



TEMPO Y ACELERACIÓN EN EL TEATRO ACTUAL

TEMPO AND ACCELERATION IN CONTEMPORARY
THEATRE

Manuel García Martínez

Universidad de Santiago de Compostela

manuel.garcia.martinez@usc.es

<https://orcid.org/0000-0003-0277-239X>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.01

ISSN 2444-3948

Resumen: En una parte del teatro actual, el tempo del desarrollo es con frecuencia más rápido. La aceleración no es nueva y se ha señalado desde el siglo XVIII. Sin embargo, el teatro, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ha buscado el tempo preciso para una acción determinada o la lentitud para introducir innovaciones estéticas. Sólo el futurismo, con una influencia limitada, postuló la aceleración como modo de romper con la tradición. Desde principio del siglo XXI, no obstante, se produce una mutación mucho más amplia y profunda, causada por la aceleración de la vida cotidiana, de los progresos tecnológicos y de las mutaciones sociales. Esta aceleración se refleja, de muy diferentes maneras, en todos los aspectos técnicos de un espectáculo, en los diálogos y en los temas abordados por algunos textos dramáticos contemporáneos.

Palabras clave: Aceleración, tempo, simultaneidad, elipsis, desarrollo.

Abstract: In some areas of contemporary theatre, the tempo of development is often faster. Acceleration is not a new phenomenon, having been noted since the 18th century. However, since the late 19th and early 20th centuries, theatre has either sought the precise tempo for a given action or embraced slowness as a change of tempo to introduce aesthetic innovations. Only Futurism, with its limited influence, postulated acceleration as a means of breaking with tradition. Since the beginning of the 21st century, however, a much broader and deeper mutation has been taking place, driven by the acceleration of everyday life, technological progress, and social change. This acceleration is reflected in the technical aspects of shows, the dialogue and the themes addressed by contemporary dramatic texts.

Keywords: Acceleration, tempo, simultaneity, ellipsis, development.

Sumario: 1. Introducción; 2. El tempo en el teatro; 3. La lentitud buscada; 4. La opción estética de la rapidez; 5. Las transformaciones de la aceleración de la modernidad tardía; 6. La aceleración en el teatro actual; 7. Conclusión; 8. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ es licenciado en Filología Románica por la Universidad de Santiago de Compostela y Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad de París VIII. Ha seguido estudios en los Departamentos teatrales de las Universidades París III, París VIII y en el Departamento de Estudios Doctorales de Teatro (Ph.D. Program in Theatre) de la Universidad pública de la Ciudad de Nueva York (C.U.N.Y.). Formó parte de distintos grupos de investigación y ha realizado numerosas estancias de investigación en diversas universidades. Es profesor titular del Departamento de Filología Clásica, Francesa e Italiana de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Sus investigaciones versan sobre el teatro, siendo sus líneas de investigación el análisis de espectáculos teatrales, las teorías teatrales, la literatura dramática y las puestas en escena contemporáneas, en particular los problemas relacionados con el tiempo, el ritmo, la velocidad y la aceleración.

