de música popular, la denominación *Electronica*, con mayúscula y sin acento, designa internacionalmente a todos los géneros y estilos de música popular electrónica.

ordenadores...) y producen en general tanto músicas para las pistas de baile, como música electrónica experimental para públicos más restringidos y elitistas. Estas músicas también han sido denominadas en ocasiones *post-dance*, porque en muchos casos rompen el tradicional 4/4 destinado a las pistas de baile, eliminando incluso todo rastro de ritmo medido, y también porque integran de diferentes maneras las posibilidades de otros géneros de músicas populares y no tan populares. (Asensio, 2004, p. 3).

Es precisamente este estilo musical el que nos interesa y al que, en parte, la escena teatral suele subordinar su espacio sonoro, ya que son músicas complejas que no nacen para ser bailadas, sino para ser escuchadas, leídas; “Músicas como mensajes que utilizan el lenguaje de los sonidos. Sonidos que evocan o suscitan sensaciones significantes, no reducibles a la semanticidad del lenguaje hablado, ni al arte de la combinación de tonos”. (Asensio, 2004, p. 4).

Las bandas sonoras del cine son el equivalente al diseño del espacio sonoro en las puestas en escena o la música⁷. Para entender la función semiológica de la música aplicada a un espectáculo son fundamentales las aportaciones de Kowzan (1997) en *El signo en el teatro* donde desarrolla su teoría en la que sistematiza los fenómenos semiológicos del espectáculo teatral según los diferentes lenguajes. En esta clasificación, Kowzan (1997, p.143), atribuye a la música distintas funciones entre las que cabe destacar: evocación de ambientes de escena, del lugar o la época de acción, puede caracterizar un personaje acompañando sus salidas o entradas y anticipar la acción. Además, también debemos de subrayar que en relación con los distintos lenguajes puede ser usado “para desmentir los signos de otros sistemas (lenguajes), o bien reemplazarlos” (1997, p.143). Para este autor los sonidos, es decir, lo que no pertenece ni a la palabra ni a la música, que él define como ruidos, entrarían a formar parte de otra categoría que llama efectos

7 Como hemos podido comprobar en distintos textos esta frontera es muy difícil de delimitar. “*Diseño sonoro...* tiene su recorte disciplinar difuso o inexistente; sobre todo en el ámbito de la reflexión” (Chalko, 2014, p.128).

sonoros. Actualmente la definición de espacio sonoro como aparece en el artículo de Ferrer-Lichter (2010) nombra de una manera mucho más amplia ese sistema e incluso, a veces, incluye la música. Es a este lenguaje más amplio, “Espacio Sonoro” y a su diseño al que vamos a referirnos;

La Semiótica aplicada a la teoría teatral ha sido una pieza clave a la hora de poder asignar un espacio artístico al efecto sonoro que causa el lenguaje mixto en el conjunto de la obra y en el espectador. De esta manera, se convierte en un elemento más que aporta significación espectacular. (Ferrer-Lichtner, 2010, p.1).

Podríamos decir que, en el teatro contemporáneo, lo sonoro está muy presente en el escenario, pero como ajeno a él. Sitúa al espectador en un estado emocional, pero, al no pertenecer al universo de la plástica, pasa inadvertido por éste. Posiblemente cuando se trate de una obra de teatro de texto⁸ en la que la narración, la cadena de acciones y sucesos es el motor y en lo que debe centrarse el espectador, entendemos que la música y el espacio sonoro estén en un segundo plano, como sirviendo al texto. Pero ocurre que en la mayoría de piezas de teatro es así, es decir, que el espacio sonoro se convierte en un lenguaje que sirve para enriquecer la escena y al que no se le suele conceder un papel protagonista⁹. A pesar de esto, hemos de señalar la importancia de este teatro con menos sitio en la cartelera teatral, pero sí fuertemente consolidado y con cabida en espacios alternativos (salas expositivas independientes principalmente, festivales y también espacios escénicos).

En este sentido nos parece sorprendente que el grosso de los estudios teóricos de teatro contemporáneo, todavía se centren en el texto literario y dejen de lado una

8 No nos suelen parecer acertadas las clasificaciones (como si fuesen compartimentos estancos) que se hacen entre teatro textual, musical, performativo..., pero en este momento vendría al caso decir cuando el texto domine la dramaturgia.

9 Por supuesto estoy dejando de lado la Ópera, ya que es un género que habría que analizar de manera distinta.

parte importante de espectáculos que se sirven de la música como objeto y fuente de creación dramática.

La relación del teatro con los nuevos lenguajes (audio-visual) y de los nuevos y poderosos medios que nos aporta la tecnología, hace que existan propuestas que se originen, a la hora de poner en escena una obra de teatro, desde distintas premisas gracias a lo cual no se confía solo a la palabra (o más bien a la literatura) y a la cadena de hechos y acciones, como punto de arranque de un espectáculo, o como lugar desde el que generar el sentido. Estas prácticas artísticas que vienen desde la tradición de los supuestos de Artaud creemos que, en algunos casos, se acercan a otras disciplinas (performance y arte de acción) o conectan directamente con el arte sonoro. La incorporación de estos nuevos lenguajes a la escena teatral, tema poco estudiado en España, pero sí en otros países como Alemania y Países Bajos, puede ser una propuesta actualizada de los planteamientos del *Teatro de la Crueldad* de Artaud; “Propongo, pues, un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 1980, p. 89). Como nos explica Sánchez (2002) la postura de Artaud es precisamente la de entender el teatro como una experiencia (vivencia física) y no solo como formas representadas. El teatro debe de conmover físicamente al espectador y por eso cree que la capacidad de la comunicación verbal para situar al espectador en una experiencia estética ha entrado en crisis (Sánchez, 2002, p. 92).

Por lo mismo, el sonido y la luz no son tratados como elementos que produzcan una armonía o un efecto sensible; ante todo son concebidos como energía, como fuerza, como instrumentos de sugestión. (Sánchez, 2002, p. 93).

Siguiendo esta línea, también debemos apuntar los supuestos de Appia en cuanto a la música en escena. Es de señalar el papel principal, núcleo del hecho escénico, que le atribuye a la música en sus teorías escénicas y la fascinación por el trabajo

corporal del actor y la función expresiva de la luz articuladas bajo la noción de ritmo (Hormigón, 2002, p.275). Más tarde la utilización de la noción de ritmo escénico en las experiencias de Dalcroze y las teorías de Meyerhold que tenían como base el estudio de las relaciones actor-ritmo, serán también aspectos relevantes. Pero para no desviarnos del objeto de nuestro estudio, dejaremos de lado las consideraciones históricas de los distintos periodos y directores en cuanto a la relación ritmo y escena, porque consideramos que sobrepasarían los límites de este trabajo.

Así pues, las relaciones con los distintos lenguajes en la escena responden a la necesidad de un nuevo entendimiento y desarrollo de ésta. Como argumenta Asensio: “los nuevos lenguajes se desarrollan porque existen nuevas necesidades, al igual que las nuevas palabras aparecen cuando creamos nuevos conceptos” (2004, p. 6). Esta nueva necesidad de la que habla Asensio podemos entenderla como nuevo lenguaje, y podríamos plantearla como un espacio teatral donde el sonido se convierte en punto de partida a la hora de crear un espectáculo. Se convierte en el productor y protagonista del hecho escénico, entroncando de manera primordial con las bases que sustentan el arte sonoro.

La distinción entre música y ruido ha desaparecido gracias a las teorías y prácticas de John Cage. La música se introduce en el territorio del sonido, ya que no es otra cosa que una parte, organizada, del sonido. La inclusión de la música dentro de la categoría más amplia del sonido o la extensión de lo musical al sonido-ruido, ha significado una revolución estética, no distinta de cuanto ha ocurrido, en otros tiempos, en las artes visuales con el *ready made* de Duchamp:

Donde quiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos nos molesta, cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales (Cage, 2002, p. 3.)

De esta nueva estética de los límites de los lenguajes (que se denominó teatro posdramático) en terrenos fronterizos podemos destacar creadores españoles como Ricardo Bartís, Esteve Graset, Carlos Marquerié, Sara Molina o Bernard Dort entre otros (Cornago, 2006). Y a nivel internacional señalaremos el trabajo de Heiner Goebbels, George Aperghis, Mauricio Kagel y Michel Van der aa, entre otros.

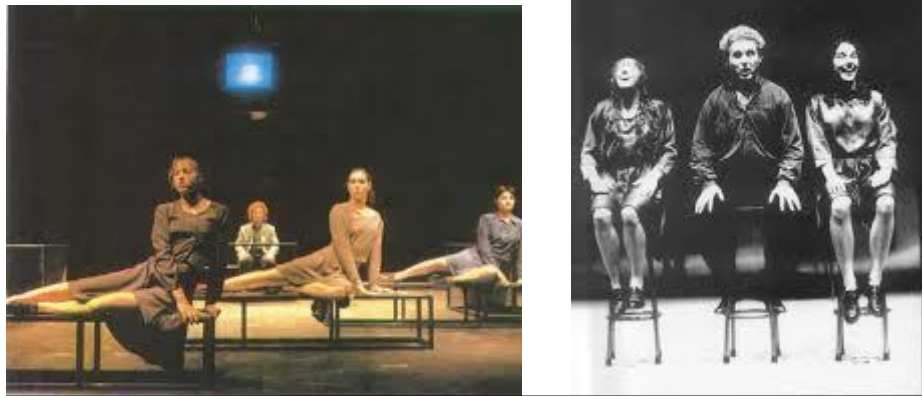


Figura 2: Arena Teatro (1991). Fenómenos atmosféricos y Arena Teatro (1989). Extrarradios. Fotos Paco Salinas

3.1.2. Antecedentes.

La imposibilidad de rastrear los orígenes de la vanguardia española como antecedente para el tipo de teatro que nos interesa en este estudio que definimos como teatro musical experimental que no basa sus representaciones en el texto teatral (ya que sí encontramos estudios sobre la vanguardia de la escritura teatral),

hace que nos interese por otras disciplinas y que conectemos el teatro con los principios de la performance en España. Pero antes de profundizar en eso, vamos a rastrear los antecedentes de los efectos sonoros en el Teatro del Siglo de Oro español.

3.1.2.1. Efectos sonoros en el Teatro Barroco español

Al igual que el teatro actual, en el Siglo de Oro español los textos dramáticos no tenían sentido sin sus puestas en escena. Es decir, que cada uno de los autores encargados de poner en escena la comedia (como se calificaba entonces a las obras), utilizaba una serie de signos teatrales en función de la idea que tenía del hecho dramático y de los objetivos que perseguían. Nos interesa señalar esto porque en los textos de la época ya los autores indicaban efectos teatrales que debían de acompañar a las acciones y tareas que los actores estuvieran realizando en las acotaciones. Esto nos da una idea tanto de la maquinaria escénica que se utilizaba como de los trucos escénicos que se hacían para crear ambientes y atmósferas sonoras y visuales.

El repaso que hace Alonso Mateos (2007) en el artículo *El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia aérea* y el artículo *Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro* de Recoules (1975), nos ha sido de mucho interés a la hora de analizar los recursos técnicos de la época en referencia al sonido en escena.

Como sabemos todas estas comedias estaban acompañadas de música, pero también de efectos sonoros que ayudaban a crear la magia del espectáculo. Vamos a hacer un repaso descriptivo de la utilización de estos efectos que nos ayudará a entender la evolución del sonido en los espectáculos teatrales posteriores.

Podemos decir de manera general que los efectos sonoros y ruidos se clasificaban entre los que se hacían en escena y los que se hacían entre cajas o bastidores. De entre los que se hacían entre cajas, fuera de la visibilidad del público, estaban los que hacía la orquesta y los que hacían los comediantes con artefactos y objetos. Además, estos efectos sonoros servían para diferentes cosas: “para anunciar la llegada de una o varias personas” (Recoules, 1975, p. 112) y “para evocar acciones que no pueden representarse a los ojos de los espectadores” (Recoules, 1975, p. 120).

