

EL AUDIOVISUAL COMO CAMPO DE BATALLA IDEOLÓGICO

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Trabajo de fin de máster de Guillermo Carreras Álvarez
tutorizado por Lorena Rodríguez Mattalía

Tipología 4

Valencia, julio 2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCION
ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Resumen

La forma de exponer una obra afecta directamente a su contenido en una medida igual o superior a lo que lo hacen los elementos individualmente. El total no es simplemente la suma de las partes, sino que también está compuesto por la forma en la que interactúan dichas partes. En el caso de que la combinación de lo expuesto (ya sea en una sola pieza o en varias) transmita una historia, cuente unos sucesos en algún orden, se estaría hablando de narrativa. El audiovisual, por su carácter temporal, o "activo" lo hace especialmente propenso a generar narrativas. Ejercer control sobre estas formas, sobre estas relaciones, supone también ejercerlo sobre una parte importante del contenido. A menudo se ha entendido la narrativa aristotélica como la única o la genérica, esto ha malacostumbrado al público a tener una actitud pasiva frente a las obras. Partiendo de las formas que tenían los grupos dadaístas, de Zúrich y de Berlín, de exponer su realidad, así como Brecht y Piscator y su Teatro Épico, se ha tratado elaborar una síntesis práctica, a modo de piezas audiovisuales, acorde con las necesidades colectivas de nuestros tiempos.

Abstract

The way a work is exhibited directly affects its content as much as the individual elements do by themselves. The total is not simply the sum of the parts but is also made up of the way in which those parts interact. If the combination of what is exposed transmits a story, shows events, in some order, we would be talking about narrative. The audiovisual, due to its temporary or "active" nature, makes it especially prone to generating narratives. Exercising control over these forms, over these relationships, also means exercising it over an important part of the content. Aristotelian narrative has often been understood as the only way of narrative or the generic one. This has made the public have a passive attitude towards the works. Starting from the ways that the Dadaist groups, from Zurich and Berlin, had of exposing their reality, as well as Brecht and Piscator and their Epic Theater, an attempt has been made to elaborate a practical synthesis in accordance with the collective needs it has now a days.

Palabras clave

Narrativa Aristotélica, Dadaísmo, Extrañamiento, Brecht, Audiovisual, Política.

Keywords

Aristotelian narrative, Dadaism, Strangeness, Brecht, Audiovisual, Politics.

ÍNDICE

Introducción: Objetivos y metodología	5
1. Narrativa aristotélica	8
1.1 Catarsis.....	8
1.2 Límites de la narrativa aristotélica.....	9
1.3 Limitaciones intrínsecas	10
1.4 Naturalización de estas limitaciones por parte del poder	12
1.5 Algunos éxitos	15
2. Nueva forma de exponer	17
3. El dadaísmo	19
3.1 El origen del dadaísmo	19
3.2 El dadaísmo en Berlín.....	22
4. Teatro Épico	33
5. Audiovisuales fuera de la narrativa aristotélica: referentes cinematográficos.	
40	
6. Breve conclusión sobre la teoría	49
7. Propuesta práctica	52
7.1 Metodología de la obra	54
7.2 Comentario de cada pieza	58
7.2.1 <i>Q.V.R.</i> (2020)	58
7.2.2 <i>Jebi</i> (2020).....	62
7.2.3 <i>Cheira!</i> (2020).....	65
7.2.4 <i>Orgullo y satisfacción</i> (2021).....	68
7.2.5 <i>155</i> (2021)	69
8. Conclusiones	71

Bibliografía.....	74
Índice de Imágenes	76
Material audiovisual	77

Introducción: Objetivos y metodología

El audiovisual como campo de batalla ideológico es un trabajo realizado en el contexto del Máster en Producción Artística, impartido por la Universitat Politècnica de València, llevado a cabo por Guillermo Carreras Álvarez y tutorizado por Lorena Rodríguez Matallá. Se desarrollará según la tipología 4, propuesta por la propia universidad.

Se ha escogido el terreno del audiovisual por varias razones. La variedad que este medio permite es equiparable al de cualquier otro campo, como la literatura o la pintura, sin embargo, a diferencia de esta última, la narrativa se muestra como algo casi inherente al audiovisual. Se puede entender la narrativa como la forma de exponer propia de las formas no abstractas del audiovisual, y, en consecuencia, que el montaje o edición son partes fundamentales del mismo. A la hora de llevar a cabo dichas prácticas se tendrá en cuenta que la producción de nuevo material visual o de audio no es necesario debido a que en la actualidad se dispone de una cantidad inabarcable de estas mercancías a través de los medios de comunicación, destacando entre estos Internet.

Se parte de la idea de que toda exposición artística contiene ideología debido a que contiene subjetividad. Por esta razón se entiende que un audiovisual actual, debe ser conscientemente político. Cuando se habla de actualidad, se refiere a la de la sociedad, a la de las masas. Las cuestiones colectivas, que son de gran importancia, son por definición políticas.

OBJETIVOS:

A continuación, se exponen los objetivos principales de este trabajo.

OBJETIVOS TEÓRICOS:

- Analizar la narrativa aristotélica para comprender que funciones ha cumplido y cuáles cumple hoy en día.
- Proponer una línea de trabajo alternativa a esta, que parta de la síntesis del dadaísmo y el Teatro Épico.

- Defender esta metodología como una sola corriente y para ello se tratará de acotar, definir, sus momentos históricos y la relación de ambos movimientos con estos, así como se hablará de la influencia mutua o ideas comunes de ambas corrientes.
- Recopilar referentes audiovisuales realizados a partir de líneas similares o compatibles.

OBJETIVOS PRÁCTICOS:

- Realizar una serie de piezas audiovisuales que respondan a los objetivos teóricos.
- Trabajar a partir de imágenes recogidas de Internet con el fin de utilizar figuras de políticos y personajes públicos muy representativos para los espectadores/as.
- Trabajar a partir de una pista de sonido que guíe el montaje de las imágenes otorgando a la música una centralidad clave en el producto audiovisual resultante.

METODOLOGÍA:

METODOLOGÍA TEÓRICA: Se ha revisado una bibliografía interdisciplinar relacionada en gran medida con la narrativa. Se han expuesto las problemáticas que surgen al pretender tratar cuestiones sociales actuales desde la narrativa aristotélica. Una vez expuestas estas se ha tratado de comprender el contexto histórico en el que se desarrollan los movimientos que se defienden como una metodología alternativa, el dadaísmo y el Teatro Épico, así como se han expuesto obras posteriores que se consideran dentro de esta genealogía.

METODOLOGÍA PRÁCTICA:

A la hora de llevar a cabo las obras se ha realizado un archivo con el material que se deseaba emplear. Este material se ha conseguido, mayormente, a partir de internet. Estos archivos están compuestos por vídeos, imágenes y audio. En el caso del último se ha buscado siempre una pieza musical que hiciera de base para la obra, así como pequeños fragmentos que cumplen diversas funciones. La edición se ha realizado en Adobe Premiere. Se han analizado referentes cinematográficos que responden a dichas líneas de reflexión.

El presente trabajo se divide en dos partes. En la primera se exponen las cuestiones teóricas en las que se basa esta propuesta. Para comenzar se analiza la narrativa aristotélica como metodología, así como ejemplos concretos de su aplicación en el pasado y en la actualidad. A continuación, se tratan el dadaísmo y el Teatro Épico como alternativa.

En la segunda parte, se recogen los trabajos audiovisuales acompañados de una breve descripción de sus procesos, así como de una valoración individual.

1. Narrativa aristotélica

1.1 Catarsis

Se acostumbra a decir que la narrativa aristotélica es aquella que cuenta con una introducción, nudo y desenlace. No es que esto no sea cierto, si no que no es la cuestión central de la misma. La verdadera *esencia* (en términos aristotélicos) de su narrativa es la *catarsis*, es decir, la purificación de las emociones. Aristóteles buscó con su narrativa que el espectador de una tragedia se identifique con su protagonista, y para ello considera fundamental el empleo de las emociones. (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015)

Hay que aclarar, que, para Aristóteles la catarsis no busca la identificación y la purificación de las emociones, sino que lo es. (Gabiña, 1992) Esto es importante porque facilita entender que el autor no ‘hace’ la catarsis, si no que más bien la planifica, marca el camino a seguir para alcanzarla. Para ello cierra todas las puertas que puedan provocar desvíos en la atención del espectador. No hay dudas en la narrativa aristotélica. Las decisiones correctas, o incorrectas (bondad o maldad, fealdad o belleza, moralidad o amoralidad, etc.) no pueden ser definidas por el espectador, si no que están prefabricadas.

La catarsis, según Aristóteles cumple la función de llevar experiencias al espectador que de otra forma no viviría. Esto le permitirá plantearse qué haría “en esa situación” y seguirá la línea argumental de la obra. De esta forma, al concluir la misma, habrá aprendido lo mismo que el protagonista, pero sin tener que pasar por las mismas experiencias.

La esencia de lo trágico en Aristóteles era el efecto catártico porque producía el placer estético más elevado para el hombre y a su vez se combinaba con el fin social de la tragedia, la filantropía. La tragedia enseñaba a controlar las pasiones y producía la eliminación del exceso de ellas mediante el efecto purgativo. (Gabiña, 1992, p.13)

Un elemento de importancia fundamental para lograr este objetivo es la verosimilitud. Si lo que se busca es que el público se identifique con el o la protagonista es necesario que se le dé un terreno que pueda parecerse a la realidad, un escenario, temporal y

especialmente comprensible. Además, es importante que la relación entre acciones y/o sucesos resulte proporcional si no se desea poner al público en contra de un personaje, por poco inteligente, injusto, desproporcionado, etc. La tragedia aristotélica, al igual que, por ejemplo, el hiperrealismo pictórico, busca crear la ilusión de verosimilitud con el fin de parecerse, en la medida posible, a la vida.

En la tragedia griega, que es uno de los primeros medios en los que se aplicó la narrativa aristotélica, por norma general, se encuentra un final fatal para el héroe, que tras dejarse llevar por sus *bajas pasiones* cometía terribles errores que tenían como consecuencia que lo perdiera todo, incluyendo, en muchas ocasiones, la vida. En este sentido, la tragedia griega de carácter aristotélico es una narrativa prohibitiva, es una narrativa que enseña “lo que no hay que hacer”. Así nadie tiene que llegar a “ese” punto para comprender que debe alejarse de determinadas actitudes que le pueden llevar a la desgracia. En este sentido se trata de la narrativa del “no”. Una narrativa que podríamos denominar paternalista, por lo prohibitiva.

Se puede comprender fácilmente que el carácter de la narrativa aristotélica busca ser didáctico. Didáctico en un sentido previsor, trata de advertirnos de que las acciones tienen consecuencias. Si los actos son incorrectos las consecuencias serán negativas.

Pese a que sea una forma de enseñar basada en lo emocional podemos intuir el carácter lógico que sirve tanto como esquema de la obra, como de razón de ser de la misma.

1.2 Límites de la narrativa aristotélica

Si bien se podría hablar de sus problemas, errores, etc. en el presente apartado, se emplea la palabra límites porque se entiende que la narrativa aristotélica tiene ciertas capacidades, pero el paso del tiempo ha traído nuevas necesidades, que necesitan nuevas formas.

Aunque no se puede negar que el teatro griego, y en consecuencia esta forma de exponer, tuvo una importancia fundamental en la sociedad de la Grecia antigua, posteriormente en Roma, o incluso en la Inglaterra del S.XVI (Teatro Isabelino), está claro que es incapaz de abordar todas las grandes cuestiones sociales de nuestros tiempos.

Por su puesto, en ciertas circunstancias muy concretas, la narrativa aristotélica puede, incluso hoy en día, cumplir funciones sociales.

Por otra parte, no podemos obviar el uso malicioso que ciertos elementos de nuestra sociedad le han dado. No se debe culpar a Aristóteles de causar todo el daño que hacen los que emplean sus herramientas para sus propios intereses. No podemos simplificar la figura de Aristóteles a la de un tirano que se acepta a sí mismo como tal. Su vocación es didáctica, de una manera paternalista, pero didáctica.

Con el fin de comprender las razones por las que es necesario un nuevo modelo, se diferenciarán aquellas limitaciones *esenciales* y, por otra parte, se enumerarán algunas de las formas que tiene el poder económico para utilizarlas. Se puede entender de ello, que para el poder no son limitaciones.

1.3 Limitaciones intrínsecas

El problema de este modelo no es tanto que transmita principios erróneos, es que no deja mucho espacio para la reflexión. Los personajes se coordinan con el escenario de tal forma que todas las acciones llevadas a cabo por el protagonista pueden ser justificadas por las circunstancias. Tanto es así que no es raro encontrarse “circunstancias” hechas a medida.

Un ejemplo más concreto de un recurso utilizado frecuentemente en la actualidad que cumple con esta función sería el McGuffin descrito por Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut. (Truffaut, 2001)

El McGuffin es un elemento de la narración que tiene como objetivo actuar como motor de la historia y facilitar la creación de una estructura lineal, una sensación de continuidad, pero con la particularidad de que realmente no tiene más función que esa. Puede tratarse de un lugar de destino, una rivalidad, una “misión” etc. Un ejemplo sería el anillo de “*El señor de los anillos*”.

Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el “Mc Guffin”. Evoca un nombre escocés y posiblemente imaginarse una conversación entre dos hombres que

viajan en un tren. Uno le dice a otro: “¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?” Y el otro contesta: “Oh, es un Mc Guffin”. Entonces el primero vuelve a preguntar: “¿Qué es un Mc Guffin”? Y el otro: “pues un aparato para atrás atrapar a los leones en las montañas Adirondaks. El primero exclama entonces: “¡pero si no hay leones en Adirondaks! A lo que contesta el segundo: “En ese caso, no es un Mac Guffin”. (Truffaut, 2001, p. 127)

De la misma forma, se pueden calificar de injustificables cualquiera de las acciones llevadas a cabo por el antagonista. En la actualidad, podemos ver en el cine estadounidense, por ejemplo, más concretamente en las llamadas ‘americanadas’ cómo el antagonista tiene razones baladíes para actuar o simplemente es un ‘loco’; (un asesino que mata porque de niño lo miraron mal, por ejemplo). Así mismo, se pueden mostrar como locuras causas justas.

Sin embargo, un uso excesivo o descarado, de este tipo de recursos puede resultar extraño. Esto puede provocar un efecto de distanciamiento. Por supuesto, esto ya ha sido parodiado en muchas ocasiones.

Este hermetismo, que necesita para lograr sus objetivos, es a su vez una de sus grandes limitaciones.

Además, las circunstancias pasan a ser algo natural, algo sobre lo que no se puede actuar y, en consecuencia, algo que aparentemente no merece la pena ni observar en detalle. Por lo tanto, es el autor quien decide que está primer y segundo plano. Esto podría equivaler a diferenciar entre figura y fondo en pintura (y en consecuencia dar un trato distinto). Puesto que, como ya se mencionó anteriormente, la narrativa aristotélica trata de confundirse con la realidad, existe además el peligro de que estas lógicas sean trasladadas por parte del espectador a la vida. Esto sería entender que existen “leyes” inmutables. En definitiva, cuestiones que no merecen atención ya que “no están al alcance” del espectador. Esto puede tener que ver en un sentido genealógico con el esencialismo propio de Aristóteles y de sus coetáneos, en cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que hoy en día este efecto se ve exacerbado debido al sensacionalismo y dedicación por parte de muchos autores al plano emocional.

Ahora bien, puesto que los hombres representan las acciones, se deduce en primer lugar que el espectáculo (o la aparición de los actores en la escena) debe ser parte del todo, y en segundo término la melodía y la dicción: estas dos son el medio de su imitación. (Aristóteles, s.f., p.19)

Si por el contrario se intenta usar este modelo para influir en la sociedad o a grupos parte de la misma de una forma política, ideológica, se da el problema de que la identificación de colectivos con "personajes tipo" resulta en esquematizaciones simples que no describen ni al colectivo, ni a ningún miembro de este en particular.

Además, esta forma de plantear la propaganda/enseñanza es como dar peces en lugar de enseñar a pescar. Es unidireccional.

1.4 Naturalización de estas limitaciones por parte del poder

Si bien estas limitaciones tienen que ver genealógicamente con la catarsis y por alusión con el hermetismo de la narración, para el poder no suponen ningún problema.

De hecho, parapeta su discurso ideológico tras ellas.

En la actualidad, ya no sólo se busca enseñarnos lo que no hay que hacer para escapar a finales fatales. La radicalidad y el furor con el que una parte importante del cine, la literatura, la televisión etc. (los medios -que emplean narrativa-) imponen un modelo a seguir para cada miembro de la sociedad, responde a los ideales del capital y está directamente ligada con la visión individualista de nuestra sociedad.

Al igual que cualquier otra mercancía, la mercancía ideológica también se produce y, por lo tanto, poseer los medios de producción te da un enorme control sobre la ideología social.

La narrativa aristotélica es vista por el poder como una forma muy sencilla de influir en el modo de pensar del proletariado. En esencia, permite acusar a un individuo o colectivo de cualquier mal, independientemente de que dichas acusaciones tengan alguna relación con la realidad o no. De la misma forma, permite ensalzar aquellos valores que se desean implantar o reforzar, por ejemplo, el patriotismo.