I. INTRODUCCIÓN

En agosto de 2025 en el Grand Theatre de Groningen (Países Bajos), Volker Gerling (Berlín) presentó su espectáculo *Portraits in Motion*. Solo en el escenario, hace desfilar entre sus dedos, ante una cámara colocada a la vertical, treinta y seis fotografías de una misma persona que se proyectan en una gran pantalla al fondo del escenario. Son folioscopios, esa técnica de animación con la que juegan los niños, que crea una ilusión de movimiento de la figura dibujada que parece moverse al pasar rápidamente las esquinas de un libro. Las treinta y seis fotografías seguidas se han tomado de una manera automática con una cámara analógica preparada para ello. Las personas, que esperan ser fotografiadas una sola vez, muestran un instante su sorpresa ante el número de fotografías consecutivas. Cada grupo de fotografías se muestra tres veces: una vez para descubrirlas, otra vez para apreciarlas y una última vez para despedirse de ellas, según cuenta el performer. Antes o después de mostrar las imágenes, relata la historia de las personas que ha retratado y las veces que los ha vuelto a ver y a fotografiar. Con ello, narra también su historia: ha recorrido a pie Alemania, Suiza, Austria y una parte de Holanda, con una mochila que solo contiene una tienda de campaña, sin dinero, tomando fotografías de algunas personas que conoce en sus viajes. En una pequeña mesa portátil expone los libros de fotos y acepta lo que le dan. El performer permanece la mayor parte del espectáculo junto a la mesa donde están la cámara y los paquetes de fotografías, mientras un juego de luces crea sutiles secuencias en la narración. Sin embargo, el espectáculo consiste sólo en eso: una sucesión de imágenes que captan una mirada, una sonrisa sorprendida. La repetición de estos momentos fugaces y aparentemente anodinos durante una hora, sin tensión aparente y sin ninguna acción sobre el escenario, se convierte en una experiencia temporal extraordinaria. Esto resume algo esencial: los espectáculos más innovadores sorprenden con organizaciones temporales que hacen sentir al espectador con más intensidad un sentimiento o un instante, a la vez que provocan una sensación de estar frente un acto teatral, que justifica y hace posible esta experiencia temporal.

La vivencia del tempo en el teatro se basa primero en secuencias muy breves. La velocidad crea la autenticidad de estos momentos. El teatro consigue a veces –y quizás sea lo más importante–, captar esos instantes frágiles, el paso de una sensación a otra, en el que la expresión refleja la

sorpesa, la inestabilidad y la duda, el umbral de la sensación, el instante preciso en el que la emoción vibra, antes de que se instale la expresión reconocible de un sentimiento más estable, en el que las personas se sienten seguras. Son segundos que pueden parecer insignificantes, que no necesitan ni una historia ni grandes acciones para surgir. Así, la sensación temporal más importante que vive el espectador de teatro, más aún de una performance, tal vez sea el desarrollo de una sola sensación, de un sentimiento, aumentado por su duración, su intensidad, sus variaciones y las múltiples acciones en las que se encarna, a lo largo de un espectáculo que hace que se transforme, y permita vislumbrar de una manera clara la sensación en la vida cotidiana de la que surgió. El tempo de esta sensación o sentimiento, frágil y difícil de conseguir para los actores y los directores, constituye un aspecto fundamental de la experiencia del espectador. En la actualidad, se produce una tendencia a un tempo del desarrollo más rápido y por lo tanto acelerado con respecto a lo que existió hasta ahora. El presente artículo trata de introducir a la amplitud de este fenómeno.

Para comprender esta transformación y los niveles en los que aparece, es necesario revisar brevemente las causas que la motivan y la evolución que conduce a ella, que conforman las tres primeras partes del artículo. En ellas, se hace referencia a la tardía teorización de esta noción a principios del siglo XX por C. Stanislavski y sus seguidores; al valor estético conferido a la lentitud a finales del siglo XIX, y al valor subversivo del tempo rápido y de la aceleración postulado por el futurismo a principios del siglo XX. No obstante, la aceleración de la modernidad tardía supone una mutación sin precedentes del tempo de la vida cotidiana, lo que ha provocado una aceleración de una parte del teatro actual, que se exponen en la cuarta y quinta parte de este artículo. Finalmente, resulta necesario señalar que, dada la inmensidad del corpus evocado, el presente artículo se limita a ofrecer una breve selección de las obras que participan de dicho fenómeno, lo que permite ofrecer un esbozo de la tendencia teatral actual.

2. EL TIEMPO EN EL TEATRO

En casi todos los elementos de una puesta en escena, y, ante todo, en el texto dramático y en la actuación del actor se encuentran los dos conceptos básicos de la velocidad, la velocidad física que designa el movimiento con el que se recorre un espacio en función del tiempo empleado —cuando el movimiento es uniforme, el tiempo empleado es proporcional al espacio recorrido— y la velocidad desde el punto de vista filosófico, que refleja un cambio en el ser de las cosas en función del tiempo empleado.