Algunos de los efectos más utilizados en la escena cumplían la función de semejar los ruidos de tormentas y truenos. Esto se hacía con “barriles llenos de piedras a los que se les hacía rodar o simplemente con el ruido de cajas y tambores” (Alonso, 2007, p.29). También nos recuerda Recoules que esto aparece en Cervantes en la acotación de su comedia *El cerco de Numancia* (Recoules, 1975, p. 121). Otros ruidos y sonidos muy utilizados eran los propios de la batalla. Para imitar estos sonidos se disparaban distintas armas de fuego, se tocaban instrumentos militares (como las trompetas y las cajas) y se simulaba el griterío del combate (Alonso, 2007, p.29).

Entre los efectos más utilizados para dar la sensación de realidad en escena, señalamos “ruidos de cuchilladas, terremotos, ruidos de caza, de golpes, de cadenas, de voces, de carros, de perros, de fiesta y baile, de desembarco, de cascabeles y campanillas, etc.” (Alonso, 2007, p. 29), es decir que entre cortinas se trataba de imitar las distintas situaciones haciendo sonar distintos objetos que generaban los espacios sonoros de la vida real.

Como comentábamos un poco más arriba, el uso de la música en escena era fundamental para la construcción de atmósferas y para hacer ruidos y efectos sonoros. Para el teatro barroco los instrumentos de música tenían “un papel importante en los efectos sonoros que se producen "dentro" [...] La música en estas condiciones sirve para preparar nueva acción, para anunciar ya a personajes

nuevos, ya un episodio nuevo” (Recoules, 1975, p. 121). Y, además cada instrumento de música tenía una significación para el público que así podía anticipar la entrada o salida de algún personaje y seguir y anticipar la acción (Recoules, 1975, p. 122).

A parte de este uso de los instrumentos musicales también debemos de señalar el uso de la música vocal e instrumental como lenguaje dramático que ayudaba a la cohesión y unidad de la obra. La utilización de melodías generaba ambientes, en otros momentos, separa y da sentido a “los diferentes tramos dentro de cada una de las jornadas de la obra” (Alonso, 2007, p. 41).

Como podemos ver después de este acercamiento a las características sonoras de los espectáculos del Siglo de Oro, el sonido y la música en escena han sido lenguajes partícipes e importantes de la escena española. Aunque no podemos hablar de experimentación con el sonido, sí debemos señalar la importancia de estos recursos que ayudaban a recrear lo que los textos describían y nos remite a la utilización posterior de los recursos teatrales como verdaderos generadores de la magia escénica (reteatralización) del teatro posterior.

Los efectos sonoros a lo largo del siglo han venido a constituir un artificio del teatro español, un verdadero procedimiento que, uniéndose a los demás, caracteriza aquel teatro y contribuye a hacer su belleza y su encanto. (Recoules, 1975, p. 145).

3.1.2.2. Inocentadas teatrales.

Aunque no podemos hablar en España de una manifestación del teatro sintético o de vanguardia, como ocurrió en Europa en el periodo de entre guerras (Dadá y Futurismo), sí que encontramos algunas pinceladas de experimentación en algunas

obras concretas que se representaban en el Día de los Inocentes bajo el nombre de “inocentadas teatrales”.

Como aparece en el *Diccionario Akal de Teatro*, las inocentadas teatrales eran las funciones de inocentes que se anunciaban en los carteles de los teatros el día 28 de diciembre. De esta entrada del diccionario nos interesa especialmente el relato que hace José Montero Padilla de la pieza clásica en el repertorio del Día de Inocentes, *Agonía de un cabo* (Gómez, 2007, p. 423):

Al alzarse el telón aparecían en escena todos los actores y actrices de la compañía, con aspecto compungido, congregados alrededor de un cabo de vela, y en la misma actitud persistían—si es que no se les contagiaban las risotadas del público—hasta que se apagaba la llama.

También entre estas piezas se encontraba *Diez minutos de terror*:

En la escena, vacía, se acumulaba toda suerte de efectos acústicos: sonido de truenos, de viento, de lluvia... Así varios minutos... Por fin, una voz entre el público preguntaba: «—Pero, ¿no sale nadie aquí...?». Entonces, a poco, aparecía un actor, de aspecto aterido y con un gran paraguas abierto, que se adelantaba hasta la boca del escenario y decía: «—Pero, hombre, ¿quién quiere usted que salga con este tiempo...?». (Montero, 2003).



Figura 3: Programa y tarjeta de invitación a la *Gran Velada en el Salón* (Aranjuez, h. 1945), con motivo del Día de Inocentes. En ella se representó *Agonía de un cabo* (Drama)¹⁰.

Otras representaciones de esos días eran *Don Juan Tenorio*, *Los secretos de doña Sancha* y *La Cámara oscura*, esta última pieza prácticamente consistía en la aparición sobre el escenario negro de un actor también vestido todo de negro con un huevo en la cabeza para crear la sensación de que el huevo flotaba sobre el escenario. De todas estas obras debemos de señalar el tono paródico y humorístico propio de ese día, pero sobre todo el carácter experimental de alguna de estas. Como nos cuenta Nestor Luján en un artículo de *La Vanguardia* publicado en 1980 por Luis Bettonica:

[...] recuerdo todavía haber asistido en mi infancia al estreno de un melodrama que se titulaba «La agonía de un cabo». Se levantaba, solemne, el

¹⁰ Esta obra *Agonías de un cabo*, será restituida este año dentro del Proyecto I+D: “Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea” (ref. HAR2014-58869-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

telón y en una mesa aparecía una palmatoria con un mínimo de cabo de vela encendido. Los espectadores, entre iracundos y regocijados, asistían al final de la vacilante llama. (Battimo, 1980, p.11).

Hemos encontrado también el testimonio de la pianista Purita Ramos que describe *La Gran Velada*, obra de Ricardo Urioste como obra en un acto. La descripción que da Purita es una variante de la obra descrita anteriormente de *Agonía de un cabo*, con la diferencia de que en el escenario aparecían múltiples velas encendidas, que posteriormente una persona apagaba una a una y terminaba diciendo: “Señores se acabó *La Gran Velada*”. Lo más maravilloso de este testimonio grabado es la carcajada con que acompaña Purita Ramos la narración de este episodio teatral. Nos podemos hacer una idea de la extrañeza, el humor y las risas que provocó y, suponemos, que alguno que otro enfado e irritación.

Después de conocer, de la mano de algunos escritores de la época, las descripciones de las acciones que se representaban en este día señalado del año, hemos indagado en hemerotecas de revistas y diarios buscando más información en cuanto a estas representaciones. Nuestra búsqueda ha tenido que centrarse en los teatros de Madrid porque, salvo en Sevilla y Barcelona que hay alguna cartelera que anuncia funciones de inocentes, no hemos encontrado más material en otras ciudades del levante español. A pesar de eso, lo encontrado nos ha servido para analizar y apreciar las particularidades del momento histórico y de la aceptación de un teatro considerado más experimental.

Aunque hasta la fecha este tipo de espectáculos sobre todo hayan sido estudiados desde el ámbito de la performance y se reivindique como antecedente del arte de acción en España (Zara, 2010, p. 35), para nosotros debe de ser tratado también como antecedente de un teatro más interesado por los recursos materiales de la escena que por lo literario. Lo que más tarde se denominó teatro posdramático.

Es por esto por lo que reivindicamos el tratamiento por parte de la Historia del

Arte escénico español de estas representaciones ya que creemos que pueden conformar un relato más amplio de la vanguardia en España tan estudiada desde el ámbito literario.

El tratamiento de estas representaciones que se anunciaban como inocentadas teatrales daba permiso, a los gerentes y a las compañías, a la experimentación en el teatro. Pero resulta curioso que, a pesar de esa permisividad, la mayoría de las compañías se ciñeran a poner en escena alguna de esas representaciones y que se repitieran todos los años como si de una tradición se tratase, de hecho, como se trataba. Destacamos este hecho porque nos parece importante apuntar que estas representaciones no dejaban de poseer características propias del teatro (el espacio teatral, el público y el medio en que se presentaba) aunque haya elementos comunes a la performance y al arte de acción.

La información que extraemos de los diarios puede ser útil para valorar la recepción del público de la época de este tipo de actuaciones, pero ya que éste no es el objetivo de nuestro estudio, señalamos la importancia de este material documental para otras investigaciones de tinte sociológico. El registro más antiguo que hemos encontrado de espectáculos de este tipo es del 2 de enero de 1861 en el diario *La Correspondencia de España* en Barcelona y el más reciente es del 28 de diciembre de 1988 en un artículo de *La vanguardia* de Néstor Luján.

Como exponíamos al principio de este punto el teatro sintético de corte futurista apenas ha tenido una influencia en España, pero sí debemos de señalar el caso del escritor Antonio Espina. Como comenta Rodríguez (2012) en su interesante y amplio estudio *Orientación histórica de la vanguardia escénica española desde el ámbito teatral (1917-1947)*, este autor:

[...] compuso varias obras de teatro brevísimas de apenas algunos párrafos, como *Mínimo común múltiplo S.W. Film G. 3* y *Fatum* (drama sintético), que se publicaron en la revista *Papel de Aleluyas* en 1927, y que respondían a los principios del manifiesto de *El teatro futurista sintético* (1915). (Rodríguez

2012, p. 16).

A pesar de esta escasa representación del teatro sintético en España, debemos de señalar que se trata de un material textual y por tanto un teatro anclado al texto dramático como ocurre con el teatro expresionista y surrealista que sí tuvieron más presencia, con obras de Claudio de la Torre, Lorca y Azorín.

3.1.3. Relación del teatro posdramático con las siguientes disciplinas/lenguajes/conceptos

Vamos a establecer una serie de conceptos a estudiar según las distintas disciplinas que creemos que, en su relación con el teatro, pueden contribuir a la definición del teatro musical experimental. Estas disciplinas artísticas serán el arte sonoro y la performance. Los conceptos por examinar en relación a estas prácticas serán: el tiempo y el espacio; la acción y, por último, la representación.

Considerando que existen diferentes maneras de abordar la cuestión espacial y temporal en cuanto a las diferentes disciplinas (como las matemáticas, la física, la filosofía o el arte) y, por otro lado, siendo conscientes de los peligros que acarrearía intentar simplificar bajo nuestro criterio a todos los autores que han tratado el tema, hemos optado por estructurar el siguiente apartado en base a un desarrollo conceptual según las disciplinas que nos interesan en relación al teatro posdramático. Estudiaremos entonces los conceptos espacio-tiempo, acción y representación en relación al arte sonoro y a la performance.

3.1.3.1. Teatro posdramático en relación con el arte sonoro (instalación sonora).

La percepción de la obra de arte está estrechamente vinculada con el placer estético y éste, a su vez, con el ritmo. Esto tiene que ver con los efectos generales de estimulación y de vivencia orgánica e inconsciente del espectador ante la obra que está contemplando. Sin ritmo toda la experiencia positiva, todo el placer de la contemplación y escucha (en su sentido más amplio), se quiebra. La obra artística capta y produce un ritmo que atrapa el tiempo y la conciencia del espectador. Podemos decir que el ritmo es el pulso de toda obra de arte, un factor decisivo para organizar y dar cohesión interna a una obra, ya que una de sus mayores virtudes es la de producir un hábito, una tendencia a percibir el mensaje emitido de una manera similar en el tiempo. Como expone Barthes, “sin el ritmo no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo marcado y lo no marcado [...]” (1986, p.281). Por eso las obras de arte, y aún más las que se mueven en el tiempo (la danza, la música y el teatro) condensan el ritmo, le dan relieve, acentuándolo y simplificándolo para que adquiriera una nueva dimensión estructural más perceptible, con el fin de liberar profundas sensaciones físicas y emocionales. Como para Pavis (1998) creemos que el ritmo general de la puesta en escena supone el horizonte o paisaje donde se apoya y se fundan los restantes elementos de la representación.