El poder hegemónico ha acelerado la vida de una forma consciente, ha moldeado y blindado su estructura con su superestructura. La narrativa aristotélica, que desprovee conscientemente al espectador de la posibilidad de observar un relato desde distintos ángulos, cumple con las necesidades y los intereses objetivos de los grandes poderes económicos. Así pues, la narrativa aristotélica es la utilizada en la publicidad de la televisión, tal vez de una forma más pura que en cualquier otro medio o disciplina. También la encontraremos en las campañas electorales y en otros lugares de gran alcance e interés para la población.

Además, cómo ya se ha mencionado anteriormente, la narrativa aristotélica busca parecerse en la medida de lo posible a la realidad. Por supuesto parecerse a algo implica ser distinto a ese algo, y son estas diferencias las que tratan de ocultarse tras tantos recursos como sea posible con el fin de hacer confundir al espectador realidad y ficción.

Los medios para la identificación con el protagonista se mantienen en la actualidad muy similares a lo que fueron en la antigüedad, pero mucho más exagerados. Los buenos son más buenos, y los malos son más malos.

Las capacidades tecnológicas actuales se están empleando para reforzar la identificación, para confundir deliberadamente al espectador. Esta confusión es, además, premiada por el “consumidor”, es, de hecho, el principal atractivo para una parte importante del público. Nos encontramos, por ejemplo, en el campo de los videojuegos, con una constante competición entre grandes empresas por tener “los gráficos más realistas”. Si bien es cierto que las producciones que no pueden competir en ese sentido buscan alternativas no fotorrealistas, e incluso se atreven con la experimentación narrativa, no es esto lo que más llega o interesa al público. Por supuesto, hay muchas excepciones.

El cine en “tres dimensiones” o las diversas gafas de “realidad virtual” que han ido apareciendo en el mercado doméstico en los últimos años, serían dos ejemplos paradigmáticos de esta actualización tecnológica (que no técnica -tecnológica y metodológica-).

En cierto modo, se puede trazar una línea de unión entre esto y *lo sublime* del Romanticismo. Lo sublime es algo así como la vivencia del peligro desde la seguridad,

por ejemplo, ver una terrible tormenta en un cuadro. Estas nuevas tecnologías buscan desesperadamente, aunque con cierto éxito, el mayor grado de inmersión, es decir, de verosimilitud, posible.



Imagen 1. *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich. (1818)

En este modelo, nadie puede identificarse con el antagonista, pues es, sin duda, malvado y en caso de que exista algo que dude en torno a ello suele terminar quedando claro. Tampoco es fácil posicionarse en contra del protagonista, puesto que representa todo lo que le falta al antagonista. La falacia está en la ambigüedad. Las cualidades del protagonista son, gracias al hermetismo, objetivamente cualidades. Si aceptas el escenario te identificas. Así pues, es fácil encontrar personajes que defienden la “libertad” o la “justicia” en general, cómo si sólo existiera un significado para esos conceptos.

“Brecht chama atenção para o comando que Hitler tinha sobre os usos da empatia. “Hitler utilizava a técnica da identificação, semelhante à técnica que é usada nos teatros habituais. Valorizando os processos de empatia,

como estes atores tradicionais, procurando criar a sensação de que luta 'pessoalmente' contra outros políticos, como um herói homérico que parece fazer um esforço desmedido para não se jogar imediatamente nas gargantas de seus inimigos, que ele desafia identificando pelo nome, como se estivessem diante dele. [...] 'Eu sou a voz de vocês'..." (Coward, 1999, p.20)

Sí que se pueden encontrar protagonistas que son antihéroes, incluso malvados, sin embargo, parecen seguir teniendo un carácter más espectacular que otra cosa. Su función es la de ser una novedad. En el cine y la televisión (u otros medios) ocasionalmente, se encuentran antihéroes que parecen escapar en cierta medida al modelo original, pero casi siempre lo acaban siendo por otros caminos, de otra manera. Además, no es algo hegemónico, sucede de forma esporádica.

En realidad, estos personajes tienen que ver también con la tragedia griega y con la purificación de las emociones. Sus finales también tienden a ser fatales y se ven "castigados" por las consecuencias de sus actos.

1.5 Algunos éxitos

Si bien los límites de la narrativa aristotélica están claramente marcados, no se puede condenar este modelo como algo completamente inservible. Es importante comprender que tiene ciertas cualidades que no así otras propuestas. El tono categórico con el que se dirige al espectador puede, en ocasiones, generar rechazo hacia propuestas que en sí mismas no tendrían por qué hacerlo. Sin embargo, si una obra del tipo que sea se dirige, conscientemente, hacia cierto colectivo social, y comprende correctamente las problemáticas que vive dicho colectivo, puede representar para este un símbolo de unidad y reafirmar así la necesidad y capacidad, de llevar a cabo acciones.

En una sociedad polarizada una narrativa "afirmativa" puede llegar a influir realmente en el colectivo. Pero para que esto suceda es necesaria una conciencia, una identidad que no se puede generar de un día para otro. Así, por ejemplo, para el colectivo campesino de principios del siglo XX, la azada, el arado, la hoz o los cánticos asociados al trabajo, o simplemente a la cultura de la zona, eran símbolos consolidados.

Efectos inmediatos de la dramática aristotélica

En el tiempo de la República de Weimar, una obra de teatro de tipo aristotélico que denunciaba como poco social la prohibición del aborto en ciudades abarrotadas con escasas posibilidades de trabajo logró que las mujeres proletarias que la vieron organizaran una acción conjunta y consiguieron que la sanidad se hiciera cargo de los costes de los anticonceptivos. Este caso, que no es el único, pero sí el más rotundo que conozco, demuestra que no tienen razón los que temen que aunque las piezas de tipo aristotélico despiertan impulsos sociales los quemar inmediatamente. No hay que negar la utilidad de los efectos aristotélicos; la confirmamos cuando mostramos sus límites. Cuando una determinada situación social está muy madura puede desencadenarse una acción práctica gracias a obras del tipo citado. Una pieza de éstas es la chispa que enciende el barril de pólvora. Cuando el papel de la percepción puede ser relativamente pequeño porque existe un abuso sentido y reconocido por todos, la utilización de los efectos aristotélicos es absolutamente aconsejable. En la situación citada la dramática no aristotélica quizá hubiera tenido más dificultades para desencadenar una acción inmediata, Ya que hubiera tenido que dilucidar necesariamente la cuestión de por qué el derecho a parir se convierte en obligación de parir, y la acción en la que tendría que haber desembocado habría sido una acción más amplia, más grande, pero también más vaga e imposible en aquel momento. Naturalmente una pieza no aristotélica también debería poder desencadenar una acción inmediata y posible, generadora de alivio y empuje, una acción como la citada, exigiendo el pago de los anticonceptivos por el estado. Pero no podría ponerse en marcha por el mero impulso. El derecho a no parir, presentado como un aspecto del derecho a parir, posee efectos más movilizados quizá a la larga, pero no en el momento. (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015, p.28)

Si comparamos las obras constructivistas de los primeros años de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con la cartelería próxima a Segunda Guerra Mundial, nos daremos cuenta de que las primeras tienen un carácter mucho más científico, no afirman, plantean. Sin embargo, en el segundo caso, la afirmación es lo que abunda.

No se puede negar la efectividad de dicha cartelería, y se puede comprender con facilidad por qué funcionó. En el contexto de la Segunda Guerra mundial, quién y por qué era el enemigo estaba claro para muchos.

Además, una amenaza tal no podía ser respondida con reflexión. Si bien, se ha elegido la cartelería como ejemplo, debido a que la comparativa aquí se hace bastante evidente, esto se extiende a cualquier medio susceptible de ser empleado como medio de propaganda.

2. Nueva forma de exponer

Si bien, como ya se ha explicado, el modelo aristotélico no es algo que se deba dejar de usar, hay que comprender en qué situaciones debe ser empleado y tiene que ser consciente de su razón de ser. Además, este modelo es simplemente incapaz de alcanzar ciertas metas.

Si se compara un fresco románico con un cuadro del Romanticismo alemán se podrán notar diferencias que, a día de hoy, se pueden relacionar con el modelo filosófico e incluso económico del momento. A diferencia de lo que sucede en el Románico, en el romántico se entrevé una ideología mucho más individualista. No se trata de un efecto nuevo, no es simplemente el empleo de la perspectiva flamenca (que introduce el punto de vista individual), los personajes retratados actúan como si el espectador no fuera de su interés, están ensimismados en sus quehaceres. Esto permite al espectador proyectarse en la obra. En cierto modo puede parecer simplemente una adaptación de la catarsis, y sí que tiene muchos elementos en común, pero hoy en día se conoce el concepto romántico de lo sublime y que los autores lo buscaban a través de sus obras.

En cualquier retrato ecuestre de la Edad Moderna se observa que el retratado mira hacia el espectador/a (o pintor/a) y, si no es así, al menos se entiende que la posición del monarca o noble es una pose. La función de estos cuadros es representar la autoridad del retratado en lugares relacionados con los rituales del poder del momento, salones del trono, salas de banquetes, iglesias..., tienen un carácter utilitario. (Santamaría, 2016)

Ambas formas son propagandísticas, unas hablan sobre un rey, un noble o un santo, y la otras hablan del individuo. Esto coincide con el cambio de paradigma surgido tras la

Revolución Francesa. Se pasa finalmente del teocentrismo al antropocentrismo. El argumentario que el poder emplea para parapetarse deja de estar relacionado con lo divino y empieza a rendir culto al individuo, a lo sublime, etc. (Santamaría, 2016)

Esto facilita comprender que cada época y cada pueblo tiene sus modos de hacer. La economía, es decir, la gestión de los recursos cambia a lo largo de la historia, y la sociedad lo hace con ella. Pero esto no impide que se pueda proceder de formas ya “anticuadas”. Actualmente se valoran ampliamente las mercancías realizadas de forma artesanal. Puede que en este caso exista una cierta romantización de la artesanía, pero esto no hace que unos zapatos realizados artesanalmente sean menos válidos.

Así mismo, si se quiere plantear, una forma de exponer/narrar que intervenga en la sociedad actual, que contribuya, o al menos acompañe al cambio será necesario crear nuevas herramientas, nuevas formas de hacer propaganda.

A menudo la palabra propaganda se emplea de una forma despectiva, sin embargo, allí donde hay ideología tiende a haber un discurso, como sucede, por ejemplo, en el arte. Si este discurso se hace público, y se “propaga” estaríamos hablando de propaganda.

Cabe puntualizar que la RAE, en la primera acepción dada a la palabra propaganda, añade la nota “con el fin de atraer”. Esta nota parece querer puntualizar la consciencia de la acción.

Propaganda

1. f. Acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores. (Diccionario de la Real Academia, 2014)

Sea como sea, por una cuestión de honestidad hacia el espectador, la propaganda debe presentarse a sí misma como lo que es.

A continuación, para comprender la propuesta realizada en este trabajo es necesario que se entienda su genealogía. Las diferencias aparentes son notorias, e incluso los medios empleados en la realización de la propuesta práctica son propios de nuestros tiempos. Sin embargo, la idea es encontrar y mostrar una línea de trabajo que se ha perpetuado hasta la actualidad de diversas formas. Se busca la *esencia* de dicha línea

No es bueno entender los movimientos sociales (del tipo que sean) como elementos estancados en determinada época, y mucho menos tratar de delimitar esa época en días concretos. Sin embargo, sí que es preciso definir los elementos que constituyen un “movimiento social”, por una simple cuestión de entendimiento.

Para delimitar esta línea de trabajo que se pretende poner en valor se expondrán dos movimientos que se asumen como fundadores de esta. Aunque es cierto que ambos movimientos podrían dar para reflexionar, individualmente, de una forma mucho más extensa, el presente trabajo se limitará en cierta medida a lo relacionado con su propuesta.

Si bien se ha buscado concretar en estos movimientos y en estos nombres propios una serie de tradiciones, estas provienen de muchos otros lugares de la sociedad.

Cabe destacar, con independencia de que pertenezca o no a la línea de este trabajo, la importancia de Artaud y su libro “*El Teatro y su doble*”, así como su *Théâtre Libre*.

Así, cuando Erwin Piscator habla de la *Volksbühne* en su libro “Teatro Político” (1957) la considera una aplicación del modelo del teatro libre de Artaud y celebra que la función que cumplió. Teatro a precios populares y organización. Sin embargo, de las palabras de Piscator se entrevé cierto desencanto con el mismo.

3. El dadaísmo

3.1 El origen del dadaísmo

Hay que comprender que el surgimiento del dadaísmo está directamente ligado a su contexto. Durante la Primera Guerra Mundial, Zúrich se convierte en el destino de muchos de los exiliados políticos opuestos a la continuación del conflicto. Tanto pacifistas como internacionalistas encontraron en la neutralidad de Suiza la posibilidad de mantener su actividad ideológica durante este periodo. Cuando hablamos de exiliados, tenemos que comprender que pertenecían a todas las nacionalidades de los países participantes en dicha guerra.

Es en 1916, cuando en el entorno cultural que se había generado en torno al Cabaret Voltaire, se funda el primer club dadá. Este mismo año, Hugo Ball escribe el *Manifiesto inaugural de la primera velada dadá*. (Hugnet, 1973)

Si bien, este primer grupo dadaísta tiene posiciones políticas, sus primeras prácticas se centran en combatir el arte. Aquel primer dadaísmo entiende que el arte en sí mismo es algo burgués, algo propio de los culpables de la guerra. Todo arte es político, pero no toda la política tiene que ver con el arte. Posiblemente la razón por la que se centran en ello tenga que ver precisamente con el contraste existente entre una guerra y un museo. Los dadaístas no aceptaban que al mismo tiempo que la guerra de trincheras suponía el horror para tanta gente, hubiera quien prefería pintar motivos bucólicos. Este espíritu antiartístico se mantuvo presente en todo el movimiento dadaísta del siglo XX. A su vez las posiciones frente a otras cuestiones sociales se consolidaron posteriormente.

En el texto que se muestra a continuación se puede observar con claridad este posicionamiento. Este texto fue publicado en 1919 por el grupo dadaísta de Berlín, y aunque las particularidades de este año, especialmente en Alemania, República de Weimar en ese momento, lo hacen diferente a 1916, sí que se pueden establecer paralelismos con lo que sucedía durante la Primera Guerra Mundial.

El hecho concreto que lleva a la publicación de este escrito es el discurso expuesto en un artículo anterior firmado por el pintor O. Kokoschka.

“Dirijo a todos los que aquí están trabajando en el futuro para argumentar con el fusil sus teorías políticas, ya sean radicales de izquierda, de derecha o de centro, el ruego suplicante de que no realicen más los ejercicios proyectados de guerra delante de la galería de pintura, sino, por ejemplo, en los campos de tiro de la campaña, donde la cultura humana no esté en peligro. El lunes, 15 de marzo, fue dañada por una bala una obra maestra de Rubens...”

¡Trabajadores! Mientras en la pintura se representa cualquier cosa, a la que el ciudadano puede agarrarse aún, que finja vuestra belleza y felicidad, se le fortalece, se sabotea vuestra conciencia de clase, vuestra voluntad de poder. Mientras se os llama la atención sobre el arte y se grita «El arte para el Pueblo»,

se os quiere seducir a creer en un bien que os posee justamente con vuestros atormentadores y que, por amor a él, debéis suspender la lucha más justificada que se ha visto en el mundo. (Grosz, Heartfield. 1919-1920)

A día de hoy, se entiende que las vidas humanas valen más que los cuadros. Sin embargo, en aquel momento, cierto sector de los intelectuales, principalmente entre los autodenominados artistas y filósofos de la estética, hubo quien se posicionó a favor de Kokoschka.

Esto convirtió al pintor, y sobre todo a sus palabras en un objetivo para los dadaístas. Atacarlo a él suponía atacar a lo que identificaban como arte.

El grupo de Zúrich tiene una participación variada. A diferencia de lo que sucede en Berlín, el dadaísmo aún no se ha consolidado como un movimiento asociado principalmente al marxismo. Si bien esto es así, todos los participantes tienen inquietudes sociales o políticas. Sin embargo, las diferencias ideológicas entre sus miembros hacen de esta primera asociación algo menos definido. Sería incorrecto entender esto como un fracaso ya que no pretenden tampoco ser un movimiento orgánico. Además, para ellos la contradicción es el motor y la razón de su producción.

Cuando el exilio terminó, los miembros del grupo regresaron a sus respectivos países, y se llevaron consigo lo aprendido en aquellos años.

De esta manera el dadaísmo se extendió. Sin embargo, su evolución fue distinta según las condiciones de los lugares donde se dio. Si bien, podríamos hablar del dadaísmo francés, y del mal llamado, dadaísmo de Nueva York, aquí nos centraremos en el alemán, ya que es el que tiene una mayor cercanía con la propuesta de este trabajo.

Puesto que se está siguiendo una línea de trabajo relacionado con la ideología nos centramos en la ramificación del dadaísmo más ideológicamente marcada.