No obstante, en las teorías sobre el arte actoral, o los escritos sobre el teatro, la noción del tiempo se formaliza tardíamente: se privilegia la noción del tiempo, concepto filosófico fundamental en las distintas religiones. En el teatro, el tiempo, asociado al cuerpo del actor, es relegado a la realización escénica y se transmite con el saber práctico cada vez que se dan las circunstancias históricas para que dicho conocimiento pueda ser transferido y asimilado por las generaciones siguientes. Solo en los casos en que la tradición de un tipo de teatro está suficientemente consolidada y codificada, con una estética definida, aparecen reflexiones sobre el tiempo del desarrollo escénico. En Europa, las teorías sobre el tiempo se desarrollan a partir del principio del siglo XX con C. Stanislavski, cuando las estéticas naturalistas y simbolistas están definidas, y el teatro como arte escénico ha adquirido una coherencia propia con respecto a los textos dramáticos. C. Stanislavski estudiará los matices de tiempo asociados al ritmo, buscando el tiempo adecuado a cada situación en función de la interpretación del texto dramático inicialmente desde una perspectiva naturalista: la noción del tiempo adquiere entonces un valor fundamental, y sus discípulos divulgarán y desarrollarán la importancia concedida al tiempo y al ritmo.

3. LA LENTITUD BUSCADA

Sin embargo, desde 1750 aproximadamente, antes de la Revolución Industrial y de la Revolución francesa, se produce un aumento de los testimonios indicando la sensación de una aceleración de la historia donde el futuro deja de ser predecible (Koselleck, 1993). Desde comienzos del siglo XIX, la velocidad de las comunicaciones y de los viajeros había

incrementado considerablemente, tal como lo reflejan las novelas de Balzac, Stendhal o Dumas (Bell, 2004). Esta aceleración se acentuó con la Revolución Industrial y el desarrollo del telégrafo y del ferrocarril. Las novelas de Emile Zola muestran los cambios en los transportes y la aceleración acarreada por la expansión de la sociedad de consumo durante la segunda mitad del siglo XIX. Los desarrollos tecnológicos y sociales conducen a una rapidez en la difusión de las noticias y los movimientos de la población se vuelven una característica del mundo moderno.

A finales del siglo XIX, el simbolismo rechaza esta mayor rapidez del ritmo de vida y en reacción contra el naturalismo y su visión positivista de las mutaciones sociales, que relegaba a un segundo plano las dimensiones espirituales. Como consecuencia, opta por abordar los problemas fundamentales como el paso del tiempo, la confrontación con la muerte y los aspectos misteriosos de la vida. Para ello, postula la posibilidad de un teatro en el que la acción exterior se vea reducida o incluso eliminada. La inmovilidad, la espera y la lentitud obligan al espectador a sentir el silencio, el sentido trágico de la vida cotidiana, «(...) lo que hay de sorprendente en el hecho de vivir» (Maeterlinck, 2008, p.117), así como el paso del tiempo, la confrontación con el destino, y el alma. Este principio del simbolismo confiere a la lentitud una dimensión estética de cara a su recepción por el público. La lentitud simbólica se aleja del realismo, para privilegiar la pluralidad de sentidos y de significaciones, pese a que el simbolismo y el realismo están estrechamente mezclados en el principio del siglo XX y las teorías del tempo adecuado de una acción se adaptan a la lentitud de la estética simbolista, que es ante todo una búsqueda de lo diferente, de lo desconocido, creando analogías innovadoras que retomarán posteriormente todas las vanguardias del principio del siglo XX.