A su vez el ritmo de la obra (teatral) está estrechamente vinculado al tempo. Mientras que el ritmo sería el orden acompasado (acentuado) en la sucesión o acaecimiento de las cosas, el tempo tiene que ver con la velocidad de ese ritmo. De nuevo coincidimos con los supuestos de Pavis, en que el tempo determina la rapidez o la lentitud de la puesta en escena. Depende del sentido y del efecto que se quiera obtener dentro de la dramaturgia, y por ese motivo, no tiene que ser siempre uniforme, sino adecuarse a la naturaleza y a la finalidad del significado a transmitir, de cada acción concreta y de la acción global en su conjunto.

Ahora bien, esta sucesión de elementos de la representación en un determinado

tempo que permite la captación de los contrastes de ritmo, está fuertemente vinculada al espacio escénico y en muchos casos lo configura. El espacio y el tiempo son dos conceptos estrechamente relacionados y, de hecho, es un término aplicable también a la experiencia escénica considerarlo como espacio-tiempo. Más específicamente el teatro posdramático ha puesto el foco de reflexión en ello de diversas formas.

En muchos de estos espacios se evidencia la intención de posibilitar una experiencia especial del tiempo por medio de conceptos específicos, la elección de lugares históricamente significativos o instalaciones especialmente construidas para ello. (Lehmann, 2017, p.290)

Podemos decir que el espacio-tiempo homogéneo del teatro dramático¹¹ se abre hacia aspectos heterogéneos, desarrollando un tiempo en múltiples formas o capas.

Los espacios temporales del teatro posdramático abren un tiempo de muchas capas, que no es únicamente el tiempo de lo representado o de la representación, sino también el tiempo de los artistas creadores de teatro y su biografía. Así, el espacio-tiempo antiguamente homogéneo del teatro dramático se astilla es aspectos heterogéneos. (Lehmann, 2017, p.292)

Cuando aplicamos la noción de ritmo al desarrollo de una instalación o pieza de arte sonoro este concepto tiene diversas connotaciones. Si bien la música describe el fenómeno como:

una sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración (Latham, 2008, p. 1285);

¹¹ Unidad de tiempo, acción y espacio será la regla más importante de la escritura dramática desde Aristóteles hasta la irrupción del teatro romántico.

En la disciplina que trabaja el sonido como fuente de experimentación y creación artística, la noción de ritmo se desdibuja y adquiere otros significados, introduciendo en su reflexión el tema de la asincronía y los procesos rítmicos sonoros.

El arte sonoro parte de la definición primera que los futuristas y dadaístas dieron al “arte de los ruidos”¹² y que más tarde desarrolla el compositor estadounidense John Cage en los años cincuenta. Cage estableció toda una corriente que impulsó que muchos artistas visuales basaran su trabajo en la experimentación con el sonido y redefinió la música como cualquier combinación de sonidos y ruidos. Unos años más tarde, en los años setenta, encontramos a varios artistas (Tony Smith, Michael Fried y Robert Smithson, entre otros) que se cuestionan la relación entre la instalación y el espacio público introduciendo en sus obras el tema de la teatralidad. En su texto, Robert Smithson, *Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra* (1968), “defendió la teatralidad de la obra como una nueva herramienta con la que hacer tambalear los límites físicos del arte.” (Andueza, 2010, p. 187). Esta mezcla de disciplinas que comenzó a materializarse y nombrarse hacia los años sesenta en EE. UU., también tuvo manifestaciones en Europa en esos años gracias al trabajo del colectivo Fluxus.

Pero volviendo al tema de la instalación sonora, nos interesa el surgimiento de este término para poder profundizar luego en el concepto espacio-tiempo. A partir de una serie de obras de Max Neuhaus que denominó *Passage* en las que desarrolla la intervención del público en paisajes urbanos en las que, en palabras del propio autor “el espacio se escucha tanto como se ve, se oye tanto como se desvela a la mirada” (Como aparece en Andueza, 2010, pp. 219-220), es cuando se empieza a utilizar el término de instalación sonora. Como explicaba el autor, el término instalación sonora se trataba de una designación que el autor daba a su trabajo y que en esencia no significaba nada nuevo. La expresión iba asociada a

¹² Título que da al manifiesto *L'Arte dei rumori* de Russolo en el 1916.

un tipo de creación sonora que no estaba atada a la temporalidad y que incorporaba una reflexión en cuanto al contexto espacial (Andueza, 2010, p. 221). Se refería así a un tipo de tratamiento de los sonidos en el que importaba más la sensación espacial y el juego que proponía al espectador, que su riqueza musical. En estas obras los sonidos estaban situados en el espacio más que en el tiempo.

Este componente espacial del sonido nos interesa no solo desde el punto de vista del arte sonoro y la instalación, sino en relación directa con el teatro. Al igual que en el arte sonoro, en el campo teatral las perspectivas espacio temporales también han sufrido un cambio de paradigma. Si como propone Carmen Pardo el arte sonoro replantea “el modo en el que se percibe el tiempo y el espacio de las obras” (2016, p. 88) porque precisamente aparece como concepción expandida de la escultura y la materialidad del sonido, entonces, para nosotros la nueva forma de enfrentar el problema del espacio y del tiempo es el binomio «espaciotiempo»¹³. Creemos que es el concepto que mejor responde a esta nueva forma de percibir estos dos elementos que se “generan mutuamente sin que haya un predominio de uno sobre otro” (Pardo, 2016, p. 89) y que describe muy bien la relación de estos en la escena teatral musical experimental.

Esta vinculación entre el tiempo y el espacio es atendida desde el teatro posdramático en la descripción de espacios temporales de Lehmann (2017, p.290) que llegan realmente al teatro posdramático a partir del modelo de las artes plásticas o también denominadas, por este autor, como las nuevas dramaturgias del tiempo.

Una tendencia esencial de las nuevas dramaturgias del tiempo llegó a su culminación cuando, en los años sesenta, Stockhausen previó que en la estructuración de sus conciertos el público podía llegar más tarde o marcharse

¹³ Aunque colocados al revés, «tiempoespacio», el concepto de la autora Voegelin define la relación entre el tiempo y el espacio en términos de generación a la par y no por interdependencia de uno sobre el otro en la disciplina del arte sonoro y creemos que puede ser aplicable también a la escena.

más temprano, y cuando Wilson causó furor con los intermedios a discreción de cada cual. Estas nuevas dramaturgias suspendieron la unidad del tiempo con principio y final, como marco cerrado de la ficción teatral. (Lehmann, 2013, p. 316).

Esta nueva forma de entender el *espaciotiempo* ya no se encarga de representar un lugar y tiempo determinado, sino que lo que en realidad importa es conmover al espectador, percibir el acontecimiento estético. Los acontecimientos entonces no vinculados a un tiempo y espacio que organice la acción (fábula), no construyen el drama, sino que nuevas formas de organizar el espacio, de concebir a los personajes y de contar historias irrumpen en la escena a partir de los modos de hacer de otras disciplinas (artes plásticas y arte sonoro).

Otro rasgo característico del teatro posdramático y de la reflexión que suscita en cuanto al tiempo es el procedimiento de la repetición. Como dice Lehmann, éste puede ser uno de los rasgos más típicos de este teatro y pone como ejemplos “los trabajos de Tadeusz Kantor, la repetición extrema en más de un trabajo de William Forsythe o la reiteración como tema explícito de uno de los trabajos teatrales de Heiner Goebbels y Erich Wonder.” (Lehmann, 2017, p.323). Señalamos la importancia de este procedimiento porque nos conecta directamente con los modos de hacer de la música electrónica (mínimal y repetitiva), la instalación sonora y la poesía fonética. La repetición en la escena en el teatro musical experimental sirve para “prestar atención a las diferencias mínimas” (Lehmann, 2017, p. 325) para que el espectador reflexione sobre el propio acto de percepción y contemplación.

La escena posdramática desarrolla también una estética ligada a la ralentización, a la aceleración, a la simultaneidad o también a la separación de las acciones, como mecanismos que configuran el hecho escénico y que nos sugieren la idea de espacios de tiempo heterogéneos.

En estos espacios abiertos en los que el tiempo se percibe como *espaciotiempo* la

función clásica de la acción también ha evolucionado. Al igual que el arte sonoro, en el teatro posdramático la acción como ya no recae en la narratividad y linealidad de la historia, se percibe como acontecimiento y situación. Consiste en la realización de actos aquí y ahora. Para nosotros igual que para Lehmann el teatro entonces “se define como proceso y no como resultado acabado, como actividad de producción y acción en vez de como producto” (2017, p. 179). Creemos que, al introducir el acontecimiento en la práctica musical (en el caso del arte sonoro), de alguna manera, se comienza a crear una acción que no está anclada a lo narrativo (fábula), pero sí a lo cotidiano y al componente visual. Recordemos el tipo de trabajos desarrollados por el grupo Zaj en España y “su experimentación denominada «música de acción», pionera del arte de acción en general” (Rivière, 2016, p. 128).

En este sentido creemos que tanto la escena teatral posdramática como el arte sonoro utilizan el acontecimiento y la situación para centrar su mirada en el espectador/observador, haciendo que se cuestione y participe de ella. Como explica Rivière sobre los objetivos del grupo “Zaj trabajaba con el formato del concierto enfatizando su carácter situacional por medio de la acción, para ampliar la conciencia perceptiva del espectador” (Rivière, 2016, p. 134). Este tipo de reflexión en cuanto a la forma del concierto la encontramos también en propuestas escénicas como en la obra *Los Virtuosos de Fontainebleau* (1985) de Els Joglars, *El Gallo* (2010) de Claudio Valdés Kuri, *Canciones de amor y droga* (2003) de Albert Pla con dirección de Alex Rigola que, aunque desde perspectivas muy distintas, reflexionan en cuanto a este planteamiento, por mencionar algunas propuestas.

Si como decíamos más arriba la historia (fábula) ha emigrado desde el teatro al cine, entonces la acción también se desarrolla de manera distinta. La situación y el acontecimiento serán la base de este nuevo drama que basa en la música, o mejor dicho en el hecho sonoro (o en otros lenguajes), su dramaturgia. Como expone Cornago al repasar el S. XX:

La reivindicación de la acción, en oposición a la representación, es la apuesta del S. XX... La estética, a pesar de las apariencias, o justamente por estas, no va a quedar olvidada, sino que se va a desplazar del lugar de la representación al de la acción. (2015, p. 8).

Es decir que este gusto por la acción no sólo propone un rechazo en cuanto a la representación (la estética), sino que supondrá un rechazo del arte como objeto de contemplación y se entenderá la escena como lugar donde se desarrolla una acción compartida, una experiencia compartida (Cornago, 2015).

Para terminar este contenido y enlazando directamente con las palabras de Cornago, nos interesa entonces el concepto de representación desde el ámbito del arte sonoro y del teatro posdramático ya que creemos que también tienen particularidades en común. En términos más amplios el tema de la representación en las artes plásticas sufrió una profunda revolución en los tradicionales modos de hacer de las prácticas artísticas. Nos referimos a los *ready-made* de Duchamp (1912) y el cambio de perspectiva que introdujo el arte conceptual, que posibilita más adelante el surgimiento de la performance, el arte de acción, el *happening*, etc.

Como propone Borriaud la determinación y las líneas fronterizas entre las diferentes prácticas se han desdibujado.

Los términos «pintura», «escultura» e «instalación» son categorías que sirven para gestionar y distribuir las obras de arte en clases de objetos. Ayer, estas diferentes disciplinas artísticas se mantenían en universos autónomos y paralelos: Hoy en día aparecen herramientas que sirven para operaciones puntuales. (1999, p. 96).

El artista moderno crea una nueva forma de relacionarse con el mundo. Este artista “concede la mayor importancia a armonizar sus actos y su pensamiento, inscribe su trabajo en un modo de vida y en un hábitat”. (Borriaud, 1999, p. 92). Se trata de unir estrechamente dos conceptos que andaban separados, arte y vida,

y soldar cualquier ruptura que pueda diferenciarlos. Esta nueva filosofía va a facilitar el surgimiento de nuevas prácticas y nuevos modos de (re)presentación. También en este sentido, la música sufre un cuestionamiento en su modo de representar. Como ya hemos mencionado la renovación de los modos de concebir y hacer música vino de la mano de John Cage. “Una aproximación escénica y performativa a la producción del sonido se convirtió en uno de los paradigmas de renovación de las artes a partir de los años sesenta” (Cornago Bernal, 2004, p.18).