Cabe destacar que el dadaísmo fue influenciado por el constructivismo soviético, aunque debido a la guerra, la comunicación entre ambos movimientos era relativamente complicada. Así mismo, en Zúrich se refugiaron también muchos exiliados rusos de ideología comunista, muchos integrantes, o futuros miembros, del Partido Bolchevique.

Se dice que Lenin estuvo en el Cabaret Voltaire e incluso que coincidió con los dadaístas. Pese a que esto es difícil de confirmar, se sabe que entre 1916 y 1917 Lenin vivió cerca del Cabaret Voltaire lo que lo hace posible. En cualquier caso, sea o no un rumor, resulta verosímil. Esto nos habla del carácter político del entorno de este lugar.

Si nos fijamos en el discurso de Malevich y su Cuadro Negro (Malevich, 1915) reconoceremos que se asemeja al discurso “antiartístico” del dadaísmo. En ambos casos encontramos cierto grado de nihilismo, pero sobre todo un carácter rupturista mucho más asociado a las ideas revolucionarias que ambos grupos tenían.

En cierto modo, este pesimismo o más bien desencanto, que proviene de las vivencias de la gran guerra acontecida, choca con la militancia, en mayor o menor medida revolucionaria, del dadaísmo.

Esta contradicción acompaña al dadaísmo, o más bien a sus participantes, a lo largo de su historia.

3.2 El dadaísmo en Berlín

Como ya se ha mencionado antes, la estancia en Zúrich se debió para mucha gente al exilio político, o como en el caso de Hülsenbeck que emigró a Suiza tras ser rechazado por el ejército alemán. En 1917 regresó a Alemania. Había sido miembro del club dadaísta de Zúrich, allí había comenzado junto a sus compañeros a desarrollar una forma de exponer que sería el germen de la metodología dadaísta. Entre estas formas de hacer cabe destacar el carácter inverosímil, posiblemente proveniente de las mismas ideas que los poemas fonéticos, escritos y declamados por Hugo Ball en el Cabaret Voltaire.

Esta forma de aproximarse a la comunicación delata cierto carácter científico. Se trata de entender el lenguaje como energía, como sonido. Se podría hablar de “ingeniería inversa” del lenguaje. Aunque en muchas ocasiones no hay una hipótesis a defender, este planteamiento tiene en común con el método científico el ir de lo concreto a lo general, de lo material a lo sistemático. Por supuesto, también tiene que ver con el sinsentido que los dadaístas veían en la forma de transcurrir de sus tiempos. Esta misma forma de tratar

el lenguaje hablado se aplica a el lenguaje escrito que aparece, por ejemplo, en el fotomontaje dadaísta.

Fue también en 1917 cuando en Rusia se consolidó la Revolución Soviética. Esta supuso un faro para el marxismo internacional. En noviembre de 1918, en Alemania, comienza una revolución cuyo objetivo fue terminar con el régimen imperial. El Kaiser Alemán, Guillermo II había decidido continuar con el conflicto (la Primera Guerra Mundial) de forma obstinada, un conflicto, que además de suponer enormes pérdidas, tampoco se podía ganar.

Sin embargo, la unidad que se dio entre los sectores participantes en el levantamiento fue efímera. La realidad es que, pese a que todas las corrientes estaban de acuerdo en que era necesario acabar con el régimen, sin embargo, la mayor parte de los socialdemócratas, una vez establecidos en el poder, quisieron limitarse a gestionar mejor la guerra en lugar de acabar con ella. Esto desembocó en que en 1917 se produjera, primero una corriente antibelicista dentro del partido socialdemócrata y esta, a su vez llevó a crear un nuevo partido, el USPD, o Partido Socialdemócrata Alemán Independiente. (Weidermann, 2019)

La Liga Espartaquista, encabezada por Rosa Luxemburgo, se mantuvo durante un breve periodo de tiempo en 1918 junto a este nuevo partido, sin embargo, pese a que el USPD mantenía diferencias con el SPD en cuanto a la guerra se refería, sus posicionamientos en otras materias no distaban tanto. Esto llevó a que ese mismo año, la Liga Espartaquista se alejara de este partido y tendiese la mano a las organizaciones obreras que más tarde llevarían a cabo el llamado Levantamiento Espartaquista.

Para los precursores de lo que posteriormente sería el Partido Comunista Alemán (KPD) la revolución contra el Antiguo Imperio era una revolución socialista. Por supuesto, no así para los socialdemócratas, que querían un régimen más liberal.

Esto, ligado a lo sucedido en Rusia en 1917, llevó a que el recién establecido gobierno socialdemócrata, liderado por Frederich Ebert, y los grupos más cercanos a la ideología bolchevique se enfrentaran a comienzos de 1919. Empleando las fuerzas militares estatales, y en alianza con los *Freicorps* (grupos paramilitares de derechas) asesinará y

torturara a miembros y simpatizantes de la Liga Espartaquista. Así sucedió con los líderes de la organización, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo (torturados y asesinados). A mayores, muchos militantes murieron en batalla. La Liga Espartaquista desapareció.

Hay que aclarar que el KPD se funda en diciembre de 1918, sin embargo, durante la revuelta se le sigue llamando popularmente Liga Espartaquista

Comprender este contexto es fundamental para entender el dadaísmo de Berlín. Al igual que el grupo de Zúrich está marcado por el exilio y la guerra, estos acontecimientos son la razón de ser inmediata del nuevo grupo.

El dadaísmo alemán tiene un carácter fuertemente político. La fundación del club de Berlín se produce en torno a enero de 1918, un año antes (casi exacto) del Levantamiento Espartaquista. Cabe destacar que antes de la fundación oficial de Dadá Berlín, ya había en Alemania dadaístas. Así, Hannah Höch ya experimentaba con el fotomontaje y había llevado a cabo “acciones dadaístas”, así como ya había trabajado en torno a la música. Había estado en contacto con el grupo de Zúrich desde 1915. Se puede afirmar que fue de las primeras dadaístas en Alemania. Tras la fundación del grupo, se incorporó a las filas de este. Trató la cuestión de género a través de su obra. Criticó la misoginia de su sociedad, incluyendo las actitudes que encontraba negativas en su propio movimiento.



Imagen 2. *Da-Dandy* (Höch, 1919)

Si bien es cierto que la crítica al arte seguía ocupando un lugar importante dentro de la actividad dadaísta, este, pasó a centrarse en movimientos del momento. Así, el expresionismo de Kokoschka, recibió críticas por su carácter burgués y su desentendimiento con las preocupaciones populares, el futurismo (italiano) de Marinetti, por su relación con el fascismo, o el cubismo de Picasso, por su carácter científicista, es decir, pseudocientífico.

Estas críticas van más allá del carácter intrínsecamente romántico del arte. No sólo se critica su gusto por la estética. Se critica desde una perspectiva plenamente política. No es que la crítica sobre la cuestión estética no fuera ya política en sí misma, si no que ahora también se criticaban las políticas concretas que estos movimientos propugnaban.

Al grito de “El arte es una mierda”, los dadaístas comenzaron a desarticularlo [...] Pero este jaleo tenía otra significación. Estos iconoclastas limpiaban la mesa, invertían los presagios y se aproximaban así, viniendo del campamento burgués

como venían, al mismo punto de partida desde el cual el proletariado debía venir al arte. (Piscator, 1957, p.24)

La pertenencia a el grupo dadaísta tenía un carácter, ante todo, militante. Muchos de ellos, que habían vivido el Levantamiento Espartaquista, eran también miembros del recién fundado KPD. Esto causó que el debate en torno al arte mismo les resultara estéril.

A continuación, se muestra un fragmento del Anti-Düring. Este texto fue escrito en 1877 por Engels, y pretendía ser una crítica, o una respuesta inmediata, a las propuestas del autor alemán Eugen Dühring. Sin embargo, se convirtió en una aportación fundamental al marxismo.

El señor Dühring, en cambio, tiene prisa y no puede esperar a que la religión muera de muerte natural, y procediendo más radicalmente supera a Bismarck y decreta unas nuevas y más duras leyes de mayo 69, y no sólo contra el catolicismo, sino contra toda religión en general; lanza sus gendarmes del futuro contra la religión y la ayuda así a conseguir el martirio, y consiguientemente una vida aún más larga. Miremos adonde miremos, tropezamos en el señor Dühring con un socialismo específicamente prusiano. (Engels, 2014, p. 419)

Si bien es cierto que el texto habla sobre la religión, se pueden establecer fácilmente paralelismos con el nuevo posicionamiento de los dadaístas frente al arte.

El concepto de arte, tal y como se comprende hoy en día ha sufrido muchos cambios desde su origen. Sin embargo, la raíz de este se encuentra en el Romanticismo. Los autores románticos reniegan en cierta medida de la religión (cristiana) pero a su vez dan un valor espiritual al pintar.

Rinden culto a la *Naturaleza*, entendiendo esta misma como “el todo”. Para los románticos del S. XVIII y principios del XIX, la Naturaleza tenía la capacidad de “poseer” a ciertos individuos predispuestos a ello. A esta figura se le conoce como el *genio* romántico. Estas personas, según ellos, eran canalizadores de Naturaleza. Sólo ellos eran capaces de interpretar los dictados de la Naturaleza. Cabe decir que todos los considerados genios eran hombres de elevada posición social. Esto era necesario para, de entrada, poder pagar los materiales necesarios para pintar. Esta figura está muy

relacionada con la del sacerdote, u otras figuras de autoridad propias tanto del cristianismo como de otras religiones.

Encontramos posturas muy similares a la expuesta en este escrito de Engels en textos posteriores de la literatura marxista. Así como por ejemplo en el panfleto “Actitud del partido obrero hacia la religión” (Lenin, 1909)

En este último se puede ver como el marxismo se distancia del anarquismo en el sentido de que entiende que la religión desaparecerá solo con el avance de la sociedad y en concreto, el de la ciencia.

Por esta razón, es factible pensar que la línea del dadaísmo alemán frente al arte procediera del posicionamiento del marxismo ante la religión. Los dadaístas emplean recursos que el arte había desarrollado, así como por ejemplo el lenguaje pictórico o el escultórico y los emplean con fines políticos. Se puede considerar que, para los dadaístas, el arte es una religión de la que simplemente no forma parte.



Imagen 3. *Der Geist Unserer Zeit hausman* (Hausmann, 1920)

En definitiva, pasan de intentar producir antiarte para hacer política con los medios del arte. Para el dadaísmo alemán, lo que producen es propaganda. Con independencia de que quiera o no ser considerado arte, tiene carácter práctico.

Sin embargo, la metodología del dadaísmo no pasa por dar soluciones, simplemente plantea problemas. Se puede decir que la forma de narrar su realidad es no aristotélica.

El dadaísmo busca ante todo provocar en el espectador un efecto de extrañeza. Este extrañamiento, funciona como desnaturalización de la propia obra y de aquello que esté relacionado con la misma. La idea es hacer de los sucesos cotidianos algo que sí merece ser observado.

Desde una perspectiva científica no es suficiente con sentir u observar de forma superficial algo para comprenderlo. Es necesario esperar, comparar, repetir etc., en definitiva, es necesario analizar. Se busca hacer entender al espectador que en este mundo las cosas son complicadas y hay muchos factores que lo determinan. La descontextualización o recontextualización, así como la fragmentación, cumplen la función de generar contradicciones, o hacen visibles las que ya existen. El estudio de la contradicción es fundamental tanto en la filosofía de Hegel como en la de Marx.

Not to deny contradictions or to cancel them, but to let them occur and collide in a creative act of balance, this was the new true-to-life quality of Dada's artistry revealing the complex relationship of this revolt to the real chaos of the times. The forms of production and movements of life itself — its principle of polarity — characterized the new artistic methods of Dada as processual contradictoriness. (Bergius, 2003, p.10)

Dentro del grupo dadaísta de Alemania había una figura que era para sus compañeros y compañeras, algo así como una personificación del dadá mismo. Se trata de Johannes Baader.

Este llegó a ser el presidente del club en Berlín. Sus textos y obra giran en torno a cuestiones religiosas y una buena parte de su esfuerzo se centró en tratar de fundar una Iglesia/religión internacional que ocupase el lugar de las religiones ya existentes para unificarlas.

Baader era arquitecto, y esto queda plasmado en su obra *Das grosse Plasto-Dio-Dada-Dramam*, obra a la que posteriormente se refirió como una especie de experimento arquitectónico dadaísta.



Imagen 4. *Das grosse Plasto-Dio-Dada-Dramam* (Baader, 1920)

Que Baader fuera miembro del grupo teniendo unas preocupaciones tan alejadas, en apariencia, de las de los demás miembros es un ejemplo de la aceptación e incluso búsqueda, de la contradicción por parte de estos agitadores.

En 1919 el grupo dadaísta de Berlín se autodisolvió. Seguramente la derrota vivida en 1918 fue la gota que colmó el vaso. Ya habían vivido la Gran Guerra y sus consecuencias

y al regresar a Alemania se vieron vistos obligados enfrentándose a quienes hasta entonces habían visto como aliados. Además, la situación no parecía mejorar.

La crisis, consecuencia de la guerra, y el alto castigo económico que se puso a Alemania, ligada a las posiciones conservadoras del SPD, acrecentadas por su temor al comunismo, facilitó que el fascismo fuera creciendo. Tanto es así que el partido nacionalsocialista alemán, aprovechó parte de la estructura estatal que Ebert construyó. Por otra parte, los *Freikorps* que habían ayudado a asesinar a los enemigos políticos del SPD en 1919 terminarían integrándose en el movimiento nazi.

Así mismo, el KPD carecía de cuadros, y en consecuencia Paul Levi llegó a ocupar la dirección del partido. Este llevó al partido hacia una política “de masas” y para ello vio consecuente expulsar al ala izquierda del partido. Una parte de esta militancia expulsada fundaría el KAPD. Levi terminaría ganándose la antipatía de los miembros de su propio partido, y fue expulsado en 1920, acusado de socialdemócrata. Más tarde, se unió al partido socialdemócrata independiente, que finalmente sería absorbido por su predecesor (el SPD).

Estos factores pudieron empujar a la disolución de la organización.

En cierto modo resulta paradójico que un movimiento que surgió como oposición al arte supusiera la mayor revolución artística desde el romanticismo. En la actualidad el arte ha tomado nota de muchas de las críticas realizadas por los dadaístas y ha incorporado fragmentos de su posicionamiento teórico. Por otra parte, en muchas ocasiones se ha leído el dadaísmo como un continuador del romanticismo. Esta lectura tiene mucho que ver con el *redy-made* o el objeto encontrado. Estas dos últimas formas de “hacer” sí que tienen que ver con el concepto romántico de *romantizar*. El arte no está tanto en los objetos como en la mirada. Es por esto por lo que Duchamp pone objetos cotidianos en salas de museo.

El dadaísmo no busca encontrar lo estético en aquello que expone, si no que trata de exponer lo que no se ve, o más bien, lo que no se mira. Busca la confrontación a través de la contradicción.

Se podría pensar que el dadaísmo fracasó. Fue absorbido por aquello a lo que se oponía, pero los ejemplos prácticos que dejaron, sus errores y sus aciertos, no pertenecen ya sólo a los dadaístas.

Dentro del marxismo, y en otros movimientos, ha existido desde tiempo atrás una contradicción que hasta este momento histórico no había tenido una respuesta clara. Se trata de que el marxismo considera necesaria la consolidación de una vanguardia revolucionaria, que debe separarse ideológicamente del pensamiento hegemónico de su tiempo, y a su vez debe consolidar su relación con las masas.

A diferencia de lo que había sucedido hasta la fecha (y mayormente, de lo que sucedió después) el movimiento dadaísta producía propaganda que no parecía afirmar nada. Los fotomontajes dadaístas exponían las contradicciones y esperaban que fuera el espectador quien encontrara las respuestas.



Imagen 5. Hanna Höch, *La chica bonita*, 1920. (Höch H. 1920)



Imagen 6. El fascismo, el peor enemigo de las mujeres

¡Darlo todo para la lucha contra el fascismo! (1945)

4. Teatro épico

Al igual que sucede con el dadaísmo, no se debe entender el Teatro Épico como algo que surge aislado de su momento histórico. De la misma forma que sucede con la *Poética* de Aristóteles, Brecht recopila y estudia ejemplos prácticos de modos de narrar aplicados concretamente al teatro, pero no siempre provenientes de este. Así, Brecht estudia, por ejemplo, desde un punto de vista político la metodología de Shakespeare y toma de él aquello en lo que consideraba que había “acertado”. No por ello deja de criticar los defectos de aquello que analiza, pero siempre desde un tono didáctico. Esta forma de desarrollar una metodología denota carácter científico, así como una comprensión dialéctica de la realidad en cuanto a lo filosófico se refiere.

Brecht vivió la Gran Guerra, sin embargo, no se exilió ni participó en la parte bélica. Trabajó como médico en un hospital para el ejército alemán. Sin embargo, su posición ante el conflicto estuvo clara, llegando a militar en el USPD.