Pese al escaso éxito que conocen las representaciones del teatro simbolista (por ejemplo, con el teatro de l'Oeuvre de A. Lugné-Poe, en Francia) estas tienen una influencia estética considerable, de forma que la teoría simbolista, junto con la ausencia de acción, permanecen como una posibilidad y un ideal en el teatro de las décadas siguientes. La ausencia de acción y la lentitud vuelven a adquirir un gran prestigio artístico en los años 50 y 60 (Pamela, 2004). En los años 70, la obra de Robert Wilson *Deafman's Glace* introduce lo que se podría denominar «la gran lentitud» en el teatro. Sus imitadores y seguidores, como Claude Régy, continuaron desarrollando espectáculos con una gran lentitud,

aún cuando las obras de Robert Wilson dejaron de presentar ese rasgo temporal. Hasta mediados de los años 1980, el teatro europeo siguió privilegiando la lentitud como forma de cuestionar las convenciones teatrales. Asimismo, desde los años 1970 hasta la actualidad, surge un tipo de performances, denominadas «performances duracionales», que se basan en la realización de acciones lentas y repetitivas, con amplios tiempos de ausencia de acciones o de espera, cuestionan el uso del tiempo de la vida cotidiana, y buscan romper las expectativas, desarrollando una acción en tiempo real, como por ejemplo, sucede actualmente con los espectáculos de la coreógrafa y performer canadiense, Dana Michel. No obstante, pese a la distancia generacional, en todos los casos se trata de expandir el tiempo de la realización de una o varias acciones para provocar una experiencia temporal durante el transcurso de la acción. Con ello, hasta la actualidad, el uso de la lentitud sigue desempeñando la función de cuestionar el empleo del tiempo y el tempo de la vida cotidiana.

4. LA OPCIÓN ESTÉTICA DE LA RAPIDEZ

La rapidez siempre ha sido un recurso de la comicidad. Desde las comedias del siglo XVI, los textos dramáticos occidentales, el uso de la velocidad se vuelve frecuente. No obstante, solo adquiere un valor estético a priori, con el futurismo, a partir de 1909. Los futuristas exaltan la rapidez, a la vez que el progreso técnico, la industrialización, la fuerza y la guerra. Marinetti defiende que hay una belleza nueva: la belleza de la velocidad, que reacciona contra el simbolismo, contra la «inmovilidad pensativa y el éxtasis, y el sueño (...) El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Ya vivimos en el absoluto, ya que hemos creado la eterna velocidad omnipresente» («Manifiesto del futurismo» publicado en el *Figaro*, el 20 de febrero 1909 citado por G. Lista, 2015, p. 102). La aceleración es para ellos una forma de ruptura y de renovación. Así, el arte es, para el futurismo, la forma de crear un hombre nuevo, rechazando todo lo procedente del pasado. Esta corriente aborda todos los aspectos del espectáculo, desde la escritura dramática para la que promueve un estilo rápido, telegráfico, hasta la escenografía y la forma de actuación. El teatro futurista, con más de ciento cincuenta obras, rechaza la linealidad y busca una escritura condensada, que presente de un modo simultáneo acciones resumidas que se desarrollan al mismo tiempo. Sus montajes

acelerados tratan de reducir el tiempo, valorando lo instantáneo y la simultaneidad de acciones diferentes. Surgido en Italia, a partir de 1910, el futurismo tuvo una gran repercusión internacional, con especial énfasis en Rusia. Allí fue rápidamente adaptado a las características rusas, y fue defendido por poetas como Khlebnikof y Maïakovski, lo que dio lugar a diversos textos dramáticos y representaciones teatrales a partir de 1913. En la Unión Soviética, la aceleración fue objeto de una atención particular en la misma época, entre directores que toman como modelo el progreso científico, la efectividad del trabajo industrial y el taylorismo, que exaltan la energía y la fuerza de nuevo régimen soviético como la biomecánica de V. Meyerhold. Sin embargo, a partir de 1930, el teatro más innovador fue rechazado por el poder soviético que lo consideraba formalista y contrario al realismo soviético que imponía en ese momento. En el resto de Europa, la influencia de la aceleración como ruptura se fue apagando a medida que la influencia del futurismo perdía importancia, por un desencanto provocado en gran medida, por la exaltación de la violencia y de la guerra, así como por el desprestigio que supuso la adhesión de su fundador, F.T. Marinetti, al fascismo italiano.