La materialidad y la espacialidad sonora se comienza a experimentar. Pero no solo se introducen formas, estructuras y procedimientos del teatro, las artes plásticas y la poesía, sino que también y gracias al desarrollo de la tecnología, una nueva sonoridad entra en los círculos de la música clásica. Nos referimos a la música electrónica, a la música concreta y más tarde a la música electroacústica.

Estos nuevos modos de representación permiten “ampliar el concepto de «música» a toda actividad y percepción humana, e inaugurar un mundo de posibilidades que iría concretándose en prácticas artísticas nuevas, como el arte de acción, el del objeto y el conceptual.” (Revière, 2016, p. 129).

3.1.3.2. Relación del teatro posdramático y la performance.

El teatro posdramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto de arte conceptual, como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio y cuerpo); es decir, como un *teatro conceptual* (*Concept Theatre*). (Lehmann, 2017, p. 237).

Comienzo con esta cita de Lehmann porque creo que sintetiza y engloba muy bien

las distintas premisas que nos hemos propuesto examinar en nuestro trabajo: espacio-tiempo, acción y representación.

Sin duda uno de los rasgos más característicos del teatro posdramático es su acercamiento a la performance. Al igual que en la performance, en el teatro denominado posdramático el sentido y la transmisión del significado se construye por una serie de elementos y por la manera en que aparecen en escena, “su sintaxis, es decir, los modos de encaje o articulación entre las diferentes partes de la misma, a fin de que la acción alcance un nivel de verosimilitud mayor” (Ferrando, 2009, p. 12). En este sentido podemos hablar de estructuras de sentido que se interrelacionan para generar el universo dramático. Estas estructuras están conformadas en relación a una serie de materiales que podemos establecer con los manejados en la performance (Ferrando, 2009): el espacio, el tiempo, el cuerpo, la no representación, la idea y la relación comunicativa con el otro.

Como hemos hecho en el punto anterior comenzaremos reflexionando en cuanto al concepto de tiempo-espacio como características constitutivas de la performance con relación al teatro posdramático. Si como relacionamos anteriormente la concepción del ritmo en la percepción de la obra de arte se configura como relación entre tiempo y espacio y como percepción de las variaciones de tempo (percepción estética), en este caso nos interesa también como diferencia entre las distintas partes o intervalos. De hecho, podemos decir que nos hacemos más conscientes o percibimos más intensamente el concepto de ritmo cuando se produce un cambio en el tempo en que percibimos los acontecimientos teatrales y acciones:

La noción de ritmo señala la diferencia entre dos concepciones filosóficas del tiempo: tiempo como duración continua, flujo incesante, riada y corriente de vitalidad y tiempo, en cambio, discontinuo, granulado, separado en

acontecimientos, intervalos e instantes (Valentini, 2012, p. 33)¹⁴.

La importancia del tiempo y de su percepción es para Ferrando (2009) fundamental en la práctica del performer. “Tomar consciencia del tiempo subjetivo es habitar en lo inmediato. Es situarse en el instante, alejado como decía, de toda proyección y de todo recuerdo” (Ferrando, 2009, p. 30). Podemos decir que configura un trabajo en torno al aquí y el ahora de la forma en que lo percibimos y en relación con el otro (público). Así pues, el tiempo es percibido como experiencia compartida y se plantea también en el trabajo escénico de las nuevas dramaturgias:

Así, se dejan entender estrategias que van desde la diversidad de las distorsiones del tiempo hasta la equiparación con la adaptación de la aceleración que introdujo el pop, o también desde la resistencia del teatro lento hasta la aproximación del teatro al performance art con su afirmación radical del tiempo real como situación vivida conjuntamente” (Lehmann, 2013, p. 316).

Como comentábamos más arriba la experimentación con la lentitud (en los trabajos de Wilson) responde a una investigación vinculada a la reflexión sobre el tiempo, en especial en referencia a la manera en que el espectador se enfrenta al hecho artístico. En obras como *Einstein on the beach* de Bob Wilson y el compositor Philip Glass la duración era de cinco horas sin interrupciones y no solo se expandía más de lo habitual su duración estipulada por convención, sino que también se suspendía la organización temporal de principio y fin que le es propia. De esta manera conseguían que el espectador tomara consciencia del tiempo y reflexionara en torno a esa percepción:

¹⁴ Traducido por la autora de este trabajo ya que solo lo hemos encontrado en su lengua original: La nozione di ritmo segna il divario fra due concezioni filosofiche del tempo: tempo come durata continua, flusso ininterrotto, piena e scorrente vitalità e tempo, invece, discontinuo, granulare, aritmetizzato in eventi, intervalli e istanti” (Valentini, 2012, p. 33).

Una percepción del tiempo desviada de lo habitual provoca precisamente su percepción explícita: el tiempo asciende desde la condición inexpressiva de acompañante de la actuación al rango de tema. (Lehmann, 2017, p. 320).

Como comenta Lehmann el teatro contemporáneo incorpora elementos y estrategias duracionales para subrayar el carácter de acontecimiento y alejarlo de lo representacional. El acontecimiento teatral reflexiona en torno a la “presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición real del tiempo de la realización escénica, el puro hecho de la congregación como un espacio-tiempo común” (Lehmann, 2013, p. 319).

Este tipo de trabajos teatrales se relacionan directamente con las estrategias de la performance duracional. Definimos la performance duracional como aquella que utiliza el tiempo como núcleo central del trabajo. La fisicidad del tiempo y su perspectiva semántica se encuentran en primer plano en este subgénero de la performance que comenzó a desarrollarse prácticamente a la par que la propia disciplina. Podemos decir que en este tipo de práctica artística se trabaja con dos órdenes del tiempo: el lineal y el circular. Por un lado, la obra tiende a avanzar linealmente y por otro está llena de repeticiones que la circunscriben a un tiempo cíclico. Podríamos decir que este tipo de trabajos de larga duración permiten alcanzar de una manera más eficaz el fin último de la performance, que la vida y el arte se fundan en una misma cosa. Como comenta Marina Abramovic, referente fundamental del arte de la performance:

[...] cada vez que una performance duracional ocurre, siento que también ocurre una transformación, no sólo física sino también dentro de mí y en el público. El performer y el público necesitan tiempo para poder entrar en contacto y ponerse en la misma sintonía. Es entonces cuando algún tipo de milagro ocurre (Como aparece en Pérez Bergliaffa, 2015).

El “traslado de la obra al acontecimiento” que se da en el teatro posdramático, que comenta Lehmann (2017, p. 106), podemos decir que es otro rasgo característico

que acerca el teatro a la performance. Se trata de un giro hacia el acto performativo en el que tanto la obra como el mensaje se abre a la interpretación subjetiva del público. La acción por tanto creada a partir de fragmentos diversos y simultaneidad de signos se construye y avanza de manera distinta al teatro dramático. Podemos decir que el espectador se encuentra anclado a una “doble atadura: se debe prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo” (Lehmann, 2017, p. 153). Esta simultaneidad de acciones dará como resultado una densidad de signos o por el contrario una reducción considerable. Así pues, la escena posdramática se convierte en unos casos en espacio recargado y, en otros, vacío. Estos dos extremos responden a una reflexión en torno a lo que el espectador es capaz de percibir como información (Lehmann, 2017, pp. 156-157). “El espacio se entiende desde la multiplicidad, la simultaneidad de acciones y la fragmentación, acercándose más a la idea de un paisaje” (Cornago, 2006, p.14).

Continuando con los conceptos clave que venimos analizando en nuestro trabajo desde las distintas prácticas (arte sonoro y performance y su contribución al teatro posdramático), otro rasgo a destacar es la importancia de la presentación frente a la representación:

La tensión que se ha producido en las últimas décadas hacia lo real, ha seguido básicamente dos estrategias: *a)* la renuncia a la ficción mediante la aproximación a lo real: el documentalismo y la construcción de ficciones reales; *b)* la renuncia a la representación mediante la búsqueda de lo real: la acción, la disolución de los límites entre arte y vida. La primera estrategia ha producido la recuperación de distintas formas de teatro documental y ensayístico. La segunda ha producido la recuperación de diferentes formas de activismo y prácticas relacionales. (Sánchez, 2007, p.275).

Como sugiere Sánchez el rechazo a la representación da como resultado no solo la renuncia a la ficción (ruptura de la cuarta pared) sino el interés por lo performativo tanto en la interpretación como en la utilización del cuerpo, la

imagen y la puesta en escena. Como expone Cornago (2004, p. 16) los cuestionamientos de los mecanismos de la representación son tratados por el teatro posdramático que reflexiona sobre la propia naturaleza de los materiales de esta práctica igual que lo hace la performance, interrogándose por el propio cuerpo del actor y la mirada del espectador.

La forma de interpretar ha sufrido un cambio. Ahora se tiende a la no representación resultado de la ruptura de la cuarta pared y de la conceptualización de la escena. Podemos decir que el trabajo de los intérpretes en escena se aleja de la representación de personajes y se acerca al tratamiento conceptual y físico del cuerpo en movimiento la danza moderna.

Por otro lado, nos gustaría prestar atención a otros procedimientos que entran a formar parte del universo de la escena posdramática. Nos referimos al término aleatoriedad y los procesos que lo acompañan. “El término aleatorio lo acuñó Pierre Boulez, a fin de describir las operaciones de azar más convenientes, algo que, en opinión de John Cage cabría denominarlo azar domesticado.” (Ferrando, 2009, p. 64). Como comenta Ferrando lo aleatorio nos rodea, aunque normalmente “procuremos domesticarlo y dirigirlo lo más posible con el fin de no sentirnos afectados por aquello que pueda suceder de impredecible o casual” (Ferrando, 2009, p. 64). La introducción de la aleatoriedad en la escena no solo responde a planteamientos en los modos de creación, sino que se introduce en la propia realidad de la (re)presentación del espectáculo.

Sin duda creemos, como afirma Borriaud:

[...] la aportación más importante del happening y de la performance continúa siendo la participación del espectador, implicado en el proceso de construcción de la obra... El público se reúne alrededor de una forma vinculante, transitiva, en lugar de confrontarse con un objeto acabado y exterior a él (1999, p. 105).

La incorporación del espectador en la obra dará como resultado la obra abierta

frente a la obra cerrada del texto dramático. Para Ferrando (2009, p. 99) se trataría de una participación activa del sujeto (y mental) y sucedería del mismo modo en que completamos los trazos de una figura de la pintura china al contemplarla o como el que se exige para participar intelectualmente en un cuadro de Magritte. Para ello el espectador deberá de disponer de un interés hacia el hecho artístico que se nos presente (ya sea una música, una representación teatral o una performance). En este tipo de teatro el proceso creativo y la configuración del espectáculo toma una relevancia especial frente al resultado final como sucede en la performance. Creemos que, como también ocurre en la obra conceptual, prima la idea frente al producto artístico. Para Cornago:

las representaciones ya no son analizadas exclusivamente desde sus textos resultantes, productos finales de la representación cultural; ahora lo interesante es el proceso de generación de esos textos, las estrategias de puesta en escena en sí mismas, en su proceso material de funcionamiento, porque este funcionamiento se revela tan significativo como los textos finales (2004, p.14).

3.2. Teatro musical experimental: descripción del teatro posdramático ligado al sonido como lenguaje dramático.

Llegados a este punto y después del recorrido conceptual que hemos trazado con la incorporación de estrategias y elementos del arte sonoro y la performance al teatro posdramático, que nos ayude a la hora de hacer una aproximación al teatro musical experimental, es entonces el momento de sugerir una definición de este tipo de teatro.

Para nosotros la base de esta práctica es el tratamiento del sonido y la música como objeto desde la que construir una dramaturgia. Podríamos decir que la

puesta en escena gira entorno al concepto de musicalización y que el trabajo de los actores-intérpretes-manipuladores es híbrido pues en algunos casos (o al mismo tiempo) manipulan objetos, tocan instrumentos y/o construyen personajes.