Después de la expulsión de Levi del KPD, la organización pasó unos años de inestabilidad interna, se crearon varias corrientes y se produjeron conflictos en torno a pequeñas personalidades. A veces estos conflictos tenían un carácter más personal que puramente político.

En definitiva, a diferencia de lo que sucede con el dadaísmo, el Teatro Épico, o más bien, la concreción de su metodología parece estar más asociada al final de la inestabilidad del KPD, pues, aunque Brecht no se afilió al partido mantuvo sus posturas políticas. Por esta razón, se relacionó tanto con la militancia del KPD, que a partir de la segunda mitad de los años 20 se posicionó a favor de las tesis Bolcheviques, como con otros militantes sin partido. Así por ejemplo, fue amigo del dadaísta y afiliado al KPD, John Heartfield y de Walter Benjamin, que nunca militó en el partido.

En el caso de Benjamin, encontraremos un interés por lo concreto, por el coleccionismo, por los “fragmentos de realidad”. Esta influencia es tan importante para la consolidación política de Brecht como marxista como las posturas de sus referentes internacionales.

Concretamente la actividad de Brecht como dramaturgo en los primeros años en Munich y posteriormente en el Deutsches Theater de Berlín durante los años 1920-1924, al igual que las colaboraciones de Walter Benjamin y Erwin Piscator le abrieron las puertas a distintas corrientes teatrales. Ya hemos mencionado anteriormente que resultan especialmente relevantes para la concepción del teatro Épico el contacto que tuvo con el teatro isabelino más tarde el contacto con el teatro japonés, chino y oriental en general. En el teatro Épico hay una obvia influencia del teatro oriental, influencia que definirá posteriormente su concepto principal; el distanciamiento o *Verfremdung*, pues el teatro oriental concibe la representación teatral y la interpretación de los actores de modo especialmente distante. (Brecht, 1948, p.26)

Sin duda, a la hora de hablar de este movimiento, no se puede dejar de lado la figura de Erwin Piscator. Otro afiliado del KPD que centraba una parte importante de su actividad militante en el desarrollo de una estructura que posibilitara el acceso del proletariado al teatro. Y no sólo esto, sino que además buscaba recuperar el teatro como un lugar de debate, y alejarlo de su carácter espectacular.

Brecht habla de Piscator como el verdadero arquitecto del Teatro Épico y da a entender que su principal aporte, a parte de su obra, es la recopilación de la teoría detrás de los experimentos de Piscator y otras experiencias. Sin embargo, dicha “recopilación” supone la definición del modelo Épico.

Piscator llevó a cabo el intento más radical de dar al teatro un carácter didáctico. Yo he participado en todos sus experimentos, y no hubo ninguno que no se propusiera incrementar el valor didáctico del escenario, Se trataba directamente de exponer en el escenario los grandes temas contemporáneos, las luchas por el petróleo, la guerra, justicia, el problema racial, etc... (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015, p.71)

Piscator aportó además innovaciones técnicas al teatro, así como escenarios giratorios o el empleo de la proyección simultánea a la obra. Al igual que Brecht se vio influenciado por el teatro oriental y tomó de este su actitud distante. Es difícil determinar el momento exacto en el que aparece el distanciamiento, sin embargo, sí que se puede decir que

Piscator cumplió un papel muy importante en la creación de una forma de exponer consciente de sus propias formas y en consecuencia un papel muy importante en la aparición del *verfremdungseffek*

Tras una lectura exhaustiva de la obra teórica y de las piezas teatrales de Brecht, hemos identificado los puntos principales y característicos del Teatro Épico brechtiano. Éstos son su contraposición al Naturalismo y el total rechazo a la identificación del espectador con la obra teatral. Con el propósito de evitar la identificación del espectador, Brecht emplea el *Verfremdungseffekt* o efecto distanciamiento en todas sus facetas estéticas y narrativas (Gaspar, 2003, P. 365)

A diferencia de lo que sucede con el dadaísmo, no encontramos en Piscator o Brecht la actitud nihilista que había caracterizado a ese movimiento. La necesidad inmediata de sus tiempos de responder al *socialfascismo* alemán lleva a estos autores a tener una actitud determinada.

Y, sin embargo, ¡manos la obra! ¡No hay que desanimarse! No hemos metido en la lucha, ¡vamos pues a luchar! ¿No hemos visto cómo la incredulidad mueve montañas? ¿No es suficiente con que hayamos descubierto que se nos oculta algo? Delante de éstas y aquellas cosas cuelga un telón... ¡levantémoslo, pues! (Brecht, 1948, p.8)

Pese a que, al igual que en el dadaísmo, encontramos una propuesta que plantea que las obras deben mostrarse como preguntas y no como moralejas, en este caso no es que no exista una solución al conflicto, sino que simplemente no se muestra. Sería similar a lo que en morfología lingüística se llama *sujeto elíptico*. En este caso lo que se omite no es quien realiza una acción, sino la causalidad y la verosimilitud, los hechos se fragmentan y se convierten, metafóricamente hablando, en una especie de tren, con sus vagones unidos, pero independientes, en cuanto a que no necesitan otro vagón para ser vagones. No sólo son partes, sino que son pequeños “todos”. Esta idea sería posteriormente fundamental para el surgimiento del Cine Moderno.

Al igual que sucede en el caso de la narrativa aristotélica con las tres unidades (planteamiento, nudo, desenlace) se tiende a pensar que el Teatro Épico gira en torno a la

ruptura con estas. Sin embargo, de la misma manera que en la narrativa aristotélica la verdadera *esencia* es la *catarsis*, en este nuevo modelo, la parte más fundamental es *verfremdungseffekt* o distanciamiento.

El distanciamiento es la antítesis de la catarsis. El Teatro Épico también tiene fines didácticos, pero a diferencia de Aristóteles, Brecht no carga toda la responsabilidad de dicho aprendizaje a lo emocional ni a la identificación. Brecht denuncia el carácter dogmático de este modelo, su carácter paternalista y su estética *naturalista*.

A diferencia de lo que propone Aristóteles, Brecht se aleja conscientemente de la normalización. Frente a la polaridad, entre bien y mal, belleza y fealdad etc., el Teatro Épico deja el suficiente espacio al espectador para que se convierta en una especie de juez. Si Aristóteles busca la vivencia de la situación planteada por parte del espectador, Brecht y Piscator buscan que el espectador se posicione ante la misma.

LOS ACTORES:

Vamos a contarles

La historia de un viaje,

El de un explotador y dos explotados.

Observen con atención la conducta de esta gente:

La encontrarán rara, pero admisible,

Inexplicable, aunque común,

Incomprensible, más dentro de las reglas.

Desconfíen del acto más trivial y en apariencia sencillo,

Y examinen, sobre todo, lo que parezca habitual.

Les suplicamos expresamente:

No acepten lo habitual como una cosa natural.

Pues en tiempos de desorden sangriento,

De confusión organizada,

De arbitrariedad consciente,

De humanidad deshumanizada,
Nada debe parecer natural,
Nada debe parecer imposible de cambiar.

(Brecht, 2018, p.611)

Este texto es la introducción a la obra *La Excepción y la Regla* y busca avisar al espectador de la necesidad de tomar una actitud distinta a la que se toma en una obra del “viejo teatro”.

Brecht, a diferencia de lo que sucede en dadaísmo, tiene como objetivo una respuesta algo más delimitada. No es que el dadaísmo no espere respuestas concretas, es que se preocupa menos por que el espectador llegue o no, se preocupa menos por ser comprendido, porque piensan, o sienten, que, en cierta medida, su realidad tampoco tiene demasiado sentido.

Esta forma de mirar (o escuchar, etc.) y de entender podría parecerse a la *romantización* (propia del movimiento Romántico), sin embargo, se diferencia de ésta en que tiene un carácter racional. Aunque el Romanticismo es descendiente de la Ilustración, en este sentido su forma de alejarse de la realidad se dirige hacia el instinto, hacia lo emocional.

La forma de ver el arte por parte de estos autores no dista mucho de la que tenía el grupo Dadaísta de Berlín. El debate en torno a si el arte es intrínsecamente burgués o se puede llevar a cabo un arte popular se cierra rápido.

Los dadaístas llegaron a la conclusión de que el arte debe ser tratado de una forma similar a la religión. El Teatro Épico ya parte de aquí. No hay necesidad de enfrentarse al arte, simplemente no hay que permitir que el concepto de arte (que además cambia mucho según el lugar, tiempo, clase social, etc. -es un concepto poco definido, pero con muchas normas-) limite la acción política.

Los que desean mostrar el mundo de modo que se pueda dominar hacen bien en no hablar, de momento, de arte, en no seguir los preceptos del arte y en no pretender arte. Porque si cargan al arte con esta «misión» no lograrán más que compromisos poco satisfactorios, «el arte» entonces puede avanzar hasta un

determinado punto sin dejar de ser «el arte». (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015, p.41)

Si bien el Teatro Épico tiene un carácter plenamente didáctico, Brecht no ve por ello como opuesto a la diversión. Ni siquiera se opone a las emociones en el teatro.

El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea. Sin embargo, una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ella y encarnadas en ellas (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015, p.21)

La reacción emocional que puede resultar de la comprensión lógica no tiene por qué resultar un problema para las mismas. A menudo nos encontramos en el teatro de Brecht con personajes que no toman buenas decisiones, no hacen lo que quieren o lo que deben, o en ocasiones, comprendemos las razones lógicas que llevan a un personaje a actuar de determinada forma, pero, aun así, siempre queda espacio para la duda moral. Lo más cercano que un espectador de una obra brechtiana puede llegar a estar de la identificación es el “qué habría hecho yo en esa situación” e incluso en este caso no resulta catártico ya que no supone la transmisión de unos valores o ideas en concreto. El espectador tiene aún que resolver el conflicto, estas resoluciones variarán, además, entre espectadores. Esto pone, por un lado, en valor los posicionamientos, en definitiva, ideológicos, del espectador como individuo y además permite el debate colectivo.

Brecht considera fundamental la resolución de los conflictos a plena luz y trata de llevar a los espectadores a la externalización, ya sea en palabras o en acciones, de su forma (del espectador) de pensar. En cierto modo podría parecer que el Teatro Épico busca causar dichos conflictos, pero en realidad sólo pretende mostrarlos.

Como ya se explicó anteriormente, una de las limitaciones de la narrativa aristotélica es que cuando se pretende emplear para intervenir en la sociedad actual y, sobre todo, cuando se pretende influir en colectivo. La narrativa aristotélica necesita por su forma de

ser un contexto, un fondo y a menudo es en ese contexto al que se limitan las cuestiones sociales, políticas.

Cuando en la narrativa aristotélica se intentan traer al primer plano esas cuestiones, resulta poco práctico debido a que, también por su forma de ser, necesita cerrar y blindar la causalidad. Esto resulta en que no queda espacio para el debate, no queda espacio para hacer reflexiones, y en el mejor de los casos, sólo reafirmará ideas previas. Entendiendo la propaganda como la propagación de ideas, se puede comprender que esta no es la fórmula más eficaz.

Es cierto que desde hace aproximadamente medio siglo los espectadores han tenido ocasión de ver representaciones bastante fieles de la convivencia humana, así como personajes que se rebelaban contra ciertos males sociales o incluso contra la total estructura de la sociedad. Y muy grande debía ser su interés, para soportar dócilmente la increíble reducción en la lengua, en la fábula y en los horizontes espirituales que allí se les daban, ya que la brisa de espíritu científico casi marchitaba los acostumbrados encantos. Pero el sacrificio apenas si valía la pena. La mayor fidelidad de la representación perjudicaba a la diversión, sin poner otra en su lugar. El campo de las relaciones humanas se hizo más visible, pero no más transparente. Las sensaciones, conseguidas según las formas (mágicas) antiguas, seguían siendo anticuadas. (Brecht, 1948, p.31)

En ocasiones se encuentran en el teatro, o cine convencional, situaciones de difícil asimilación por parte del espectador acostumbrado a la narrativa aristotélica. El empleo excesivo de la espectacularización, así como posicionamientos, que si bien, el autor considera objetivos, pueden no ser vistos de la misma forma por parte del público, pueden resultar en un distanciamiento involuntario. Esto puede llevar, no sólo a crear una desconexión con el espectador, sino que, además, genera un espacio que permite al espectador incluso oponerse frontalmente a aquellas ideas que se pretenden transmitir.

Esta exacerbación puede resultar incluso paródica. Pese a que esto, desde una perspectiva clásica puede parecer un problema, desde una perspectiva brechtiana puede emplearse de forma positiva. Pese a que Brecht no desarrolla en exceso esta cuestión en sus textos

teóricos, se puede llegar a la conclusión de que existe por su parte una observación de estos errores, y que incluso pueden ser empleados como recursos conscientes.

5. Audiovisuales fuera de la narrativa aristotélica: referentes cinematográficos.

Aunque la propuesta de este trabajo gira en torno a la narrativa y/o a la forma de exponer, la propuesta práctica que aquí se defiende pertenece concretamente al campo del audiovisual. Cuando en este trabajo se habla de audiovisual, no se refiere tanto al videoarte o a la video-performance, como a la categoría general bajo la que se comprenden todas aquellas prácticas que combinen el empleo del sonido y la imagen. El término imagen hace referencia al empleo de la proyección, entendida esta a su vez, no sólo como el uso de un proyector, si no de una forma más amplia.

Si bien estas acotaciones facilitan en cierta medida la comprensión, bajo ellas caben una gran cantidad de prácticas que no tienen que ver en lo formal con las presentes. Bajo la combinación audio y visual (entendido el segundo como imagen, en este caso) podría hablarse del montaje de una exposición consistente en el empleo de cuadros (imágenes) y música. Con el fin de evitar malentendidos, se concretará que este trabajo centra su mirada en la pantalla como imagen, ya sea en movimiento o estática.

Además, se hablará en concreto de propuestas cinematográficas debido a que es en estas donde mejor se conserva el carácter narrativo. En otros campos, como es el del videoarte no siempre se puede encontrar una historia. En muchas ocasiones, en estos campos se rechaza incluso el carácter político de la obra. Esto tiene poco que ver con la corriente ideológica que se está analizando.

El origen de estas formas de hacer tiene, por lo general poco que ver con el Teatro Épico o con el dadaísmo. Sus raíces están ligadas profundamente al romanticismo, y a la obsesión proveniente del mismo con el “yo”. Por otra parte, el pesimismo en cuanto a la capacidad para comunicar también tiene ciertos puntos en común con Artaud y su libro “El Teatro y su Doble” así como con el camino que comenzó Duchamp.

A continuación, se expondrán algunos ejemplos cinematográficos que emplean la narrativa propuesta por Brecht. Estos ejemplos, catalogados comúnmente bajo el término “Cine Moderno” abarcan una gran cantidad de obras con carácter formal muy diferenciado entre sí. Su punto común tiene que ver con la autoconciencia de su propia subjetividad, y su tendencia a mostrar la misma. De esta manera se opone al carácter naturalista de la vieja narrativa.

Si se considera que la heredera de la narrativa aristotélica es aquella la búsqueda de la catarsis se puede afirmar que la desnaturalización, como medio para alcanzar el distanciamiento, hace de estos movimientos genuinos herederos del Teatro Épico.

Para no hablar en términos abstractos, se ejemplificará en autores y obras concretas que permitan el análisis de elementos de interés para el desarrollo de esta propuesta

Para comenzar, se tratará el *Neorrealismo Italiano*, que al igual que en el caso de Brecht con Piscator, planteó unas bases relacionadas con la exposición de la realidad desde una perspectiva popular y dirigida al pueblo. Este movimiento cinematográfico surge durante los últimos momentos de la Segunda Guerra Mundial, en torno al año 1945 como respuesta a la propaganda fascista. Uno de sus máximos representantes, o al menos reconocido generalmente como tal, es Rossellini. Este autor se relaciona especialmente con la presente propuesta en su intencionalidad de mostrar las contradicciones sociales propias de su momento.

Las películas de Rossellini de este periodo muestran una Italia caótica y en pleno conflicto, sin embargo, encontramos en estas obras una tendencia a hablar desde lo cotidiano. Así, por ejemplo, en *Paisà* (1946) nos encontramos que se tratan temas de vital importancia, pero centrándose siempre en personajes concretos, que están profundamente desarrollados a un nivel individual, pero que sirven para mostrar la situación general de la Italia de ese momento, representan colectivos. Así, por ejemplo, se habla de las dificultades existentes para casar a la resistencia italiana, de orientación más izquierdista con la ideología de los soldados estadounidenses, que si bien, también luchan contra el fascismo y el nazismo, lo hacen desde una perspectiva distinta.

Un ejemplo más concreto de este interés por las contradicciones existentes entre lo ‘‘local’’ y lo ‘‘global’’ se ve en el trato que Rossellini da al idioma. Este ‘‘conflicto’’ se da en la obra *Paisà* en concreto y en su obra en general y además se ha convertido en uno de los temas más reconocibles del *Neorealismo Italiano*. Esta incapacidad para comunicarse puede asemejarse a lo que sucedía con el grupo dadaísta de Zúrich y sus poemas fonéticos, sin embargo, en este caso se expone esta incompreensión, pero ‘‘desde fuera’’, se analiza y se relaciona con las cuestiones sociales y políticas propias de la época.