No obstante, la aceleración, tanto en la novela como en el teatro, conservó su potencial subversivo. K. Hume analiza como los novelistas americanos, a partir de los años 70, como William X. Burroughs, Samuel R. Delany, Mark Leyner o Ismael Reed utilizan un tempo rápido, acelerado, como una forma de rechazo del capitalismo, de la cultura dominante en los Estados Unidos y de una manera general la sociedad Occidental (Hume, 2012).

En los textos dramáticos la rapidez y la aceleración con respecto a la tradición tiene igualmente un carácter subversivo. Cuando en los años 1980 la política conservadora de Margaret Thatcher impone una transformación del Reino Unido con sus políticas liberales, varios autores innovadores, como Antony Neilson, Sarah Kane y Mark Ravenhill (Sierz, 2000), entre otros, se oponen a la moral convencional y utilizan formalmente la aceleración como un modo de rechazo del teatro establecido, que simboliza el orden social. De esta forma, la aceleración se perpetúa como una opción subversiva.

5. LAS TRANSFORMACIONES DE LA ACELERACIÓN DE LA MODERNIDAD TARDÍA

Sin embargo, la mutación que acontece desde el principio del siglo XXI supone un cambio sin precedentes: es mucho más profunda y amplia que todas las fases de aceleración anteriores en la historia de la humanidad. Dos factores desempeñan una función esencial: las nuevas tecnologías de comunicación y el triunfo del capitalismo financiero, basado en la exigencia de una rentabilidad a corto plazo (Aubert, 2018). El cambio temporal está en la razón misma de las innovaciones: los progresos tecnológicos buscan una mayor efectividad y rapidez con respecto a lo existente hasta el momento. La automatización de la vida cotidiana junto con la utilización cada vez mayor de las máquinas persigue el mismo fin: una mayor rapidez, ya sea en la realización de las tareas cotidianas, en una búsqueda de una información o en la adquisición de una mercancía. En la medida en que esta automatización se incrementa, la aceleración en ciertos aspectos de la vida cotidiana –cada vez más numerosos–, se impone de forma inevitable. No obstante, el tiempo ganado no se emplea para disfrutar de un mayor tiempo de descanso, sino para extender la dedicación a la actividad profesional, cuya duración ha aumentado desde 1990 (Rosa, 2011, p. 166). Esta aceleración ha sido estudiada por Paul Virilio, en *Vitesse et politique. Essai de dromologie* (1977), obra que repasa la historia de la política en relación con la velocidad y la aceleración que las clases dominantes usan para establecer y mantener su poder. La política impone el estado de urgencia y la reducción del tiempo a la inmediatez, por la instantaneidad de la transmisión de la información. Paul Virilio indicó ya entonces la necesidad de crear una ciencia de la aceleración o «dromología», de la que estudió diferentes facetas a lo largo de su dilatada producción intelectual.

La aceleración ha sido estudiada por sociólogos como Nicole Aubert (2003, 2018) o Hartmut Rosa (2011). Para H. Rosa se producen simultáneamente tres tipos de aceleración: la aceleración técnica, la aceleración del ritmo de vida, y la aceleración de las transformaciones sociales y culturales (Rosa, 2011, p. 13). Los cambios de las estructuras sociales se ven reflejados en la relación que el individuo tiene consigo mismo: las transformaciones temporales sistémicas tienen unas consecuencias permanentes en todos los registros de la vida (Rosa, 2011, p. 21). Para H. Rosa, se produce un desplazamiento del esquema ontológico al esquema temporal, es decir, que la persona ya no se define con respecto