Como comentábamos al principio de este trabajo el tipo de teatro musical experimental al que nos referimos es tratado por teóricos en otros lugares como Alemania y los Países Bajos, pero no tenemos muchas referencias en nuestra lengua. De hecho, los estudios que hemos encontrado con respecto al tema están tratados desde la música y la composición y no desde el teatro. El tipo de género que analiza Hübner (2013) en su tesis que define como teatro de música¹⁵, creemos que se ajusta perfectamente a nuestro teatro musical experimental. Aunque coincidimos en el análisis que hace Hübner de estas propuestas, nuestro enfoque es distinto al desarrollarlo desde el teatro y no desde la disciplina musical:

Como un área importante en el vasto campo de las artes multimedia, el género diversificado de *teatro de música* en todas sus formas ha desarrollado una gran variedad de estrategias para trabajar con músicos de distintos modos, para ir más allá de su actividad principal que la de tocar música. Un problema evidente del *teatro de música* es que el género carece de una clasificación exacta y la definición, y terminología es confusa: en Alemania el término "Musiktheater" a menudo es entendido como la ópera. (Hübner, 2013, p.6)¹⁶.

Como no es nuestra intención clasificar, pero sí aportar material teórico para definir este campo multidisciplinar, nos centraremos en las características propias

¹⁵ *Music theatre* es como aparece en el original.

¹⁶ Traducción hecha por la autora del trabajo:
"As an important area in the vast field of multimedial performing arts, the diversified genre of music theatre with all its varied forms has specifically developed a great variety of strategies for working with musicians in ways beyond their core activity of playing music. An apparent problem of music theatre is that the genre lacks a precise categorisation and definition, and the terminology is confusing: in Germany the term "Musiktheater" is often understood as opera". (Hübner, 2013, p. 6)

de este género. Coincidimos con la opinión de Hübner al considerar dos aspectos principales que la configuran: la “naturaleza multimedia (con, desde luego, un énfasis sobre la música o el sonido), y el modo específico musical de estructuración y organización de su material¹⁷ (2013, p. 18). Podemos decir que conjuga la música y la puesta en escena (*mise-en-scène*), y siempre se dan estos dos elementos además de la posibilidad de englobar otros medios artísticos (vídeo, pintura, danza, etc.):

La definición exclusiva sobre todo excluye estas formas (ópera, opereta y teatro musical), y define el *teatro de música* como un género diferente que la ópera y el musical, refiriéndose a formas más pequeñas, más experimentales. (Hübner, 2013, p.17)¹⁸.

Rasgo característico de lo que Hübner denomina *teatro de música* es precisamente el carácter multidisciplinar de los grupos y producciones que las llevan a cabo y las distintas metodologías que se aplican en el proceso creativo. Ya no existe un compositor que compone una partitura que más tarde ejecutarán unos músicos que ensayarán con los actores posteriormente, sino que se crea en conjunto. Muchas veces es durante los ensayos junto con intérpretes, actores, bailarines, y el resto de equipo de la producción y en relación, cuando se construye/compone la creación a partir de las distintas disciplinas que forman parte del proyecto. Podemos decir que el teatro musical experimental es un punto de encuentro para artistas que practican diferentes artes.

Esto no quiere decir que todos los directores/compositores se enfrenten de la

¹⁷ Traducción hecha por la autora del trabajo: “[...] multimedial nature (with, of course, an emphasis on music or sound), and the specific musical way of structuring and organising its material”. (Hübner, 2013, p. 18)

¹⁸ Traducción hecha por el autor del trabajo:

“The exclusive definition mostly excludes these forms, and defines music theatre as a different genre than opera and musical, referring to smaller, more experimental forms”. (Hübner, 2013, p.17).

misma manera a la creación de un espectáculo, pero sí que podemos encontrar rasgos comunes en su manera de abordar el hecho artístico. Podemos decir que encontramos estrategias composicionales de la música que son llevadas al teatro por algunos directores como Heiner Goebbels, Christoph Marthaler o Mauricio Kagel. Estos incluyen la electrónica, el vídeo, la iluminación, el vestuario, el diseño de escena y otros rasgos de la producción teatral según principios musicales y técnicas composicionales, y aplican el pensamiento musical al funcionamiento total de la escena acercándola a los modos de hacer del teatro (Hübner, 2013, p.54).

Además, debemos de señalar la relación con la tecnología ya que en estos montajes, se utiliza la amplificación sonora de la escena y la electrónica digital que consigue abrir el espacio teatral y musical a la experimentación con el sonido. Podemos decir que se acercan más al tratamiento del arte sonoro que a la idea de concierto musical. Como propone Valentini estos nuevos recursos permiten la creación de ambientes imaginarios a través de la intensificación de los aspectos evocadores del sonido y no solo de los sonidos referenciales, de la melodía y del sentido emocional. De alguna manera es como si el sonido adquiriera la capacidad del tacto, en el sentido de que comenzamos a escuchar con todo el cuerpo (recordemos las ondas sonoras más graves que se sienten en el vientre). Como comenta Valentini:

[...] la llegada de las tecnologías digitales desplaza aún más el acento de la producción al disfrute-transmisión, en el sentido de que producir se convierte en un recorrido de reutilización y mezcla de lo existente (los archivos sonoros). Las condiciones de la escucha repercuten sobre las condiciones de la producción, en el sentido de que el paisaje sonoro que se crea al mezclar los sonidos escuchados es mucho más continuo y directo¹⁹ (2012, p. 9).

¹⁹ Traducido por la autora del trabajo:

“L’avvento delle tecnologie digitali sposta ancora di più l’accento dalla produzione

Cada producción y proceso creativo es encarado de manera distinta. Dependerá de los medios artísticos, del tema a tratar y de los diferentes directores la manera en que se afrontará el proceso compositivo de la pieza teatral. En algunos casos el material se configura por completo en los ensayos, pero en otros se trabajan previamente algunos aspectos. Además, en estos procesos también se desarrolla de manera distinta la composición sonora. Como expone Paci Dalò, el nuevo modo de componer (música) es otro:

[...] el muestreo, el secuenciamiento, el editar, el cortar, el loop, el *copy & paste* e incluso la mezcla y el *remix*, no son sólo técnicas, sino que fundan una estética propia de la multiplicidad, de los límites de lo concreto y el concepto de abstracto (Como aparece en Valentini, 2012, p. 9)²⁰.

Así pues, la escena teatral musical se abre hacia otras formas de composición propias del arte sonoro y actualmente también a los nuevos media (3D en vivo, internet, *mapping*, etc.) y por tanto traen consigo nuevas metodologías de creación. El rol híbrido tanto de los intérpretes como de todo el personal artístico es fundamental en este teatro. La relación e interpretación de los músicos/manipuladores/intérpretes responde en estos casos a esa forma de entender la escena abierta a las relaciones entre distintas artes. La representación en estas piezas está más bien ligada a la performance, al arte de acción y a los modos de hacer del arte sonoro que a la interpretación del arte escénico tradicional ya que su trabajo consiste más bien en la manipulación de objetos y de

alla fruizione-circolazione, nel senso che produrre diventa un percorso di riutilizzo e mixaggio dell'esistente (gli archivi sonori). Le condizioni dell'ascolto si ripercuotono sulle condizioni della produzione, nel senso che il passaggio dall'ascoltare al mixare i suoni ascoltati è molto più continuo e diretto". (Valentini, 2012, p. 9).

²⁰ Traducido por la autora del trabajo:

"I nuovi modi di comporre:" Il campionamento, il *sequencing*, l'*editing*, il *cut*, il *loop*, il *copy & paste* o ancora il *mix* e il *remix*, non sono solo tecniche, ma fondano una vera e propria estetica della molteplicità, ai limiti del concreto e dell'astratto" (Como aparece en Valentini, 2012, p. 9).

instrumentos y la puesta en marcha de todo el aparato teatral (desde luces, hasta vídeo y hologramas).

3.3. Artistas, directores y propuestas representativas de este “teatro musical experimental”.

Como comentábamos anteriormente, aunque el género de teatro musical experimental esté todavía difuso hay una serie de directores, compañías y grupos que trabajan en esa línea. Además, también encontramos espectáculos sueltos que nos sirven para poder dibujar, desde la práctica, esta especie de categoría.

Aunque en España debamos de esperar hasta la transición política para poder hablar de una estética posdramática, desde los años sesenta se consolida este modelo teatral. En EE. UU. tenemos como exponentes a Robert Wilson y Richard Foreman, en Bélgica a Jan Fabre, en Argentina a El Periférico de Objetos, o Ricardo Bartís y posteriormente, por ejemplo, los trabajos de Xavier Le Roy y de Jérôme Bel en Francia. En los años ochenta en España tenemos a Esteve Grasset con Arena Teatro, La Fura dels Baus, Ricardo Iniesta al frente de Atalaya, La Zaranda o, solapándose ya con el movimiento de vanguardia de los sesenta, La Cuadra (Sánchez, 1994, p. 8). Más adelante, en los noventa nos encontramos con un tipo de teatro más violento en cuanto a las estrategias y a lo político en la escena: Carlos Marquerie, Rodrigo García, Oskar Gómez, Sara Molina, Antonio Fernández Lera, Roger Bernat, Marta Galán, Carlos Fernández o colectivos como Matarile teatro, Atra Bilis (bajo la dirección de Angélica Liddel), por poner algunos ejemplos (Sánchez, 1994, p.10). También señalar los trabajos ligados al cuerpo y a la danza de Mal Pelo, Daniel Andreu, Cuqui Jerez, Juan Domínguez Rojo, María Jerez, Cristina Blanco y La Ribot, por citar a algunos. Otros grupos podrían ser el colectivo loscorderos.sc desde 2003 al 2014 y la Cia. Amaranto

(más tarde COLECTIVO 96º) desde 1998 al 2011.

Aunque en este brevísimo repaso por los nombres protagonistas de la escena dramática y posdramática española más reciente no nos estemos refiriendo a trabajos propiamente musicales, en algunos de los mismos podemos señalar la importancia que se le presta al tratamiento rítmico de los elementos teatrales que, aunque con enfoques diferentes, tienen en común con el teatro musical experimental que nos interesa. Pondré como singular ejemplo de esto los trabajos de Esteve Grasset en Arena teatro que desarrollan la escena como una dramaturgia corporal a partir del trabajo físico de los actores y del ritmo y la repetición. También, y posteriormente, el espectáculo de La carnicería teatro (Rodrigo García) *Accidens. Matar para comer* (2005). En este caso a pesar de ser un espectáculo posdramático consideramos que se acercaría enormemente a los planteamientos experimentales del arte sonoro y el arte de acción. La acción mínima se convierte en este caso en una especie de festival de los sentidos en torno a la acción de la observación, muerte y cocinado de un bogavante.

Como decíamos al principio para poder poner ejemplos de este tipo de teatro musical experimental tenemos que dar saltos cronológicos y geográficos porque se trata de un género difuso. No solo en el tiempo y en la geografía sino también en la práctica que le da cobijo pues en algunos casos se acerca a la música, en otros a la instalación sonora y en otros a lo teatral. Así pues, los ejemplos que he querido reflejar en este estudio abarcan un compendio disciplinar diverso.

El trabajo de Heiner Goebbels de *Max Black* (1998) es un claro ejemplo de este tipo de teatro donde la narración y el sonido van de la mano y el manipulador/actor/músico es el encargado de hacer que esa dramaturgia se desarrolle. Excepto ocho minutos de un Trío de Ravel, el sonido y la música sobre el escenario son el resultado de las actividades del actor. Para Heiner Goebbels la música tiene mucho que ver con el ritmo de nuestro cuerpo:

«Cuando camino por la calle, casi siempre camino con un ritmo. O cuando

lavo los platos en la cocina, junto a esta acción hay cierta musicalidad. Todo tiene una musicalidad en nosotros, con el ritmo del nuestro respirar, caminar, hablar.» En *Max Black* el cuerpo del actor es tratado no sólo por sus gestos y expresiones, sino también como ejecutor que cumple en directo estas actividades como si tocara instrumentos musicales.²¹ (Kadury, 2012).



Figura 4: Goebbels (2015). *Max Black or 62 ways of supporting the head with a hand*. Territoria Festival Electrotheatre Stanislavsky, Moscow (Federación Rusa).