De una manera parecida a la que se trata la relación entre la población local y los soldados se trata, por ejemplo, la cuestión de la pareja. Las parejas que Rossellini muestra actúan de una forma siempre extrema. Encontramos en las parejas sentimentales, representadas por este autor en sus obras, una especie de independencia frente al mundo, son como pequeños mundos o pequeñas historias dentro de la historia con sus propias lógicas, estas se muestran durante el transcurso de la obra y ayudan a comprender en cierta medida la relación, pero siempre dejan cierto margen a la extrañeza.

Rossellini emplea en una parte importante de su obra el paisaje natural como lugar de rodaje, así como actores no profesionales asociados con la historia contada. En este sentido podría pensarse que se trata de un cine naturalista, en cierto modo así es, sin embargo, esto también se puede relacionarse con los experimentos de Piscator en el teatro y ante todo con la improvisación. Al igual que sucede en la corriente pictórica impresionista, Rossellini entiende la producción audiovisual como una cuestión procesual, es decir, al igual que los impresionistas observan un paisaje el suficiente tiempo para entenderlo, registrando de esta manera en sus cuadros la luz de varios momentos, Rossellini entiende el paisaje como algo intrínsecamente cambiante. La luz solar no es tan controlable como la del estudio, así que condiciona la metodología. La improvisación es fundamental para este autor y para su movimiento, sin embargo, el grado de improvisación está previamente decidido.

Cabe destacar la militancia Comunista de Rossellini, sin embargo, su relación con el partido no fue siempre positiva. Esto se debe principalmente a que la religión empezó a aparecer en la obra de este autor de una forma recurrente y no desde la perspectiva crítica, sino más bien desde la analítica. A ojos de PCI, esto aparenta neutralidad, equidistancia por su parte.

Por lo que se refiere al presente trabajo se entiende que esta forma de tratar la religión, independientemente de su intencionalidad, permite comprender los motivos de los creyentes sin identificarse con ellos, esto a su vez fomenta una confrontación que puede o no, resultar en crítica por parte del espectador. Por esta razón, al menos en cuanto a lo práctico se refiere, este carácter analítico no resulta incompatible con la militancia marxista. Sería sujeto de otro trabajo determinar si su intencionalidad era esa. Además, la realidad circunstante al PCI es peculiar, por esta razón se hace complicado comprender la relación del Neorrealismo Italiano (y en concreto la de Rossellini) con el Partido Comunista Italiano. La tendencia de Italia hacia el socialcristianismo, y sus características particulares, provocó que la importancia política del Neorrealismo se viese en ocasiones eclipsada por su carácter novedoso, y por ser italianas. Esto lleva a que en la actualidad se analice principalmente desde una perspectiva artística, o cinematográfica. De esta forma se entiende su carácter técnico, pero no la totalidad de su metodología.

Otro movimiento que ha influido en la presente propuesta es la *Nouvelle Vague*. Este movimiento se integra generalmente en el Cine Moderno, sin embargo, cabe destacar que también se manifiesta en la literatura y otros campos. Además, en el campo del cine se muestra como un movimiento interdisciplinar.

Al igual que todos los movimientos citados hasta el momento, su contexto político es fundamental para comprender su razón de ser. La *Nouvelle Vague* se sitúa históricamente a finales de los años 50. Entre 1946 y 1954 se había producido la Guerra de Independencia de Indochina. La victoria de Indochina supuso un faro internacional para la lucha contra el imperialismo. Esto tuvo como consecuencia, entre otras, que, en el año 1954, el pueblo de Argelia se rebelará también contra Francia. Esta situación llevó a Francia a una crisis política. En 1958 las tropas francesas desplegadas en Argelia dan un golpe de estado en la entonces colonia. Este golpe de estado pudo tener como detonante la publicación de un libro que revelaba que las tropas desplegadas habían cometido actos de tortura en Argelia. Si bien, la guerra era impopular porque suponía grandes pérdidas para Francia, esto supuso la indignación internacional. Por el temor a ser represaliados, o condenados al ostracismo por la sociedad, entre otras razones, estos golpistas exigen que De Gaulle ocupe la presidencia del país. Este personaje, que se había ganado una buena fama durante la Segunda Guerra Mundial, parecía a ojos de los sublevados alguien decente, nacionalista

y curtido. La crisis política que estaba viviendo Francia en ese momento, ligadas a la amenaza de golpe de estado en Francia, creó las condiciones adecuadas para que De Gaulle ganase posiciones frente al resto de políticos y finalmente ganase las elecciones frente al PCF.

Si bien, De Gaulle se había apoyado en las fuerzas de extrema derecha que querían continuar con la guerra, en 1962 concedió finalmente la independencia a Argelia, lo que llevó a que fuera visto como un traidor por los que lo habían puesto en el poder. Esto provocó un conflicto más.

Debido a esto, para la militancia marxista francesa era necesario tener espacios de reflexión, lugares de debate que no mirasen hacia otro lado. Si entendemos la *Nouvelle Vague* como un movimiento perteneciente a una época concreta, esta sería el régimen gaullista francés, y surge como respuesta directa al mismo. (Godard, 1967)

François Truffaut, Agnes Vardá o Jean Luc Godard son algunos de los miembros de este movimiento. Su forma de hacer cine mira al *Neorrealismo Italiano*, pero, ante todo, tratan de aplicar las nociones del Teatro Épico a su obra cinematográfica. Si bien en Rossellini ya encontramos elementos en común con Brecht y Piscator, el distanciamiento aparece en estas piezas evidenciado.

Nos centraremos en concreto en *La Chinoise* (Godard, 1967) debido a que, a diferencia de otras obras, trata directamente su propio contexto histórico, visto desde una perspectiva política. Esta película fue realizada en 1967, y en 1968 se dio la revuelta estudiantil y obrera conocida como el *Mayo del 68*. Este largometraje gira, precisamente en torno a una organización, compuesta en su mayoría por estudiantes de orientación maoísta. Se sabe que Godard, en ese momento, y durante gran parte de su participación en el *grupo Dziga Vertov* (que duró de 1968 a 1972) se declaraba maoísta. Esto tiene que ver con la nueva guerra que estaba librando Vietnam contra el imperialismo, en este caso el estadounidense. Una parte de la izquierda internacional, y concretamente de la francesa, desencantada con la dirección que estaba tomando la política de la U.R.S.S. deja de mirar hacia Moscú, y empiezan a tomar como referente a Pekín.

En cuanto a lo formal se refiere, toma muchos recursos explicitados por Brecht en sus textos teóricos sobre teatro. Así, por ejemplo, encontramos en esta obra textos que separan las escenas, y que en cierta medida nos indican lo que se va a tratar a continuación, y además sirven como un momentáneo reposo que nos permite unos segundos de reflexión. Brecht toma este recurso del teatro griego, en concreto de los coros del teatro clásico, aunque le da un uso algo diferente al que propone Aristóteles. Por otra parte, el tiempo y el espacio no resultan verosímiles. No queda claro el tamaño y mucho menos el plano del piso en el que se desarrolla la mayor parte de la película, ni en cuánto tiempo sucede, sigue a rajatabla la concepción de la historia fragmentada, compuesta por pequeños trozos. Estas pequeñas partes se centran en temas concretos y se exponen de una forma clara. Así, por ejemplo, nos encontramos con cuestiones como, la muerte de Stalin, la guerra de Vietnam, el liberalismo en el seno de las organizaciones revolucionarias, el teatro, etc.

Otro elemento formal de interés en esta obra es el empleo que hace Godard de la música. La música no busca armonizar con el ritmo de las imágenes. Normalmente aparece en momentos que, desde una perspectiva clásica, serían simplemente erróneos. Esto se debe a que en ocasiones complica la comprensión de diálogos o se contrapone directamente al ritmo visual.

Los diálogos, además en ocasiones se entrelazan en los cambios de escena, de esta forma se dificulta la inteligibilidad. Esto resulta en que si el espectador quiere realmente enterarse de lo que se está discutiendo debe tener un grado de atención suficiente.

Cuando Jean-Luc Godard se pregunta qué es el cine formula dos respuestas posibles. La respuesta de Hollywood, que entiende que el cine es dinero. Y la respuesta del cine soviético, que asume que el cine es útil para observar y pensar los fenómenos colectivos. Godard, después de la irrupción de mayo del 68, decide abandonar el cine mainstream para juntarse con Jean Pierre Gorin, Armand Marco y Jean Henri Roger, y juntos formar el Grupo Dziga Vertov (Bouhaben, 2016, p. 1)

Si bien es cierto que Godard y Gorin fundan el grupo Dziga Vertov porque dicen entender la producción cinematográfica como algo colectivo, el uso que hacen de su imagen, y en

concreto Godard, de su nombre denotan un individualismo que no parece corresponder con las ideas que dicen defender. Por otra parte, podemos encontrar cierto gusto por la estética, que en cierta medida también choca con parte de los fundamentos brechtianos.

De cara a la propuesta aquí planteada resulta de especial interés la forma en la que Godard consigue aplicar al cine, de forma clara, las tesis sobre el teatro de Brecht.

Otra autora de gran importancia de la *Nouvelle Vague* es Agnes Vardá. Si bien su relación con la obra presentada es colateral, cabe destacar sus grandes aportaciones al terreno del documental.

Agnes Vardá desarrolla una forma de presentar que muestra la propia subjetividad, no se muestra como ajena a lo que está filmando, si no que admite su punto de vista. La otra característica que tiene que ver con esta línea de trabajo es que centra la mirada en cosas concretas y establece relatos históricos sobre las mismas. Así, por ejemplo, en *Los espigadores y la espigadora* (Vardá, 2000) traza un relato en torno a un gesto que se ha repetido a lo largo del tiempo.

Podemos encontrar esta forma de trabajar en la obra de otros autores como por ejemplo Alan Berliner. Cuando este autor nos habla sobre el insomnio en *Wide Awake* (2006) lo hace desde la experiencia personal, nos muestra su punto de vista sobre el tema. Si bien esto puede, a primera vista, parecer poco riguroso desde una perspectiva científica, lo cierto es que la percepción mostrada como objetividad distorsiona más la realidad.

Esta importancia que se le da a lo concreto tiene que ver, tanto en el caso de Vardá como en el de Berliner con el interés de Walter Benjamin en el coleccionismo. Tiene que ver con la idea de que se puede, y se debe mirar la realidad desde el detalle, desde lo pequeño hacia lo grande. De la misma forma sucede en *Nobody's Business* (1996) o en *The Sweetest Sound* (2001), por ejemplo.

En 1995 se crea el grupo de origen danés, Dogme 95. Lars von Trier y Thomas Vinterberg, los fundadores del mismo recogen una serie de normas que deben cumplir de forma dogmática. Estas tienen que ver con las conclusiones a las que llega el grupo Dziga Vertov sobre el cine y su forma de aplicar las tesis del Tetro Épico al mismo. Sin embargo, Dogme 95 se muestra crítico con las actitudes de Godard frente a la autoría. Identifican

su actitud como individualista y la comparan con la de los autodenominados *genios* del Romanticismo.

“The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false! To DOGME 95, cinema is not individual! Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. —von Trier and Vinterberg, 1995” (Danchev, 2011, p. 413)

El grupo firmaba como tal, y entre una de sus normas, había una que hacía referencia a que el director de una película no podía aparecer en los créditos de la misma.

Además de a la *Nouvelle Vague*, Dogme 95, también mira hacia el cine de Rossellini, haciendo otra de sus normas la obligatoriedad de trabajar con luz natural.

El grupo duró hasta 2005, cuando se disolvió debido a que, tras crecer durante su existencia, sus miembros interpretaban de forma distinta las normas o en ocasiones, directamente se las saltaban conscientemente.

Cabe decir que cuando el grupo se disolvió, sus miembros rompieron también con la norma sobre la autoría y empezaron a usar su nombre.

En 2003, Lars von Trier realizó la película *Dogville* (Trier, 2003) que si bien, ya rompe en cierta medida con algunas de las cuestiones propuestas en Dogme 95 resulta de interés en cuanto a la precisión con la que traslada las tesis de Brecht en cuanto a lo técnico, y parte de lo metodológico se refiere.

¿Para qué necesitamos una calle?

No necesitamos alterar nuestro punto de vista para preguntar por la calle misma; ha de estar ahí, aunque no tenga que estar por sí misma. Para apoyar el juego de nuestros personajes hemos reunido un montón de cosas, y de ellas no necesariamente ha surgido una calle. ¿Para qué necesitamos una calle? La necesitamos porque nuestros personajes actuaban de otra manera no estando en la calle. (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015, p.213)

Lars von Trier da cierta importancia a la calle mayor del pueblo, y remarca su carácter como lugar de reunión, pero también de conflicto. Además, la calle se llama ‘‘Elm Street’’ y hace hincapié en que allí no hay olmo alguno.

La ‘‘caracterización’’ del pueblo, a través del uso de unos elementos tan mínimos obliga al espectador/a esforzarse constantemente. No se llega a reconocer lugares de forma automática. Por el contrario, lo que se asume es el esfuerzo necesario para recordar localizaciones, no como algo natural, sino como algo a tener constantemente presente. La interacción de un personaje con un objeto (una puerta, por ejemplo) es algo que se debe ‘‘recordar’’, porque se sabe que tarde o temprano volverá a aparecer.

Pese a que la puesta en escena es más cercana a la del teatro que a la del cine, decir que se trata de una obra de teatro grabada es un error, principalmente porque el punto de vista se nos muestra a través del uso de una cámara en movimiento constante. Esto contribuye a poner al espectador/a en acción. Se trata de una maniobra útil a la hora de obligar a tomar partido. Además, a diferencia de lo que sucede en el teatro, aquí se tienen en cuenta los planos.

Otro elemento que el autor utiliza para interpelar es la figura de un narrador que sitúa al público un poco más frente a los acontecimientos que suceden en *Dogville*. Este ‘‘personaje’’ que conoce a los habitantes del pueblo, sus gustos, manías, costumbres... ayuda también a complementar la puesta en escena. Este narrador es en ocasiones una vía de comunicación tan importante como lo visual. Un claro ejemplo es que en cierto momento es el quien nos da la información de que nieva, ya que no hay ningún indicio visual de ello.

A lo largo del largometraje, una serie de carteles que separan la obra en fragmentos. Estos carteles son una clara herencia de del Teatro Épico. Además de servir para dividir la obra en ‘‘trozos’’ cumplen una función igual, o incluso más, importante. Cuentan lo que va a suceder en esa parte. Esto es importante porque esta especie de ‘‘destripe’’ nos ayuda a empezar a dar vueltas al asunto a tratar antes de que suceda. Por otra parte, es una forma de evitar el sensacionalismo

La trama es una herramienta, y no un “leitmotiv”. El argumento tiene un claro carácter utilitario. No es el objetivo en sí mismo. Las acciones que se dan en el transcurso de la película articulan una serie de acontecimientos que facilitan la reducción al absurdo. Sin embargo, a diferencia del uso normal de la reducción al absurdo, evidenciar la respuesta a un problema lógico, en este caso, además tiene cierto carácter moral. Se muestra de una forma grotesca la consecución, en su grado extremo, de los puntos de vista e intereses de los personajes.

6. Breve conclusión sobre la teoría

Tras el estudio de la narrativa aristotélica, se puede afirmar que sus limitaciones le impiden ser empleada con plena eficiencia en el terreno ideológico, esto también se debe a que se ha acostumbrado al público a dejarse llevar por la narrativa, en lugar de enfrentarse a la misma. Tanto las obras dadaístas, como el Teatro Épico rompen con estos esquemas y las razones que tienen para hacerlo están estrechamente ligadas. Si bien es complicado afirmar que el Teatro Épico es heredero del dadaísmo, sí que se puede decir que parten de un punto común, y que Brecht y Piscator asimilan las lecciones del dadaísmo.

Aquella noche sonaron los primeros tiros. En Berlín volví a ver a Herzfelde. Me llevó a su tertulia: su hermano Hellmut (el futuro Juan Heartfield), Jorge Grosz, Walter Mehring, Ricarrdo Hülsenbeck, Franz Jung, Raúl Hausmann, etc. La mayoría de ellos pertenecía a Dadá. Se discutió enormemente de arte, pero tan sólo desde el punto de vista político. Y llegamos a la conclusión de que este arte, si quería tener algún valor, no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases. Llenos de los recuerdos de todo lo vivido, desilusionados en las esperanzas de nuestras vidas, veíamos la salvación del mundo tan sólo en la extrema consecuencia: lucha organizada del proletariado, toma del poder. *Dictadura*. Revolución mundial, Rusia, nuestro ideal, Y cuanto más fuerte se hacía este sentimiento, con color tanto más rojo escribíamos en nuestras banderas de arte la palabra acción; pero al mismo tiempo vivíamos, una tras otra, las derrotas del proletariado, en vez de la soñada victoria. (Y de este desbordamiento del sentimiento nació la dura lucha tan poco patética, a la que nos arrojamos,)

Sepultamos en la tumba a Liebknecht, clarín del pacifismo, que había llegado a todos nosotros, pertrechados en las trincheras, atravesando todas las alambradas espirituales instaladas a nuestra espalda. Y a Rosa Luxemburgo. El *vía-crucis*: Unter den Linden, Caballerizas reales, Chausentrasse... Miles de proletarios enrojecieron el pavimento de las calles de Berlín y tuvimos que reconocer como asesinos a los que durante la Gran Guerra habíamos juzgado salvadores de nuestra miseria, a los socialdemócratas. (Piscator, 1957, p.25)

La principal diferencia entre el extrañamiento dadaísta y el distanciamiento brechtiano es que el segundo tiene un carácter más racional. Si bien es cierto que busca enrarecer (desnaturalizar) aquello que muestra, sí que se cuida que el mensaje se entienda. Con este fin, Brecht y sus seguidores trabajan con cierto grado de precisión para conseguir respuestas concretas. El dadaísmo deja más al azar, no manda un mensaje concreto, si no que expone cierto tema de tal modo que sea el espectador quien saque sus propias conclusiones. No es que Brecht predefina en sus obras la conclusión a la que llegará el espectador, si no que muestra una mayor preocupación por la utilidad, es decir, trata de que las conclusiones del espectador sean aplicables a la vida.