a una identidad previa, sino que se define en el momento presente y en relación con el tiempo. La aceleración cambia profundamente la forma de vivir el tiempo. El tempo se vuelve la experiencia fundamental a través de la cual se vive el tiempo (Jameson, 1983, p. 50). El ritmo y la aceleración de la vida no sólo se mide por el número de episodios y de acciones, sino por la cantidad de «experiencias vividas, subjetivas». Es la cantidad y la calidad de esas experiencias que sirven para definir lo que se considera una «buena vida»: cuanto más se puede multiplicar el número de experiencias que tienden a enriquecer nuestra vida en un tiempo reducido, mejor (Rosa, 2011, p. 155). Los episodios vividos que se suceden rápidamente, con una tendencia a estar descontextualizados, requieren un tipo de atención diferente y marcan la experiencia subjetiva del individuo (Rosa, 2011, pp. 178-179). Surgen así un nuevo tipo de relaciones rápidas, flexibles y efímeras, mediatizadas por los medios de comunicación, más próximas de la sensación que del sentimiento. Estas son la expresión de unas perspectivas a muy corto plazo, de modo que el individuo vive con frecuencia en un presente sin poder proyectarse en el futuro (Aubert, 2018, p. 17). Un ejemplo se encuentra entre las personas más jóvenes, en las que tienden a desaparecer las perspectivas temporales con respecto al pasado y al futuro (Rosa, 2011). Esta aceleración puede contemplarse también desde un punto de vista positivo, ya que presenta la ventaja de situar a los individuos frente a una realidad menos construida y menos abstracta, lo que les obliga a tener una mayor disponibilidad frente a los acontecimientos. Sin embargo, el exceso de información aportada por los medios de comunicación, y, como resultado, de tiempos llegados desde el exterior, tiene el inconveniente de disminuir la parte del tiempo y del espacio propios (Guy, 2018, pp. 117-119). Por ello, la simultaneidad de varias acciones tiene como consecuencia una condensación de las acciones que es otro índice de la aceleración de la vida cotidiana. La Modernidad tardía muestra un amor por el movimiento en el que se busca el sentido de una vida verdadera (Rosa, 2011, p. 277). Al mismo tiempo hay una tendencia a proyectos personales más abiertos, más fragmentarios, con una mayor posibilidad de combinaciones diferentes (Rosa, 2011, p. 183). Frente a la inseguridad ontológica, al desaparecer las repuestas sociales aportadas por los mitos y por las tradiciones a las preguntas existenciales, el individuo debe realizar un trabajo de construcción del sentido de su vida, y sobre todo experimentar su eficacia en su propia vida (Jauréguiberry, 2018, p. 36).

6. LA ACELERACIÓN EN EL TEATRO ACTUAL

El teatro siempre ha adoptado los progresos tecnológicos, y su utilización conlleva una aceleración de los procesos de elaboración de los espectáculos, así como de su desarrollo. Como se mencionó anteriormente, la aceleración de la vida cotidiana y el uso de los nuevos medios de comunicación (internet, redes sociales, WhatsApp...) ha llevado a la aparición de un nuevo tipo de mensajes que, a su vez, han sido reproducidos en ocasiones en los textos dramáticos. Por otra parte, la brevedad y el carácter elíptico de los mensajes han influido en el tempo de los diálogos, sobre todo en los dramaturgos más jóvenes, produciendo diálogos más rápidos. La rapidez y la aceleración constante es el tempo de nuestro tiempo: los autores que tienen la perspectiva temporal de una época anterior lo reflejan como un cambio, mientras que para los autores más jóvenes se trata del tempo normal de su mundo.