En otra línea más ligada a la instalación encontramos *Stifters Dinge / Stifter's Things* (2012) también de Goebbels en la que el público se sumerge en un espacio

²¹ Traducción hecha por la autora del trabajo:

“Quando cammino per la strada, quasi sempre cammino con un ritmo. O quando lavo i piatti in cucina, insieme a questa azione c’è una certa musicalità. Tutti abbiamo una musicalità in noi, con il ritmo del nostro respirare, camminare, parlare». In *Max Black* il corpo dell’attore è suonato non solo dai suoi gesti ed espressioni ma anche da un esecutore esemplare, che compie queste attività dal vivo come se suonasse degli strumenti musicali”. (Kadury, 2012).

en el que comparte escenario con pianos robotizados y maquinarias lumínicas.

Como comenta el propio Goebbels lo que le interesa es crear un espacio para que el espectador pueda desplegar su imaginación. “Quiero darle un paisaje, no indicarle qué es lo importante. Quiero devolverle la soberanía del descubrimiento” (Como aparece en Imbrogno, 2016). Además, los planteamientos de Goebbels se alejan de la rutina del teatro tradicional interesándose más por el ritmo y la melodía en la utilización de textos que por el sentido de las palabras. Propone un tipo de teatro que se acerca más a la experiencia que a la representación.

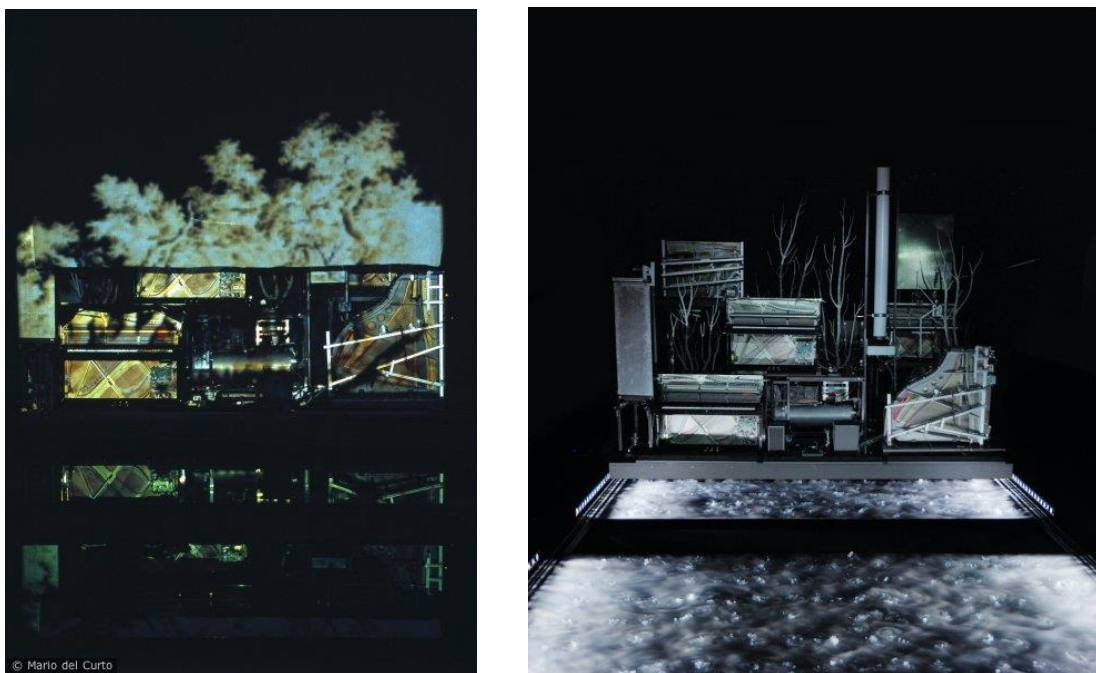
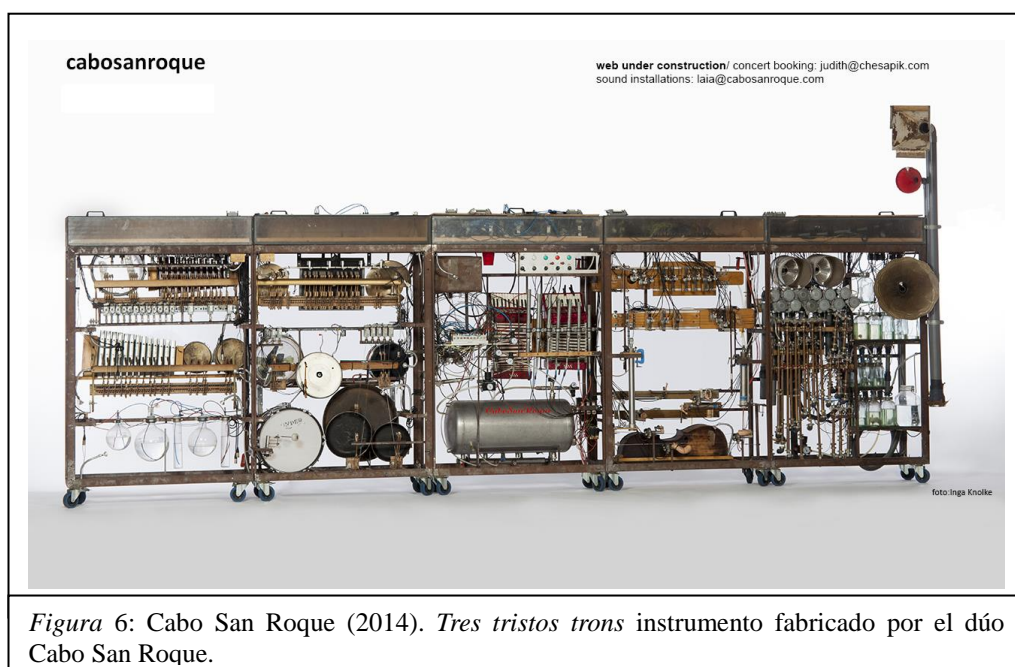


Figura 5: Goebbels (2007). *Stifters Dinge*, estrenado en Lausanne, Suiza.

Cercanos a la línea de trabajo de Heiner Goebbels está el trabajo de CaboSanRoque ya que de hecho lo citan ellos mismos como referente. Se encuentran entre la instalación sonora, la música y las artes escénicas y construyen instrumentos y fuentes sonoras a partir de objetos desechados o en desuso.

Aunque se den a conocer en museos y conciertos también han mostrado su trabajo en espacios teatrales como Teatro Apolo de Madrid y en festivales de música.

En su último trabajo han diseñado/compuesto un gran instrumento a partir de los pistones, electroválvulas, poleas, motores y cintas transportadoras de una antigua fábrica de galletas a modo de orquesta mecánica insólita que utilizaron por primera vez en el espectáculo *Torn de nit* (“Turno de noche”) estrenado en el Festival Temporada Alta, Teatre de Salt, 2009.



El compositor Michel Van der aa propone distintas líneas de trabajo: obras para *ensemble* (conjunto), para orquesta, ópera y lo que él define como teatro musical. Nos interesa precisamente esta última categoría. Su lenguaje es una mezcla de distintas formas artísticas, de la cultura de la imagen y una mezcla de aspectos que conforman su vocabulario musical (desde el pop, *jazz*, hasta música contemporánea). Es una figura multidisciplinar de la música contemporánea. Tomamos como ejemplo *Blank Out*. En esta pieza trabaja utilizando distintos

planos de interacción y reflexión entre la acción y el vídeo (con tecnología en 3D) en vivo para explorar la condición humana. *Blank Out* se centra en un diálogo entre un hombre y su madre. El libreto se basa en el trabajo y la vida de la poetisa surafricana Ingrid Jonker.



Figura 7: Van der aa (2016). *Blank Out*, estrenado en Roma.

Las propuestas de Georges Aperghis aunque más ancladas a lo musical siempre introducen elementos teatrales en sus conciertos y en todos sus planteamientos trabaja la relación del músico con su instrumento. Por citar alguno de sus trabajos, *Luna Park* (2011) se interroga por la experiencia cotidiana y reflexiona en torno a los límites de la localización y la vigilancia. Debemos de señalar también su interés hacia el cuerpo y la relación con el instrumento mientras se toca.



Figura 8: Aperghis (2011). *Luna Park* de estrenado en París IRCAM.

En una línea más cercana a la música experimental y la electrónica encontramos el trabajo de Matthew Herbert. En especial el directo del disco *ONE PIG* (2011) creado a partir del ciclo vital de 24 semanas de vida y muerte de un cerdo. En este caso los sonidos pregrabados de este ciclo sirven como *samplers* que mezclar y remezclar hasta componer esta pieza escénica que llevan a cabo cinco músicos (uno de ellos el propio Herbert) y un cocinero. Un espectáculo musical que linda entre la instalación escénica, la música electrónica y la escenificación teatral.



Figura 9: Herbert (2011). *One Pig* estrenado en Londres.

De la escena española destacamos el espectáculo *Canciones de amor y droga*, dirigido por Álex Rigola y que se estrenó en el Teatre Lliure de Barcelona en el 2003. Espectáculo basado en canciones y textos del compositor, poeta y pintor Pepe Sales, interpretado por Albert Pla y Judith Farrés.

En este caso el espectáculo gira en torno a los textos musicados, es decir, se utiliza toda la maquinaria escénica para poner en escena el universo de Pepe Sales. Es muy interesante del espectáculo ver cómo los distintos lenguajes teatrales giran en torno a esto. El lugar que ocupa el texto en *Canciones de amor y droga* es distinto, ya que, a pesar de ser una narración a modo de historia, se presenta como algo

abierto y susceptible de interpretaciones muy diversas. La acción dramática se presenta de manera fragmentada, da saltos y a veces es inconclusa. Nos transmite sensaciones y sentimientos poderosos más que narrarnos una historia. Además, hay que señalar que, al tratarse de un espectáculo musical, el texto funciona como espacio sonoro del trabajo. Esto hace que la relación que tienen los performers con los objetos de la escena sea, por un lado, funcional (pues están tocando música ya sea a través de una guitarra eléctrica o manipulando los platos de una mesa de mezclas), y por otro, ritual. El columpio, la jeringuilla y la cruz de la farmacia están en escena, pero son utilizados en un sentido más amplio que el de simple decorado o *atrezzo*, nos remiten a unas acciones concretas, evocan un lugar e incluso, a través de los cambios de luz, representan distintos símbolos. La composición podríamos definirla como una especie de collage de distintos lenguajes artísticos en la que se muestra la fragilidad y vulnerabilidad del ser humano.



Figura 10: Rigola (2003). *Canciones de amor y droga* con Albert Pla y Judith Farrés. Espectáculo estrenado en el Teatre Lliure de Barcelona.

Nos gustaría señalar también el trabajo de Sara Serrano y Pedro Guirao en *Crudo ingente* (2015). En este caso además de ser un espectáculo de calle (preferiblemente en sitios poco transitados como parkings o descampados) y un espectáculo inmersivo, la propuesta reflexiona en torno a las distintas posibilidades de escucha y percepción del público. La colocación del público es

diversa lo que permite al espectador percibir de forma distinta la obra, desde dentro (del coche) y desde fuera. Pero realmente no es esta singularidad lo que convierte la pieza en teatro musical experimental. Precisamente la experimentación con el sonido es fundamental pues hace que el espectador relacione los personajes de una manera directa amplificando y modificando la percepción de una misma cosa, ya que lo que escucha no es lo mismo según donde observe el espectáculo. Por tanto, el espectáculo se abre a interpretaciones múltiples.



Figura 11: Serrano (2015). *Crudo ingente*.