Teniendo en cuenta que el grado de control que se ejerce parece la principal diferencia entre extrañamiento y distanciamiento, y que sería muy complicado medir ese grado, salvo en casos extremos, cuesta mucho separar las dos formas. Si tomamos como referencia estos extremos sí que se puede llegar a establecer cierta diferencia, pero dado que ambos recursos pretenden lo mismo (desnaturalizar y exponer) y que existe relación de mutua influencia entre ambos movimientos por su contexto, permite llegar a la conclusión de que ambas metodologías son la misma, aplicadas a distintos campos. En el caso del dadaísmo, interdisciplinar y en el caso del Teatro Épico, al teatro y posteriormente al cine.

Esta metodología se podría aplicar a otros campos. La técnica debe adaptarse a sus propios tiempos también. En la actualidad se ha visto confirmado que la concepción romántica de autor es falsa. Internet, entre otros medios ha posibilitado una producción colectiva.

No deja de resultar paradójico que el dadaísmo se convirtiera en el nuevo punto de partida del arte contemporáneo, ya que este se mostraba en un inicio en oposición y posteriormente como alternativa a este. De una forma similar sucede con el Teatro Épico. En el propio campo del teatro se muestra como una curiosidad intelectual, y se romantiza, dejando de lado en ocasiones su importancia política. Además, desde la *Nouvelle Vague* el cine convencional ha tomado elementos brechtianos y los ha incorporado sin relacionarlos necesariamente con cuestiones políticas. Un claro ejemplo de esto es el cine de Tarantino que rompe con las tres unidades aristotélicas o te empuja a posicionarte sobre cuestiones morales, relacionadas normalmente con el odio u otros sentimientos extremos.

Es comprensible que este modo de hacer propaganda se perpetuara más como una concepción artística que como medio propagandístico en sí. Esto puede deberse a que el tiempo que ha pasado desde que esta metodología se formalizara se ha caracterizado por la necesidad de respuestas a corto plazo, es decir, es difícil llamar a la reflexión en plena Segunda Guerra Mundial. La narrativa aristotélica puede cumplir a la hora de conseguir soldados, incluso mejor que esta nueva propuesta.

Si bien no se niega la importancia que puede llegar a tener la narrativa aristotélica, esta no deja de estar circunscrita a condiciones muy concretas, y no debe ser usada ni concebida como la fórmula “genérica”.

7. Propuesta práctica

Propuesta práctica

Para la parte práctica del presente trabajo se ha realizado una serie de cinco vídeos que aplican lo aprendido a través del trabajo teórico, la mayor parte del material empleado para los mismos (imagen y sonido) se ha obtenido a través de búsquedas en Internet. Si bien es cierto que los vídeos se han nutrido de la teoría, sólo llevando ésta a la práctica se facilita la comprensión e interiorización de aquellas cuestiones útiles, así como identificar los elementos, o los procedimientos a evitar. La principal intención es recontextualizar personajes, eventos, o lugares, de tal forma que se generen contradicciones entre la realidad, y la realidad de la obra.

Si bien, el marco teórico expuesto es amplio, pues la narrativa no aristotélica puede dar lugar a tantas obras y tan variadas como la aristotélica, en la presente propuesta se han tenido en cuenta las condiciones bajo las que se realizaban las mismas. La duración de los vídeos, que no supera en ninguno de los casos los 5 minutos, se debe principalmente a que han sido editados por una sola persona y en un periodo de tiempo concreto. Por otra parte, parece que la tendencia de nuestros tiempos tiene que ver con el formato corto, si bien esto podría llegar a ser dañino, se han tomado en consideración y se han tratado de evitar problemas derivados de ello. Su carácter es experimental, no hace de esta propuesta un boceto, un esquema. Se ha tenido en cuenta la duración a la hora de implementar un ritmo u otro, así como el público potencial.

Cabe decir que cuando se utiliza el termino experimental en el presente trabajo no se refiere a la rareza de la obra, como sucede en muchas ocasiones, sino más bien a que la producción y la exposición se ha concebido como una forma de recopilar información. Estos conocimientos se han intentado aplicar sobre la marcha en cada nueva producción.

La forma de proceder tiene principalmente que ver con el fotomontaje dadaísta, aunque la metodología tiene un carácter racional y controlado. El grado de improvisación varía de unos vídeos a otros. Así, por ejemplo, la obra titulada *Jebi* parte de comparar dos “símbolos” pero las formas se dieron sobre la marcha. Así mismo *Cheira* está diseñado con antelación.

El empleo de la música se debe en concreto a dos razones; por un lado, es necesario establecer una línea temporal en la que ordenar (no necesariamente de una manera aristotélica) la parte visual del audiovisual. Además, existen ciertas características intrínsecas a la música, así por ejemplo el ritmo o la narración. Esta última no se encuentra únicamente en la letra, si no que las piezas instrumentales también la tienen. De esta manera resulta fácil establecer relaciones dialécticas, o incluso contradictorias entre audio e imagen.

“El activista social, hombre de teatro y cantautor Bertolt Brecht define claramente la función que la música debe asumir en el Teatro Épico, contraponiendo éste al de ópera dramática: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria. La música narra en lugar de actuar hace que el público observe y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos, porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación y porque este ser social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos. El ser humano es perfectible y hay que contribuir a su cambio.”
(Paraskevaídis, 2008)

Por otra parte, se ha tratado de construir relatos que distan de la realidad objetiva a partir de material perteneciente a la misma. Sin embargo, el carácter ficticio no es sinónimo de abstracción. Se ha tratado de ser claro y concreto a la hora de exponer con el fin de facilitar los paralelismos con la realidad. Esto demuestra que el mirar, o la selección están, inevitablemente, cargadas de ideología. En la conciencia de esa ideología está lo político.

El dadaísmo y el Teatro Épico demuestran que se puede tener una concepción propagandística que unifica la difusión y el desarrollo de ideas. De esta forma, nadie percibe estas ideas como dogmas lo que, a su vez, posibilita una mirada analítica y una crítica o debate constructivo.

De esta forma se concede al debate el papel precisamente, de difusor y de constructor de ideología. Esta forma de concebir la narración implica aceptar la obra como colectiva. En este caso concreto se han empleado, en gran medida, materiales de terceros, ¡salvo la parte visual de *Cheira!* el resto de los elementos empleados en la edición provienen de Internet

Si bien la “Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. (Título III, artículo 37”, ampara el empleo de materiales ajenos en el ámbito de la investigación, en el ámbito académico (y privado), no permite lucrarse económicamente de dichos materiales.

Lejos de suponer un problema, esto supone una garantía. Estas piezas no han sido realizadas con la idea de generar dinero. Tampoco se pretenden difundir a gran nivel. Esto no se debe a que sea difícil, si no a que al igual que a la hora de producir obra hay que pensar a nivel concreto, a la hora de difundirla hay que pensar a nivel “local”, esto hoy no se traduce únicamente a un nivel territorial, sino más bien en que se debe buscar un público cercano, un público, en mayor o menor medida, conocido. Si bien, en el caso de *Q.V.R.* se pudo exponer de la manera planificada, es decir, en las aulas de la UPV, con un proyector y un equipo de sonido aceptable, la presente pandemia hizo necesario tener en cuenta la difusión y visualización por otros medios en todas las obras posteriores.

7.1 Metodología de la obra

Si bien a nivel temático, hay cierta variedad en esta propuesta, la metodología ha sido común a todas las piezas. La mayor diferencia se encuentra en *Cheira!* ya que las imágenes fueron producidas específicamente para el vídeo y no fueron recogidas de Internet, además su carácter es mucho más formalista en un sentido clásico que el del resto de piezas.

A continuación, vamos a enumerar los pasos seguidos para elaborar las piezas audiovisuales:

- a) Búsqueda de tema/personaje.

El punto de partida de todas las obras es la búsqueda de un objeto de estudio, de exposición. La idea no es criticar o parodiar, si no mostrar dicho personaje o situación de una forma extraña o subjetiva. La cuestión no es transmitir las ideas de dicha subjetividad o incluso arbitrariedad, si no confrontarlas con las del espectador. Esta muestra de contradicciones puede tomar un aspecto paródico en ocasiones, incluso puede ser percibido como un ataque directo por el espectador aristotélico. Sin embargo, incluso este espectador se verá forzado a posicionarse, por ejemplo, a favor del personaje, a su juicio maltratado por la obra.

El empleo de personajes o hechos conocidos por el público al que se dirige resulta imprescindible. Para sacar de contexto y establecer paralelismos con la realidad es necesario que exista un mínimo de relación entre el espectador y lo expuesto.

En la mayor parte de casos, las piezas exponen a personajes públicos relacionados con la política. Esto se debe a que ya hay ciertas disputas en la sociedad en torno a ellos, sin embargo, en muchas ocasiones no se debate, no se da importancia a dichos desacuerdos, y en consecuencia no se sacan conclusiones colectivas, que podrían resultar socialmente enriquecedoras.

No se trata tanto de decidir sobre qué temas se debe debatir, si no de poner en valor las ideas del público sobre cierta cuestión. Se trata de encontrar temas que saquen a la luz las contradicciones en el seno de la sociedad, para que estas sean tratadas con sinceridad y transparencia.

b) Relacionar dicho tema con una pieza musical. (dialécticamente)

Como ya se ha mencionado anteriormente, la música ha cumplido un papel fundamental en la realización de esta propuesta. A diferencia de lo que sucede en la narrativa aristotélica, la música aquí no es un simple acompañamiento, la música e incluso la letra, cuando la hay, se transforman en una especie de guion, adquieren verdadero carácter narrativo y condicionan la imagen. Por esta razón, es importante que el personaje o suceso expuesto, y la música escogida para el mismo choquen.

“En conjunción con el escenario o el coro acústico ha de crearse una dialéctica lo más clara posible. Como la proyección representa la realidad de una forma tan abstracta, es adecuada para la confrontación de la realidad.” (Brecht y Genoveva Dieterich, 2015, p.65)

Esto hace de este punto algo a meditar, debido a que si se emplea la música como conductora de la obra y esta solo da juego a la imagen en determinada parte o no provoca una contradicción, o una serie de contradicciones claras, la dificultad para realizar y concluir la obra irá en aumento progresivamente.

Una mala elección en este sentido puede tener como consecuencia tener que descartar la pieza. Hay que comprender que, en ocasiones, el potencial que tienen ciertas imágenes junto a ciertas piezas musicales es difícil de determinar hasta que se comprueba de forma práctica.

Así, por ejemplo, se realizaron versiones previas de la pieza que finalmente fue *155* y tuvieron que ser descartadas. En este caso, se pudieron reutilizar parte de las imágenes y fragmentos de vídeo que se habían archivado para la pieza original

c) Archivo de imágenes y vídeos

Una vez seleccionado el tema o personaje, y el audio que se va a emplear como nuevo contexto, se ha observado las piezas musicales tanto en un sentido formal, es decir, rítmico, armónico y melódico como la narración de la letra cuando la hay. Puesto que el medio en el que se va a trabajar es el audiovisual, estos análisis no tienen tanto como objetivo averiguar la tonalidad, tipo de escala, o tipo de cadencias empleadas, si no a comprender la música en bloques. Es importante comprender sobre todo la “sintaxis” o en términos musicales, el fraseo. Si bien los otros elementos citados también pueden resultar de ayuda, no son tan clarificadores, y la inversión de tiempo puede ser excesiva. Si, por el contrario, se tiene una cantidad de tiempo indeterminada, se pueden realizar todos los análisis que se consideran puesto que de esta forma, la práctica en si adquiere un carácter más didáctico.

Siguiendo un poco esta misma lógica, los archivos generados pueden considerarse otro subproducto de interés, principalmente porque permiten tener una base de datos sobre la

que comenzar nueva producción, y porque, además, son una extraña recopilación de datos que, de otra forma, tal vez no hubieran formado parte de un conjunto.

d) Edición.

Los archivos no tienen por qué ser inamovibles, dependiendo el grado de improvisación que se decida emplear en la pieza, estos se pueden ir completando sobre la marcha. Ahora bien, es necesario tener un mínimo de material para poder trabajar de una forma mínimamente orgánica. En este caso, se ha trabajado interpretando la imagen de una forma similar a como se hace con la música, es decir, por voces, por líneas. Además, al igual que en la música, cuando varios sonidos se cruzan forman acordes, aquí las imágenes cuando coinciden en un breve espacio de tiempo, o incluso se funden unas sobre otras, también se produce una unidad, una síntesis. Pese a que la forma de interpretar la imagen se parezca a la de la música, ambas partes son, o pueden ser, independientes. Es decir, puede suceder que la música acelere el ritmo en un momento dado, pero esto no implica que la imagen tenga que hacer lo mismo.

Debido a esta forma de comprender la imagen, y tras tratar de aplicar esta misma perspectiva de otras formas, se puede llegar a la conclusión de que la metodología más eficaz para llevar a cabo este tipo de obra es partir de construir estos “acordes de imágenes”. Al igual que en pintura se parte de pintar los planos que más definen lo que se esté pintando a nivel general, estos puntos en los que se genera esta síntesis ayudan a definir el “perfil” de la obra.

Las características necesarias para considerar que existe uno de estos puntos son variadas, y dependen de la relación que guarde el audio con la imagen (fija o en movimiento). Si bien es cierto que es difícil dar una definición general, la práctica parece indicar que no encontrar estas conexiones (entendiendo la confrontación como un tipo de conexión) , o encontrar muy pocas, va a hacer del vídeo algo complicado y lento de finalizar. En estas ocasiones parece mejor estrategia comenzar de nuevo. (esto tampoco implica abandonar la pieza.)

A nivel técnico se ha empleado Adobe Premiere para realizar la edición, así como Gimp 2 para crear los componentes visuales de Cheira!

7.2 Comentario de cada pieza

7.2.1 Q.V.R. (2020)

<https://drive.google.com/file/d/1b-BIRndiYOqJNAQDyrTVv8EHUKJ9Ao0P/view?usp=sharing>

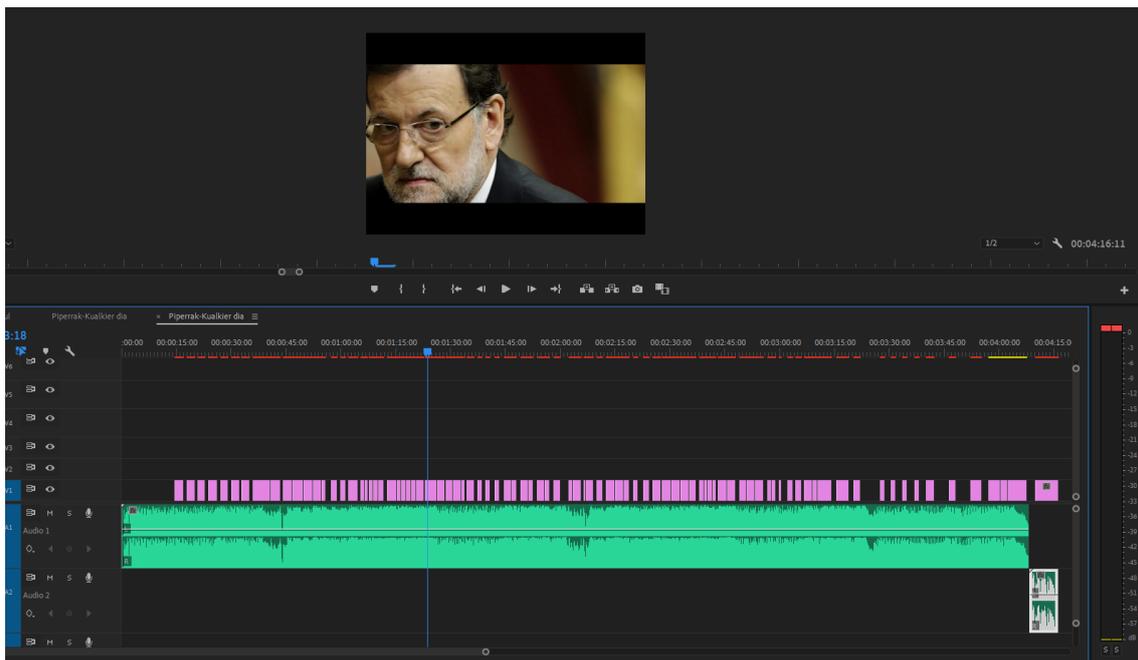


Imagen 7. Visualización en Premiere de la estructura de Q.V.R

Se trata de una pieza audiovisual que tiene como personaje principal a M. Rajoy. La canción elegida para esta pieza es *Kualkier Día* del grupo Piperrak (Piperrak, 1994). A través de la edición se ha tratado de establecer una relación entre las imágenes y, principalmente, la letra, así como con la música.



Imagen 8. Fotograma *Q.V.R* (1)

Como ya se mencionó anteriormente, esta fue la única de las piezas que se pudo exponer en el contexto de las clases del presente Máster, debido a la pandemia y confinamiento resultantes durante el curso 2019-2020. Se contaba con el equipo de música y proyector, esto no garantizaba solamente que sonase alto y se viese grande, sino que, además, que la exposición no variara demasiado de un aula a otra. Esto tiene la ventaja de que lo que cambia es el público, esto permite que se generen distintas dinámicas de debate en torno a este. Además, ayuda a hacerse a la idea de cómo funciona la pieza.



Imagen 9. Fotograma *Q.V.R* (2)

Al igual que en piezas posteriores se tiene en cuenta la estructura musical, en este caso la parte de la letra ocupa el centro del armazón audiovisual. Por esta razón su estructura tiene una apariencia más lineal.

Así mismo, se tuvo en cuenta el empleo de bloques vacíos de imagen, pantallas negras, en otras palabras. Su razón de ser está por un lado ligada al ritmo y por otro lado se emplea para dar cierta importancia a la música o a la letra en momentos puntuales. Esto también se aplica en cierta medida a lo visual, ya que puede sumar importancia a la imagen que precede.

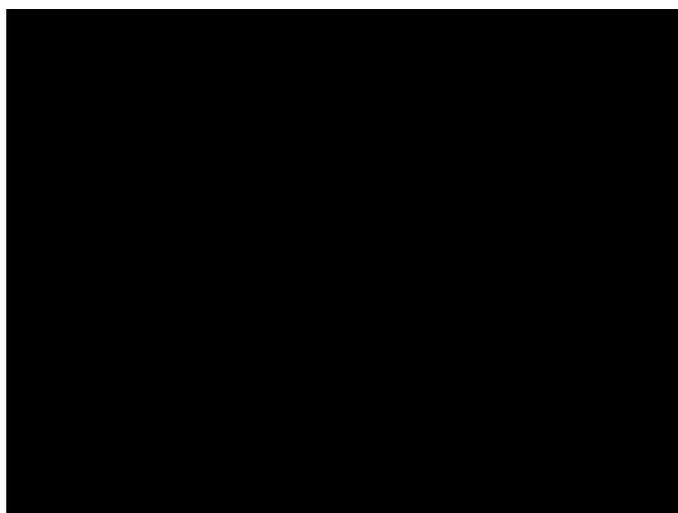


Imagen 10. Fotograma *Q.V.R* (3)

El texto que se muestra a continuación se realizó para la presentación de esta pieza. Se entregó a un compañero voluntario minutos antes de la exposición del vídeo y se leyó sin previo aviso.

Breve crítica a un despropósito audiovisual.

Tras la visualización del cortometraje *Q.V.R.*, me veo en la obligación de realizar este pequeño comentario en la idea de evitar que en el futuro tengamos que perder nuestro tiempo, que es oro, en piezas de tan poco interés como ésta. El vídeo consta de una serie de imágenes acompañadas de la canción del grupo Piperrak, titulada *Kualkier Día*. Para empezar, debo referirme a la absoluta falta de originalidad por parte del autor, tanto en un sentido narrativo como técnico: El relato no nos cuenta nada más allá de lo

que la canción elegida como banda sonora narra. Las imágenes de Rajoy, seleccionadas con clara malicia, mezcladas con fotografías de bares y zonas de fiesta frecuentadas por personas de ideología extremista, parecen hacernos creer que el expresidente de España, actualmente registrador de la propiedad en Madrid, tiene algo que ver con el mundo lumpen en el que se mueve, o dice moverse, el vocalista del grupo. Las innovaciones técnicas aportadas por el autor son muy escasas, por no decir que nulas. Si entendemos que la parte central de la “obra” es la música, llegaremos fácilmente a la conclusión de que estamos ante un “videoclip” realizado con muy poco presupuesto, experiencia y tiempo. Tal vez como consecuencia de ello, algunas de las imágenes se repiten a lo largo de los cuatro minutos y dieciséis segundos que dura la pieza. En ocasiones notaremos como se ha intentado disimular esta carencia de material modificando algunas de estas fotografías. Sin embargo, estas modificaciones han sido insuficientemente trabajadas, ya que a nada que prestemos un poco de atención nos daremos cuenta. En resumidas cuentas, *Q.V.R.* es una pieza que aparenta querer molestar en todos los sentidos, o al menos, molestia es lo único que provoca. La absoluta falta de respeto por el medio audiovisual por parte del autor y su falta de conocimiento de este le han llevado a producir una obra que no consigue transmitirnos nada. Tal vez desde una perspectiva brutalista, primitivista, o incluso romántica se podría dar cierto pase a la banda sonora (ya que en un sentido técnico tampoco tiene demasiado valor) pero cabe recordar que ni siquiera ha sido realizada por el “autor”. La calidad de imagen es muy baja, algunas de estas imágenes están pixeladas, ya que su resolución no parece haber sido tomada en cuenta, esto provoca que algunos de los personajes que aparecen en ellas resulten difíciles de reconocer o incluso imposible. El audiovisual es un terreno que da amplias posibilidades, en cuanto a formas de expresión se refiere, sin embargo *Q.V.R.* no parece aprovecharlas. Tras tener en consideración todo esto, y con la mejor de las intenciones, recomendaría al autor abandonar la imagen en “movimiento” para dedicarse a otras áreas de las artes que se adapten mejor a sus capacidades. El mundo del audiovisual ya está lo suficientemente hipertrofiado por culpa de autores que no saben lo que hacen, y lo cierto es que no creo que necesitemos uno más.

A pesar de su sencillez, junto con la manera y el espacio en el que se expuso generó debate en torno a Mariano Rajoy, a su figura como político y como personaje popular. Los puntos de vista variaron mucho dependiendo del individuo. Desde quien valora su figura desde un punto de vista humorístico, o quien lo prefiere por razones comparativas, a quien lo considera malvado.

Cabe decir que en el momento que se realizó la pieza Rajoy acababa de pasar a un segundo plano debido a que abandonaba la política. Parece conveniente emplear este tipo de figuras porque se pueden analizar a posteriori, y sin una idea preconcebida de su futuro. Esto permitió realizar un repaso tanto sobre la figura del expresidente como de los acontecimientos asociados al mismo.

7.2.2 *Jebi* (2020)

https://drive.google.com/file/d/1GAqGDIWn3podh_2bexObgfFnXH7jDAYt/view?usp=sharing

En segundo lugar, se presenta una pieza audiovisual, que gira en torno al gesto de cargar. En contraposición al primero, en él se emplean sólo vídeos en lugar de imágenes. Se usa la repetición y se trata la cuestión del trabajo.

Lo cierto es que esta pieza no se inició en la idea de que llegase a ser tal cosa. En un principio pretendía ser una práctica técnica. La razón que llevó a tal práctica fue una crítica realizada a cerca de *Q.V.R.* Esta giraba en torno a dos cuestiones, la ausencia de vídeo, y el empleo de material visual diferente para partes iguales (repetidas) de las canciones.



Imagen 11. Fotograma *Jebi* (1)

Por esta razón se buscó una pieza musical repetitiva. Puesto que la canción se llama *Heavy* y repite dicha palabra, se emplearon imágenes de personas portando cosas pesadas. Al introducir la figura de Jesucristo como una de estas personas que carga peso, se produjo una relación dialéctica entre Jesucristo y los demás, entre la cruz y las vigas de metal. La forma de aplicar la imagen al audio se diferencia de *Q.V.R.* precisamente en su carácter repetitivo, así como por el empleo únicamente de vídeo. Sin embargo, cuenta con el uso de transparencias, así como superposiciones.



Imagen 12. Fotograma *Jebi* (2)

En cuanto a su ritmo y a la elección de imágenes hay un alto nivel de azar. Sin embargo, la simbología y los elementos expuestos son sencillos, esto contribuye a la inelegibilidad.

En contraposición, y posiblemente debido a esto, pese que ha provocado conversaciones en torno a la figura del obrero y la de Jesucristo, no parece suscitar ningún debate, pero tampoco parece que exista un punto en común. Otra posibilidad es que a diferencia de lo que sucede en *Q.V.R.* en este caso se exponen iconos que no tanto personas concretas.

Si bien el éxito de esta práctica parece tener, según los espectadores que la han visto, más que ver con lo estético, los avances técnicos supusieron una ampliación de recursos narrativos que se pudieron aplicar posteriormente en las piezas *Orgullo y Satisfacción* y *155*.



Imagen 13. Fotograma *Jebi* (3)

Es cierto que la relación claramente dialéctica de esta obra se dio en un principio por casualidad, sin embargo, una vez se empezó a desarrollarla conscientemente, se tuvieron en cuenta las tesis defendidas por Lafargue sobre el trabajo en su escrito *El derecho a la pereza* (Lafargue, 2004). Por otra parte, pudo influir el ya mencionado interés por el gesto (en este caso cargar) de Agnes Vardá. Tampoco se puede negar que tiene cierta relación aparente con el vídeo *Holly Thriller* (Cañas, 2012) Esto se debe al empleo de música, así como pasos y otros símbolos cristianos en un contexto diferente.

7.2.3 Cheira! (2020)

<https://drive.google.com/file/d/1N0opHCLpiecqRXwHC5yHbOqLLxsIj2oA/view?usp=sharing>

Esta pieza ha sido realizada sobre la canción *Política de asfalto* del grupo Dios ke te Crew. Se ha intentado construir una especie de “partitura pictórica” a fin de hacer más comprensible el carácter formal de la canción.

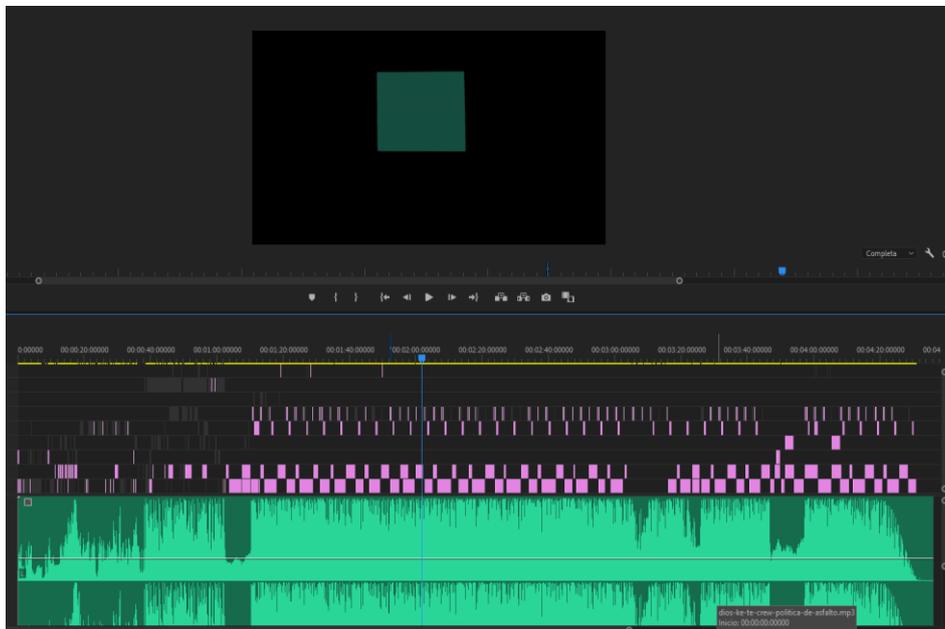


Imagen 14. Visualización en Premiere de la estructura de Cheira

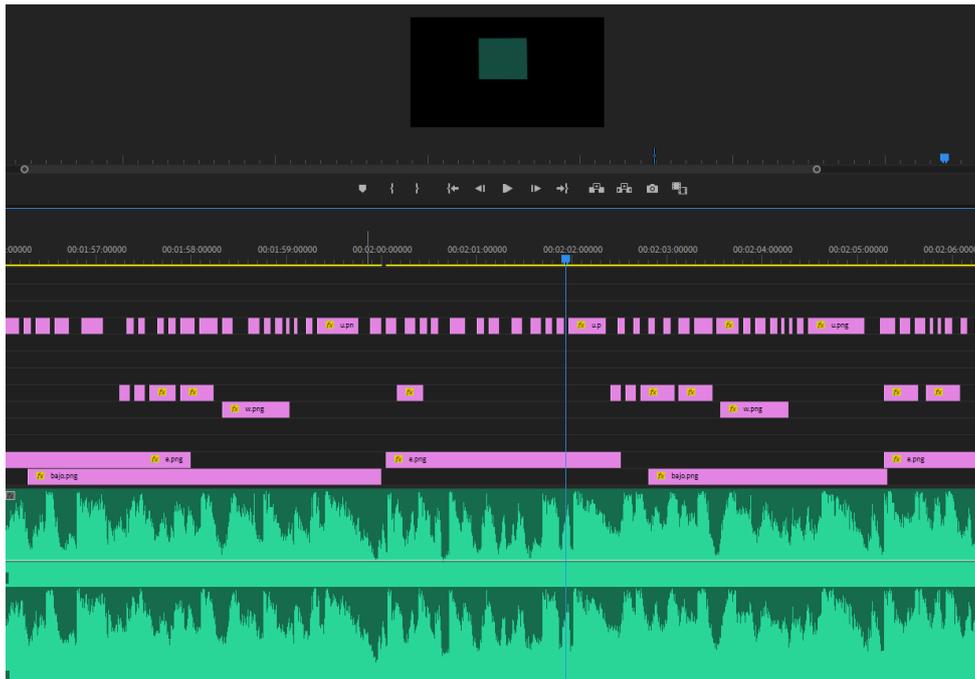
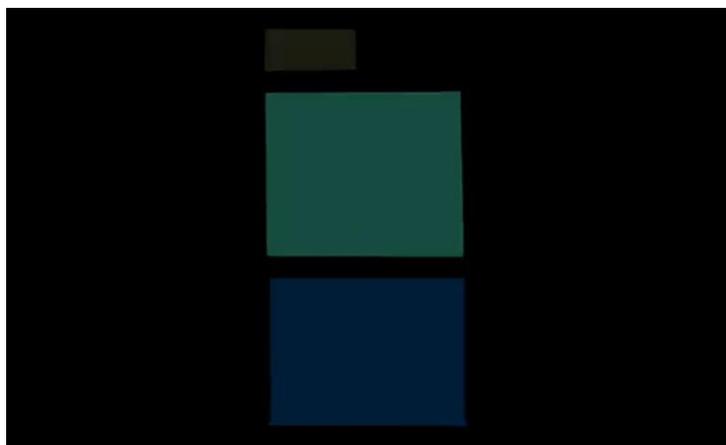


Imagen 15. Visualización en Premiere de la ampliación de la estructura de Cheira

Esta pieza tiene un carácter especialmente formal en el sentido de que establece un modo de representación que, además, se va enriqueciendo según avanza la canción.





Imágenes 16 y 17. Fotogramas de *Cheira* (1 y 2)

Pese a que es el vídeo que más se diferencia de los demás, su intencionalidad tiene que ver con la idea de Brecht y Piscator de mostrar la tramoya. En este caso, la de la canción.

El lenguaje se define a través de la repetición. Por esta razón es difícil reconocer a que sonido corresponde a cada color escuchándolo y viéndolo solo una vez. Esto pretende empujar al espectador a tomar una actitud de guardia.

Al igual que en otras piezas, se ha trabajado por capas, en este caso, cada una de las capas representa un sonido, una voz o instrumento.

La forma de proceder ha consistido en colocar cada forma geométrica sílaba por sílabas en caso de la letra, y cada figura en el de la música.

La gran cantidad de tiempo invertido ha resultado ser el tema más comentado entre el público de esta pieza. Si bien esta obra es la más académica de la serie, y ha supuesto un enorme avance a un nivel técnico, su eficacia en un sentido político, o como medio para empujar al análisis no parece ser excesiva.

La elección de la paleta de color es subjetiva, pero se tienen en cuenta nociones pictóricas. Se ha empleado Gimp 2 para diseñar la ‘plantilla base’ y para separar los cuadrados y rectángulos de colores en capas.



Imágenes 18 y 19 (Godard, 1967) Plano y contraplano en el que se muestra la tramolla de la Chinoise.