Por último y también de estos últimos años y de los escenarios españoles señalamos el trabajo de *El rumor del ruido* (2016) de la compañía Onírica mecánica que fue premiado en la Feria de Títeres de Lleida como premio Drac d'Or de las Autonomías, 2016. Este espectáculo basado principalmente en la fuerza que tiene el sonido de generar espacios, paisajes sonoros y una dramaturgia del objeto, está muy en la línea de los trabajos de Heiner Goebbels. En este caso

todo gira en torno a los objetos y al poder evocador de éstos. En esta pieza el manipulador trataría de desaparecer a favor del objeto, para darle vida y crear un universo poético que conmueva al espectador. El resto de elementos escénicos (luz que da forma al espacio escénico) giran en torno a estas cualidades sonoras de los objetos y a la amplificación de las mismas, trabajando muy bien la imagen sonora (estática) de los objetos en el espacio (desde distintos lugares) y el refuerzo en algunos momentos de composiciones sonoras que son mezcladas en cuadrafonía y que dan pie al movimiento de los sonidos.

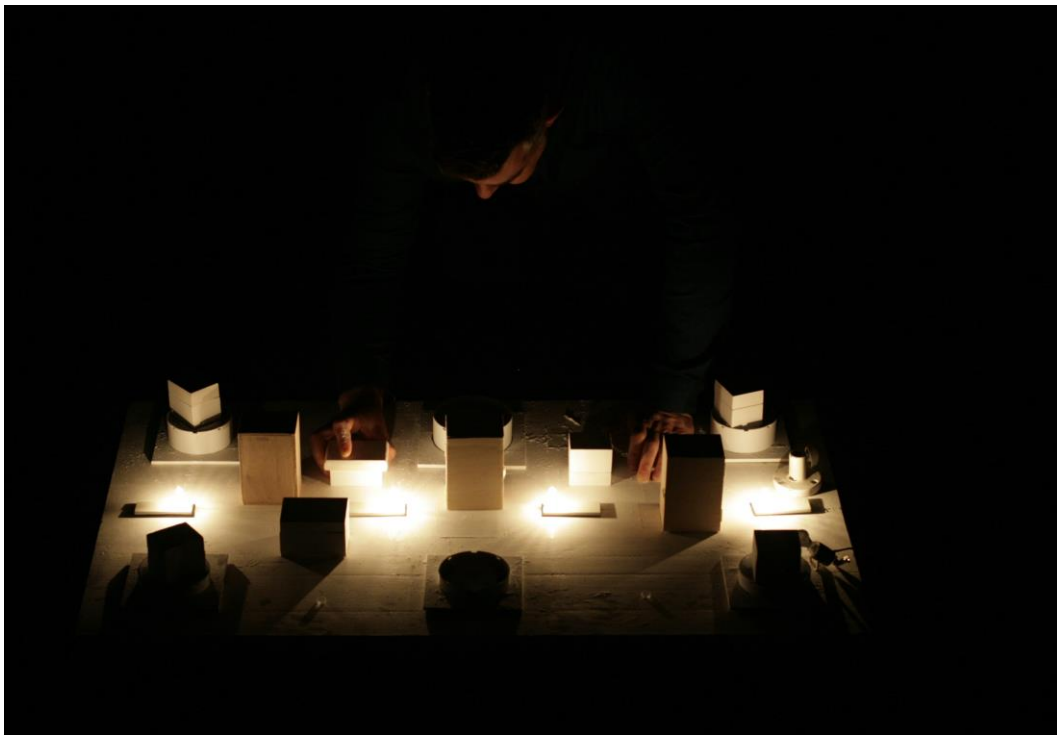


Figura 12: Nieto (2016). *El rumor del ruido*, PREMIO DRAC D'OR DE LAS AUTONOMÍAS. Fira de Titelles de Lleida, 2016.

4. CONCLUSIONES

Después del desarrollo de este último punto, creemos que estamos en situación de hacer un ejercicio de reflexión y recapitulación en torno a toda la información vertida en este proyecto. Un ejercicio, del que se van a inferir algunas conclusiones, las cuales vamos a desarrollar a continuación a modo de resumen.

En primer lugar, considerar como fundamentales las nociones que hemos querido analizar del teatro posdramático en relación con el arte sonoro y la performance que nos han servido para poder hacer una caracterización del teatro musical experimental. El teatro posdramático creemos que ha bebido de estas nuevas disciplinas, incorporando elementos y estrategias formales para conseguir desvincularse de la literatura. Este tipo de propuestas se alejan de la representación, del desarrollo de la acción como fábula clásica y de los personajes intentando presentar una teatralidad anclada a la realidad física y sensorial. Como hemos podido analizar la inclusión de la performance y algunos planteamientos del arte sonoro, son fundamentales para entender la evolución de este tipo de teatro: “El happening y la performance dieron una forma a una evolución más global, pues afectan a nuestra relación con el arte en general”. (Borriaud, 1999, p. 105).

En segundo lugar, tras el rastreo de antecedentes de teatro sintético (futurista) o de vanguardia en España y la falta de referentes en cuanto al tema, nos llevó a dar con las funciones de inocentes. El estudio y análisis de los testimonios que quedan escritos de este tipo de representaciones nos ha llevado a concluir que es un material de importancia para el arte escénico. Creemos que es un teatro basado más en el efecto de los lenguajes de la escena que en la narración o fábula y la cadena de hechos y acciones del teatro dramático. Por eso, reivindicamos las inocentadas teatrales como una manifestación o antecedente del teatro posdramático y de un teatro más cercano a la experimentación escénica, aunque su objetivo inicial no lo pretendiera.

Al principio de nuestro trabajo nos planteábamos estudiar los elementos fundamentales y comunes para definir el arte escénico que serían categorías

conceptuales para analizar la relación de las disciplinas últimas que han enriquecido el trabajo teatral. Estos conceptos (espaciotiempo, acción y representación) son constitutivos y comunes del arte escénico, de la performance y del arte sonoro, y creemos que el teatro musical experimental se enriquece al cuestionarnos los modos de hacer del teatro desde el punto de vista de estas disciplinas.

En tercer lugar, advertir que, si bien el campo que hemos pretendido definir o, más bien, al que hemos querido contribuir con la construcción de unos instrumentos teóricos que faciliten la discusión de este teatro, se encuentra difuso. Hemos podido apreciar que es más estudiado desde la experiencia del músico y el compositor que desde la interpretación y el teatro. La importancia del componente sonoro es la razón de que esto ocurra, pero en cualquier caso nos encontramos con un horizonte muy poco reconocido en la academia tanto en escuelas superiores de arte dramático como en conservatorios superiores de música, pero no solo en España pues como vimos también en Latinoamérica ocurre esto mismo. Como expone Heras:

No conozco escuelas de arte dramático en nuestro entorno que planteen en sus planes de estudio la intensa relación que lo musical debe de tener en la puesta en escena. (Heras, 2016, p.109).

Continuando con nuestras conclusiones podemos decir que dos factores principales definen esta práctica: el componente sonoro y la importancia de la puesta en escena y su consecuente teatralidad. Como hemos podido ver a lo largo del trabajo este tipo de teatro último es heredero de unas corrientes de renovación que se han venido construyendo desde finales del siglo XIX (modernismo y vanguardias históricas). La escena se convierte entonces en una suerte de presentación de la representación, reforzándose con una impronta performativa de los elementos escénicos en su proceso de funcionamiento y encontrándose con otras disciplinas (artes plásticas y arte sonoro).

Puntualizaremos que la locución «Teatro musical» queda imprecisa porque se refiere a actuaciones en las que la acción tiene tanta o más importancia que lo sonoro. En este sentido el término experimental y su consecuente relación con el arte sonoro creemos que es un concepto fundamental de este teatro. El componente experimental es rasgo constitutivo y determinante²². Este tipo de trabajos que no se basan en el texto (aunque lo usen) ni en la partitura (aunque trabajen sobre ella), se caracterizan por un fuerte componente experimental de la escena en su totalidad. El espacio dramático se convierte entonces en un encuentro de relaciones y tensiones entre varias disciplinas y artistas que confluyen en la construcción de universos dramáticos donde el componente sonoro es lo fundamental.

La experimentación de lo teatral hacia lo musical o al contrario de lo musical a lo teatral podemos concluir que es la característica más genérica que describe esta práctica. Esta relación experimental entre el teatro y la música (o mejor el sonido) responde en muchos casos a planteamientos performativos sobre la escena y a componentes del arte sonoro.

Evidentemente este interés por propuestas híbridas en escena responde también a la inclinación en estos trabajos por el artista multimedia que desarrolle las posibilidades de nuevas formas de interacción entre la acción corporal, la teatralidad, la exhibición visual, la ejecución de instrumentos y la experimentación con el sonido. Como exponíamos más arriba, una especie de intérpretes/manipuladores serán los que salgan a escena en este tipo de teatro.

Este acercamiento a la escena experimental y multimedia son rasgos también apreciables en el teatro posdramático, pero el acercamiento al hecho sonoro como constitutivo de dramaturgia ha estado mucho más presente en los planteamientos de otras disciplinas. Este hecho repercute directamente tanto en la falta de

²² Por eso lo incluimos en el nombre de la categoría que hemos creado.

referentes y estudios transversales del teatro como en los circuitos de representación de este tipo de teatro ya que en muchos casos es más tenido en consideración por el ámbito de la música, del sonido y de la música electrónica que de las artes escénicas.

Queremos señalar la importancia de este teatro musical experimental que abre la escena a planteamientos diversos, por tratarse de un campo cargado de posibilidades tanto prácticas como teóricas y sugerimos como futuro planteamiento de trabajo, un ensayo comparativo entre uno de los exponentes más relevantes del panorama internacional de este teatro, Heiner Goebbels, y el trabajo que lleva a cabo la compañía Onírica mecánica con más de 10 años de trayectoria y en la que estamos trabajando en una nueva producción. Creemos que el estudio comparado puede ayudar a arrojar luz sobre algunas de las cuestiones que nos planteamos al principio de este trabajo y que lo motivaban, y nos acercarán a la investigación performativa de nuestra futura tesis.

Solo querríamos añadir para finalizar la sugerente reflexión de Heiner Goebbels en defensa de este teatro musical experimental que busca ir más allá de lo que dice la palabra:

Nunca como ahora ha sido más necesario un lugar para el descubrimiento, para la perfección y para la imaginación. Tenemos que defender nuestro lugar frente a lo que nos ofrecen, de forma totalitaria, el discurso dominante del cine o de los grandes medios de comunicación. No tenemos casi espacio y por eso cada vez es más crucial defender el teatro como un lugar para la libertad y para la imaginación. Por esta misma razón el teatro tiene que cambiar y renunciar a ofrecer mensajes e historias. Ya hay demasiadas de las dos. Hay que buscar un teatro que huela, que vaya más allá del texto. No podemos cambiar el mundo pero sí podemos abrir los ojos para que nuestra relación con este mundo sea más crítica. (Como aparece en Fernández-Santos 2003).

5. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- ABELLÁN, J., CONDE-SALAZAR, J., CORNAGO, O., GIMÉNEZ, C., MÁRQUEZ, C., MASSIP, F., DE NAVERÁN, I., SAUMELL, M., SEDEÑO, J. y WERT, J. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. 1ª Ed. Cuenca: Ediciones de la universidad de Castilla La Mancha.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2008 a). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 17, pp. 29-56. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-nuevas-tecnologas-conceptos-bsicos-0/>
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2008 b). Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica. *UNED. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 17, pp. 331-336. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbp0j2>
- AGUILÓ, I. (2004). El loop: desterritorialización de la canción. *A Parte Rei: revista de filosofía* [online]. Vol. 32. Recuperado 23 noviembre 2016 de: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/loop.pdf>
- ALONSO MATEOS, A. (2007). El teatro barroco por dentro espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea. *Per Abbat: Boletín Filológico De Actualización Académica Y Didáctica*, 2, 7-46. Recuperado 31 marzo 2017 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210222>
- ANDUEZA OLMEDO, M. (2010). *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Doctorado. Universidad Complutense de Madrid.