7.2.4 Orgullo y satisfacción (2021)

<https://drive.google.com/file/d/1FM13EGyx2ZWijkCI5hVmT8LxudJRrDRk/view?usp=sharing>

Se trata de una presentación ficticia para la que se emplean fotos y vídeos reales del Rey Don Juan Carlos de Borbón. La idea no dista demasiado de la de *Q.V.R.* pero con otro personaje. A diferencia del primero, en este caso sí que se empleó vídeo, y se trabajó sobre este.



Imágenes 20 y 21. Fotogramas de *Orgullo y satisfacción* (1 y 2)

A pesar de que, en este caso, el trabajo, no se pudo exponer en las aulas de la UPV, el resultado fue similar también al del primero, por esta razón se ha valorado hacer una serie de piezas que traten a diversos personajes sacados de contexto mediante el empleo de la música, así como las propias imágenes y vídeos recontextualizados. Si bien esta idea no se ha abandonado, tendrá que realizarse en un futuro.

7.2.5 155 (2021)

<https://drive.google.com/file/d/1H0L3yrUAdbSEVAo5jse697ZR0tvA11T/view?usp=sharing>

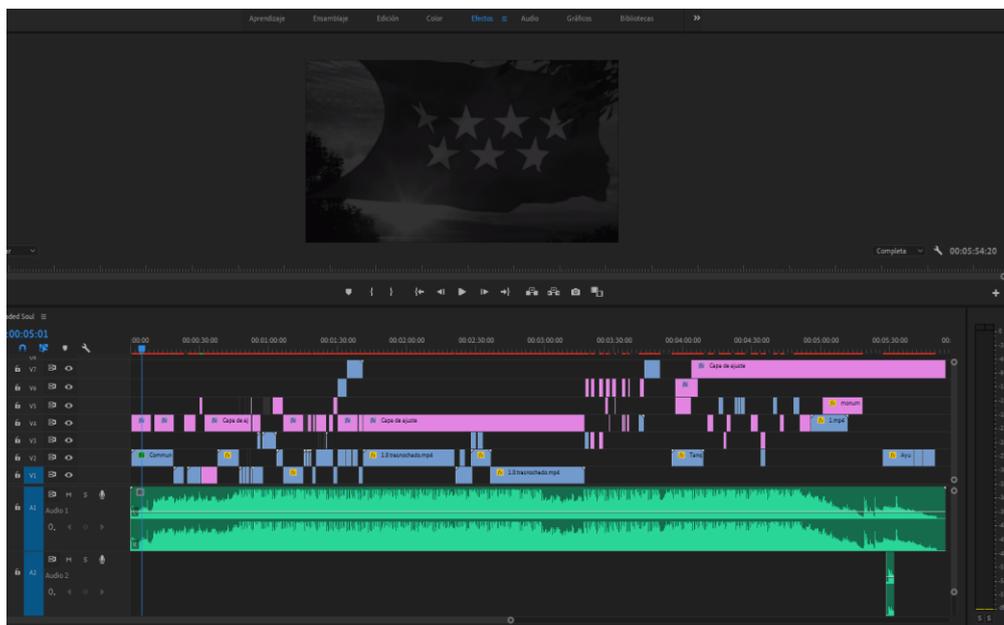


Imagen 22. Visualización en Premiere de la estructura de 155

Esta pieza se realizó en el contexto de las elecciones madrileñas de 2021. Si se escogió a Almeida y a Ayuso como protagonistas de esta obra se debe a que centraban la atención de los medios por su gestión de la pandemia.



Imágenes 23. Fotogramas de *155* (1)

Trabajar en torno a este tema fue en realidad muy complicado debido a la gran cantidad de información que se tenía, prácticamente en tiempo real, sobre lo que estaba sucediendo en la capital. Suponía matices, y nuevas figuras icónicas, prácticamente a diario.



Imágenes 24. Fotogramas de *155* (2)

Esto llevó a tratar de realizar una obra que tuviera una narrativa propia, un carácter marcadamente ficticio.

Sin embargo, el intentar controlar hasta tal punto la narrativa, derivó en un excesivo empleo del texto. Esto supuso que la imagen y la música pasaran a un plano secundario, y esto entra en contradicción con la teoría defendida en este trabajo. Por esta razón, todos los textos se eliminaron. No se abandonó la línea narrativa de los textos, sin embargo, sí que se dejó de pretender que fuera inteligible. Esta es precisamente la diferencia que se da también entre el Teatro Épico y el dadaísmo. La conclusión que se puede sacar de la

realización de esta obra es que el distanciamiento brechtiano tiene más riesgos, y más necesidad de control sobre la obra, sin embargo, las formas del dadaísmo permiten olvidar en cierta medida el resultado, de esta manera se trabaja de manera más orgánica.

A continuación, se muestra el concepto original que, finalmente, fue descartado.

<https://drive.google.com/file/d/1g876gVIAO2Nw3H9J825CAuncduMiVtxb/view?usp=sharing>

Esto no descarta el distanciamiento como objetivo, sin embargo, parece necesario conocer y aplicar la metodología dadaísta como una manera de obtener recursos que puedan ser empleados de una forma que lleven al distanciamiento en la actualidad.

8. Conclusiones

Las fórmulas propuestas tanto por el dadaísmo como por Brecht y Piscator tienen objetivos comunes, y surgen en el mismo contexto histórico. La tendencia a observar estos movimientos desde una perspectiva artística dificulta comprenderlos como parte de una misma metodología. En muchas ocasiones parece entenderse que estos movimientos son “arte de ideología marxista” o “arte de izquierdas” pero no tanto debido a su práctica política, propagandística, sino más bien porque sus productores eran miembros de organizaciones políticas de izquierdas. Esta forma de comprender el dadá lleva a que se asocie rápidamente con el surrealismo. Y si bien es cierto que el azar, así por ejemplo en la escritura automática o en el cadáver exquisito, es un rasgo definitorio en el surrealismo, junto con otros elementos en común con el dadaísmo, su objetivo dista mucho de este. La aplicación de las teorías del psicoanálisis lleva a comprender la obra como una forma de autoconocimiento más que como una cuestión comunicativa. Si bien no se niega la relación del dadaísmo con el surrealismo, se entiende que su cercanía con el Teatro Épico es mayor por esta razón. Las conclusiones alcanzadas tanto por Brecht como por los dadaístas podrían haber supuesto una forma aún más empleada en la actualidad de no ser porque nació precisamente en un momento de necesidad de propaganda más cortoplacista, y en consecuencia más aristotélica.

Los campos en los que se han conservado las formas Brechtianas en la actualidad están relacionados con el audiovisual, así como en el propio teatro. A diferencia de lo que sucede en otros campos, como la pintura, construir y trabajar una narrativa en el audiovisual resulta fácil. Esto probablemente se deba a que al contrario que en otros medios aquí hay una dimensión temporal, una línea de acontecimientos. En el caso de la narrativa aristotélica estos acontecimientos son herméticos, en el caso del Teatro Épico y sus derivados, fragmentados, pequeñas totalidades que podrían ser autónomas.

Como ya se ha mencionado en ocasiones anteriores es necesario adecuar cualquier metodología a su tiempo. A la hora de producir la obra, se decidió emplear un formato corto, que si bien, obligó a tomar en consideración si esta duración no causaría problemas a la hora de conseguir los objetivos, finalmente los limitados medios de los que se disponía fueron decisivos para de tomar esta decisión.

Aunque los temas que se traten empleando esta forma pueden tener la mayor de las importancias sociales, parece conveniente darle un trato cotidiano, emplear imágenes claras y establecer relaciones sencillas. En este sentido, esta propuesta está en las antípodas de obras como *Dogville* de Lars von Trier aunque comparte su intencionalidad.

La crítica llevada a cabo contra la figura del *genio* romántico por el dadaísmo se ha visto confirmada. No es que no fuera vigente en el momento que se formuló, si no que hoy es aceptada por la mayor parte de la comunidad artística. Esta concepción del autor, o más bien de su inexistencia, se vio recuperada con fuerza en los movimientos que surgieron en los años 50-60. Entre estos existen también grandes diferencias en su interpretación de dichas tesis, así engloban a movimientos tan distantes en apariencia como el Arte Pop y el Pober Art. Cabe decir que es en este preciso momento en el que se mira el dadaísmo desde las teorías de Duchamp.

Si bien contar con un equipo, actores, plató, cámaras, micrófonos, etc. ayudaría a trabajar de una forma más orgánica, Internet está plagado de fotografías y de otros materiales similares que pueden ser empleados, además, de muchas maneras. Las conexiones subjetivas entre las imágenes ocupan, o al menos pretenden ocupar, un lugar más central en la obra que las propias imágenes, por esta razón, es casi conveniente que su “calidad”

no sea excesiva, ya que esto podría desviar la atención del público. Algo similar a lo que sucede con la pieza *Cheira!*

En cuanto a los objetivos concretos, propuestos en el presente trabajo, se puede concluir que tras el análisis de la narrativa aristotélica se llega a la conclusión de que su parte central es la catarsis, así como que los demás recursos empleados en esta narrativa sirven para hacerla posible. En la actualidad, al igual que en el pasado, la narrativa aristotélica muestra lo que cuenta de tal forma que resulta verosímil, y, en consecuencia, permite que se produzca, en ocasiones, una confusión a ojos del espectador/a entre la realidad y la realidad de la obra. Esta confusión no se produce por casualidad, sino que es su principal objetivo. De esta manera resulta fácil vender principios o valores que no tienen por qué ser los correctos.

Como alternativa a esta metodología se han buscado otros modelos que permitieran superar esta problemática. Del análisis realizado del dadaísmo y el Teatro Épico, se puede concluir que existe una gran cercanía entre ambos movimientos tanto en lo ideológico como en su metodología. Por estas razones ha sido sencillo llevar a cabo una síntesis metodológica de ambos movimientos.

Este trabajo ha pretendido mostrar una línea alternativa a la aristotélica y más actual que esta, que pueda tratar las cuestiones colectivas de nuestra sociedad. Dadas las bases de este procedimiento, se entiende que los resultados de la aplicación de esta praxis pueden ser variados, así como adaptados a realidades concretas. Por esta razón, se podría definir esta metodología más por sus objetivos que por su apariencia.

En este punto, se concluye este trabajo, aunque se entiende a su vez como un punto de partida.

Bibliografía

- Aristóteles. (2020). *Poética. Traducción de Maritza Izquierdo*. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=R1jjDwAAQBAJ&pg=PA19&dq=proseguiremos+ahora+con+la+discusi%C3%B3n+de+la+tragedia;+antes+de+hacerlo,+sin+embargo,+debemos+resumir+la+definici%C3%B3n+resultante+de+lo+que+se&hl=gl&sa=X&ved=2ahUKEwjax7z62o3xAhVMUhoKHl8CIwQ6> [Consulta: 20 de marzo]
- Bergius, H. (2003). "Dada Triumphs!". Obtenido de <https://www.burg-halle.de/~bergius/buecher/dada-triumph-Endfassung-vor-Druck.pdf> [14 de mayo de 2020]
- Bouhaben, M. (2016). *Lecciones audiovisuales de marxismo: el Grupo Dziga Vertov*. Obtenido de RUC-Repositorio Universidade Coruña.: https://revistas.udc.es/index.php/RELASO/article/view/2016.6.2.1963/g1963_pdf [2 de febrero 2020]
- Brecht, B. (1948). *Pequeño Organon para el Teatro*. Obtenido de <https://docplayer.es/20167962-El-pequeno-organon-para-teatro-escrito-en-1948.html> [13 de noviembre de 2020]
- Brecht, B. (2015). *Escritos sobre teatro. Traducción, selección y prólogo de Genoveva Dieterich*. Barcelona: ALBA.
- Brecht, B. (2018). *Teatro Completo*. Madrid. Cátedra.
- Cowart, J. (1999). *DE QUE RIEM OS "BOIAS-FRIAS"?* Obtenido de FACULDADE DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS: <http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/TESE%20DE%20LIVRE-DOCENCIA%20John.pdf> [Consulta: 19 de noviembre de 2020]
- Danchev, A. (2011) *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*
Obtenido de

<https://books.google.es/books?id=L80epydK6qcC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [Consultado: 9 de enero de 2021]

Diccionario de la lengua española (DRAE). (2014) 23.ª ed. Madrid: Espasa.

Engels, F. (2014). *Anti-Dürhing*. Fundación Federico Engels https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/engels_antiduhring_interior.pdf. [Consulta: 6 de noviembre de 2019]

Gabiña, G. (1992, p.13). *El problema de la catarsis en la teoría estética de Bertolt Brecht*. Obtenido de SEDICI - REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNLP.: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1345/pr.1345.pdf [Consulta: 19 de mayo de 2020]

Gaspar, M. V. (2003). *INFLUENCIA DE LAS PUESTAS EN ESCENA BRECHTIANAS: EL EJEMPLO DE E. BONI*. Valencia: Servei de Publicacions de la UV. Obtenido de <https://roderic.uv.es/handle/10550/15277> [Consulta: 26 de mayo 2020]

Goethe, J.W. (1984). *Penas del joven Werther*. Madrid: Alianza.

Grosz, G., Heartfield, J.; (1919-1920). *El Sinvergüenza del Arte. De Gender, 10-12*, 48-56.

Hormigón, J. (2013). *Erwin Piscator: Teatro, Política, Sociedad*. Madrid: ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA.

Hormigón, J. A. (2012). *El legado de Brecht*. Madrid: ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA.

Hugnet, G. (1973). *La aventura dada*. Madrid: Ediciones Jucar.

Lafargue, P. (2004). *El Derecho a la Pereza*. Madrid: FUNDAMENTOS.

Loy, M. (2016). *FUTURISMO DADA SURREALISMO. edición, selección de textos e introducción de ANA MUIÑA*. Madrid: LA LINTERNA SORDA.

Marx, K. (1984). *La miseria de la filosofía*. Sarpe.

Marx, K. (2011). *Guerra y Revolución*. Melusina.

Marx, K., Engels, F.; (2012). *El manifiesto comunista*. Madrid: Nordicalibros.

- Néret, G. (2017). *Malevitch*. Eslovaquia: TASCHEN.
- Paraskevaídis, G. (2008). *Brecht y la música*. Obtenido de La Puerta FBA: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39835> [Consulta: 18 de septiembre 2020]
- Piscator, E. (1957). *Teatro político*. Argentina: Futuro.
- Santamaría, A. (2016) *El arte (es) propaganda: MUCKRAKER VIII*. MadridCapitán swing libros.
- Shakespeare, W. (1980). *Hamlet, Macbeth*. Barcelona: Planeta.
- Shakespeare, W. (1985). *El Rey Lear*. Madrid: Alianza.
- Ttuffaut, F. (2001) *El cine según Hitchcock*. Traducción Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial
- V.I. Lenin. (mayo de 1909). *Actitud del Partido Obrero hacia la Religión. Proletari*.
- V.I. Lenin. (2017). *Imperialismo, la fase superior del capitalismo*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Weidermann, V. (2019) *La república de los soñadores*. Barcelona: Arpa
- Zedong, M. (2014). *El libro rojo*. Sevilla. Espuela de Plata.

Índice de Imágenes

Imagen 1. *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich

Imagen 2. *Da-Dandy* (Höch, 1919)

Imagen 3. *Der Geist Unserer Zeit hausman* (Hausmann, 1920)

Imagen 4. *Das grosse Plasto-Dio-Dada-Dramam* (Baader, 1920)

Imagen 5. *La chica bonita*, (Höch H. 1920)

Imagen 6. *El fascismo, el peor enemigo de las mujeres*

¡Darlo todo para la lucha contra el fascismo! (1905)

Imagen 7. Visualización en Premiere de la estructura de Q.V.R

Imagen 8. Fotograma *Q.V.R* (1)

Imagen 9. Fotograma *Q.V.R* (2)

Imagen 10. Fotograma *Q.V.R* (3)

Imagen 11. Fotograma *Jebi* (1)

Imagen 12. Fotograma *Jebi* (2)

Imagen 13. Fotograma *Jebi* (3)

Imagen 14. Visualización en Premiere de la estructura de Cheira

Imagen 15. Visualización en Premiere de la ampliación de la estructura de Cheira

Imágenes 16 y 17. Fotogramas de Cheira (1 y 2)

Imágenes 18 y 19 (Godard, 1967) Plano y contraplano en el que se muestra la tramolla de la Chinoise.

Imágenes 20 y 21. Fotogramas de *Orgullo y satisfacción* (1 y 2)

Imagen 22. Visualización en Premiere de la estructura de 155

Imágenes 23. Fotogramas de *155* (1)

Imágenes 24. Fotogramas de *155* (2)

Material audiovisual

Cañas, M. (2012). *Holly Thriller*. España. Obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=L5sNcyqbXDI>

Godard, J.-L. (Dirección). (1967). *La Chinoise* [Película]

Trier, L. v. (Dirección). (2003). *Dogville* [Película]

Varda, A. (Dirección). (2000) *Los espigadores y la espigadora* [Película]

Berliner, A. (Dirección). (2006) *Wide Awake*. [Película]

Berliner, A. (Dirección). (2001) *The Sweetest sound*. [Película]

Rossellini, R. (Dirección). (1946) *Paisà*. [Película]