-
- APERGHIS, G. (2011). Luna Park. [Figura]. Recuperado de:
http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/obin/Media/luna_park.jpg
- APPIA, A. (2000). *La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- ARENA TEATRO (1989). *Extrarradios*. Foto Paco Salinas. [Figura]. Recuperado de: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=93>
- ARENA TEATRO (1991). *Fenómenos atmosféricos*. Foto Paco Salinas. [Figura]. Recuperado de: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=93>
- ARTAUD, A. (1980). *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abellaneda. Barcelona: Edhasa.
- ASENSIO LLAMAS, S. (2004). Músicas sin patria o los nuevos lenguajes de la era post-industrial: paratextualidad y Electronica. *Revista transcultural de música* [online]. Vol. 8. Recuperado 22 noviembre 2016 de: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/7/trans-8-2004>
- AUSTIN, J.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado 4 mayo 2017 de: http://www.internet.com.uy/arteydif/GRUPO_INVESTIGA/PDF/TEXTOS%20PARA%20LA%20PROPUESTA/COMO%20HACER%20COSAS%20CON%20PALABRAS.PDF
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BAUMAN, Z. (2001). *La postmodernidad y sus desconciertos*, trad. de M. Malo de Molina Bodelón y C. Piña Aldao. Madrid: Akal

- BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. España: fondo de cultura económica.
- BERNHARD, T. (1987). *Teatro*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- BETTONICA, L. Los olvidados Santos inocentes. *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1980, p. 11.
- BOGART, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba editorial.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.
- CAGE, J. (2002). *Silencio*. 1. Madrid: Árdora Ediciones.
- CHALKHO, R.J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de estudios de diseño y comunicación* [online]. vol. 50, pp. 127-252. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=471&id_articulo=9429. Fecha de acceso: 23 de noviembre de 2016
- CORNAGO BERNAL, O. (2004). Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 38, pp. 13-34.
- CORNAGO BERNAL, O. (2006). Teatro posdramático: las resistencias de la representación. En ARTEA / José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM, pp. 165-179.

CORNAGO, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica sobre la teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada editores.

CREUHERAS, P., DELATTE, M. y PALAZZI, C. (2010). Música y tecnología: la eclosión de lo virtual en la composición sonora. *Trípodos* [online]. Vol. 26, pp. 29-38. Recuperado 22 noviembre 2016 de: <http://www.raco.cat/index.php/Tripodos/issue/view/14145/showToc>

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2003). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

DE MARINIS, M. (1987). *El nuevo teatro (1947-1970)*. 3ª Ed. Barcelona: Pídots.

DEL MONTE MARTÍNEZ, F. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. 1ª Ed. México: Cuadernos de teatro. Paso de gato.

DEMPSEY, A. (2002). Estilos, Escuelas y Movimientos. *Guía enciclopédica del arte moderno*. Barcelona: Ed. Blume, pp. 284-286.

DUCHEMENT QUEVEDO, J. (2014). *La expansión del discurso audiovisual en la instalación artística: El sonido off como significante sonoro*. Doctorado. Universidad de Granada.

EL GLOBO. (1915). Los teatros. [Figura]. p. 1.

FERNÁNDEZ- SANTOS, E. (2003). Heiner Goebbels: “El teatro debe renunciar a historias y mensajes”. *El País*. Recuperado el 9 de junio de 2017 de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/06/actualidad/1362593962_761358.htm

-
- FERRANDO, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali.
- FERRER-LIGHTNER, M. J. (2010). El lenguaje mixto como signo teatral. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [online]. Vol. 44. Recuperado 22 noviembre 2016 de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/lenmixto.html>
- FONTÁN DEL JUNCO, M.; IGES, J. Y MAIRE, J.L. (eds.). (2016). *Escuchar con los ojos arte sonoro en España, 1961-2016*. España: Fundación Juan March.
- FUBINI, E. y PÉREZ DE ARANDA, C. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOEBBELS, H. (2015) *Max Black or 62 ways of supporting the head with a hand*. [Figura]. Recuperado de: <https://www.heinergoebbels.com>
- GOEBBELS, H. (2007). *Stifters Dinge*. [Figura]. Recuperado de: <https://www.heinergoebbels.com>
- GÓMEZ GARCÍA, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- HERBERT, M. (2011). *One Pig*. [Figura] Recuperado de: <https://accidentalrecords.bandcamp.com/album/one-pig>
- HERAS, G. (2016). Espacio sonoro / espacio musical. Claves esenciales para la puesta en escena contemporánea. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, pp. 105-112.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo*

XXI. Vol. 26, pp. 85-118.

HORMIGÓN, J.A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. 1ªEd.
Madrid: Alerto Corazón.

HORMIGÓN, J. A. (2002). La música y la puesta en escena. En *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Vol. I. Madrid: Publicaciones de la ADE, pp. 271-304.

HÜBNER, F. (2013). *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*.
Doctorado. Leiden University.

IMBROGNO, C. (2016). Invitados a dar un salto musical sin red. En *RevistaÑ*.

JIMÉNEZ, L. (2016). Romeo Castellucci: Referente escénico internacional.
Ritmo, 897, pp. 18-21.

KADURI, Y. (2012). Max Black. *Alfapiù, Quotidiano In Rete*. Milano

KANDINSKY, V. (1997). *De lo espiritual en el arte*. 1ª Ed. Barcelona: Paidós.

KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.

LATHAM, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.

LEHMANN, H. (2017). *Teatro posdramático*. 2ª Ed. Murcia: CENDEAC.

LEPECKI, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*.
España: [CdL#1]: Danza y pensamiento.

LYOTARD, J.F. (1992). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona:
Gedisa.

MACBA (2008). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns portàtils.

-
- MOLINA ALARCÓN, M. (2008). El arte sonoro. En *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*. Valencia: PUB & Rivera Ed.
- MOLINA, S. (1995). Teatro Contemporáneo. El compromiso con una ética y una estética. *Cuaderno de Estudios Teatrales* [online], 7, pp. 11-19. Recuperado 16 noviembre 2016 de: <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=2>
- MONTERO PADILLA, J. (2003). Las letras y los días: Inocentadas teatrales. Centro virtual Cervantes. Recuperado 7 marzo 2017 de: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_03/29122003_01.htm
- MORIN, E. (1999). *La Cabeza Bien Puesta: Repensar la reforma, reformar el pensamiento*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- MORIN, E. (2003). *El Método V, La Humanidad de la Humanidad, la identidad humana*. 6ª Ed. Madrid: Ediciones cátedra.
- NIETO, J. (2016). *El rumor del ruido*. [Figura]. Recuperado de: <http://web.oniricamecanica.com>
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. 2ª Ed. Madrid: Cátedra.
- OLIVA, C. (2001). Antecedentes de la vanguardia escénica. En *Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea: Teatro y antiteatro la vanguardia del drama experimental*, pp. 33-44. Málaga: AEDILE. Recuperado 9 mayo 2017 de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-antiteatro-la-vanguardia-del-drama-experimental/>
- OSORIO, C. A. (2011). Teatro poshistórico o en diferencia: ¿cómo se ha entendido el teatro posdramático? *CALLE14: revista de investigación en el*

campo del arte, 5, Vol. 6, pp. 106-119.

PARDO, C. (2016). Klangkunst y sound art: reflexiones y consecuencias. En *Escuchar con los ojos arte sonoro en España, 1961-2016*. pp. 86-97. España: Fundación Juan March.

PASCUAL RODRÍGUEZ, R. (2006). Aproximación a la cuestión de la semánticidad del signo musical. *Revista de Filología Románica*, 23, pp. 205-213.

PAVIS, P. (1998). *Diccionario de teatro*. 1ª Ed. Barcelona: Ediciones Paidós.

PAVIS, P. (2003). ¿De dónde viene la puesta en escena y a dónde va? *Teatro Antzerki. Revista Navarra de Teatro* [online]. 20, pp. 11-21. Recuperado 28 noviembre 2016 de: <http://www.laescueladeteatro.com/themed/ent/files/docs/113/167/20.pdf>

PÉREZ BERGLIAFFA, M. (2015). Marina Abramovic: Llega la maga de ese arte del cuerpo que nos hace llorar. En *RevistaÑ*.

PÉREZ LÓPEZ, H. J.; GÓMEZ MUNTANÉ, M. C.; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2006). *Bases para un debate en investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia.

PICAZO, G. (1993). *Estudios sobre performance*. 1ªEd. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

POUSSEUR, H. (1976). *La musica elettronica*. 1ªEd. Milano: Feltrinelli Editore.

RAMOS, P. [Anton Caeiro]. (2013, 19 sept.). Lembrando a Ricardo Urioste (I, II y III) [archivo de vídeo]. Recuperado 24 abril 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=7D7NUjHvaVM>

- RECOULES, H. (1975). Ruidos y efectos sonoros en el Teatro español del S. de Oro. *Boletín de La Real Academia Española*, pp. 109-145.
- RIGOLA, Á. (2003). *Canciones de amor y droga*. [Figura]. Recuperado de: <http://www.cultura.udg.mx/actividades/119albertpla/>
- RIVIÈRE, H. (2016). Zaj. De la música de acción al arte sonoro. En *Escuchar con los ojos arte sonoro en España, 1961-2016*. pp. 128-141. España: Fundación Juan March.
- ROCHA ITURBIDE, M. (2004). *El Arte Sonoro. Hacia una nueva disciplina*. Madrid: Resonancias. Recuperado 10 enero 2017 de: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R. (2012). Orientación histórica de la vanguardia escénica española desde el ámbito teatral (1917-1947). En M. MOLINA, D. CHINCHILLA y M. BOTELLA MESTRES, *El telón como actor. La escena en la vanguardia histórica española 1917-1947* (pp. 6-29). Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia.
- RODRIGUEZ PRIETO, Z. (2010). De la agonía de un cabo a Biografías del alma. Acción popular y performance institucionalizada. *Efímera revista 1*, Vol.1, pp. 35-42.
- ROMERA CASTILLO, J. (2008). Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España. *Revista Signa* [online]. Vol. 17, pp. 17-28. Recuperado 26 octubre 2016 de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2008-17-0001/Documento.pdf>
- RUSSOLO, L. (1916). *L'Arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia.
- RUHRBERG, K. SCHENECKENBURGER, M., FRICKE, C. y HONNEF, K. (1999). *Arte del siglo XX*. Volumen II. Escocia: Taschen

-
- SÁNCHEZ, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. 3ªEd. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ, J. A. (2003). Nuevos espacios para el arte. En *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*, pp. 47-63. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Recuperado en:
<https://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/05asanchez.pdf>
- SÁNCHEZ, J.A. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ, J. (2007). De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. En *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 32, pp. 270-280. Recuperado de:
<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/253673>
- SÁNCHEZ, J.A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes, la revista* [online]. Vol. 19, pp. 36-51. Recuperado 11 noviembre 2016 de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5685453>
- SÁNCHEZ, J.A. (2017). Para una lectura postteatral de Teatro posdramático. En: *Teatro posdramático*. 2ªEd. Murcia: CENDEAC. pp. 17-26.
- SCHAEFFER, P. y CABEZÓN DE DIEGO, A. (1996). *Tratado de objetos musicales*. 1ª Ed. Madrid: Alianza.
- SCHOPENHAUER, A. (1987). *El mundo como voluntad y representación*. 1ªEd. México: Ed. Porrúa.
- SIERRA BRAVO, R. (2002). *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*. 5ª Ed. Madrid: Thomson.

SPRENKELING, B. (2016). *INCIPIT. The search for a multidisciplinary language*. Doctorado. Universidad Politécnica de Valencia.

VALENTINI, V. (2012). I suoni del teatro. En *Drammaturgie sonore*. [El sonido en el teatro. En Dramaturgia sonora]. Roma: Bulzoni. Recuperado 16 mayo 2017 de: http://www.academia.edu/12130142/I_suoni_del_teatro

VAN DER AA, M. (2016). *Blank Out*. [Figura]. Recuperado de: <http://www.vanderaa.net>

VATTIMO, G. (1994). *En torno a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos,

WAGNER, R (2011). *El arte del futuro*. 1ª Ed. Buenos Aires: Prometeo libros.

WILSON, R. (1976). *Einstein on the Beach*. [Figura]. Metropolitan de New York. Fotografía de Byrd Hoffman Foundation. Recuperado de: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>

El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado
posdramático

El sonido en el teatro posdramático. Aportaciones del arte sonoro al teatro que se ha denominado
posdramático