Los distintos estudios sobre la aceleración en sociología, tal como se ha expuesto previamente (P. Virilio, N. Aubert, H. Rosa), en la narrativa (K. Hume), o los apuntes en el teatro (T. Ostermeier) coinciden en los recursos fundamentales que provocan la rapidez y la sensación de la aceleración en los diálogos: la rápida acumulación de acciones breves, la ausencia de pausas y de nexos explicativos de las relaciones entre las acciones sucesivas, las repeticiones sin pausas y la simultaneidad de acciones diferenciadas (García Martínez, Vinuesa Muñoz, 2023). Sin embargo, como contraste, el conjunto de los textos dramáticos, presentan formas de aceleración específicas: las acciones presentadas en las acotaciones, la naturaleza elíptica de los diálogos, las entradas y salidas del escenario de los personajes, las relaciones entre los personajes, la brevedad de las escenas, todos ellos recursos tradicionales de la rapidez; pero también recursos que corresponden a la escritura contemporánea como la rapidez en la sucesión de las imágenes, la simultaneidad de varias acciones, y las oposiciones de velocidades entre ellas, así como la complejidad del desarrollo resultante. La fragmentación de la continuidad y la existencia de desarrollos opuestos son fenómenos conocidos —no así sus efectos sobre la aceleración— analizados en las representaciones innovadoras por autores como H.-T. Lehmann (1999) y E. Fischer-Lichte (2011). Los cambios de niveles de ficción, la introducción de elementos fantásticos que proceden de la ciencia ficción, la multiplicación de referencias temporales, los obras que se sitúan un futuro imaginario (García

Martínez, 2023, p. 32-35) tienden a reflejar una aceleración en un futuro imaginario como *G-neoís* de Pilar G. Álmansa y Paul Fernández Santa Cecilia o *Banqueros y zombis* de Pilar G.Álmansa, Dolores Garayalde e Ignacio García May.

La escritura de algunos dramaturgos posee un tempo específico que tiende a repetirse en cada una de sus obras, dependiendo de su estética, de su concepto de teatro y del tempo de su época: cada texto crea la aceleración de un modo preciso y específico. Por ejemplo, la escritura de Stephano Massini, si bien es una escritura rápida, es diferente en *Donna non riducabile* (2007), sobre la periodista rusa Anna Politkovskaïa, y en *Lehmann Trilogy* (2009-2012), sobre las crisis financieras. La aceleración se elabora de diferentes maneras y, en ocasiones, en distintas partes de la obra. La rapidez de *Knives in Hens* (1995) de Davis Harrower, se basa en una sintaxis alterada, en el carácter elíptico de unos diálogos que se debe a la dificultad de hablar de los personajes, poco acostumbrados a expresarse. Finalmente, en *Maud (Trilogía Atlántica III)* (2025), Quique y Yeray Bazo utilizan la aceleración sobre todo al principio y al final de la obra, introduciendo y concluyendo el diálogo, que presenta simultáneamente tres encarnaciones del personaje principal en tres etapas de su vida.

Los progresos tecnológicos que en los últimos treinta años han sido asimilados por el teatro son innumerables. De una manera general, la informatización de diferentes mecanismos técnicos que antes eran manuales, han acelerado la producción y la elaboración de los espectáculos. Como consecuencia, numerosas facetas de la puesta en escena se han visto beneficiadas por los progresos técnicos. La iluminación, por ejemplo, con el uso extensivo de las lámparas LED, y con la informatización de las consolas de iluminación, los protocolos DMX 512 o RDM, han resultado en una mayor facilidad y celeridad de la elaboración de la iluminación de un espectáculo, así como en una mayor riqueza y complejidad en las imágenes presentadas, con un considerable aumento de cambios (incluso dentro de una sola imagen) que el que tenía lugar anteriormente.

El uso casi sistemático de imágenes filmadas con anterioridad o durante el mismo desarrollo del espectáculo, proyectadas sobre una o varias pantallas, multiplica la información, lo que provoca una aceleración para el espectador. Del mismo modo y por la misma razón, el uso de la intermedialidad por compañías como el Colectivo Señor Serrano,

Rimini Protokoll, God Squad, o directores como Katie Mitchell, Fabrice Murgia, Cyril Teste, etc, supone una aceleración de su desarrollo, con independencia de que el espectáculo en un momento dado pueda parecer lento o rápido. Largos momentos de aceleración, en espectáculos de danza, o en los espectáculos teatrales que incluyen momentos de danza, son utilizados para expresar la energía y la alegría de vivir, como sucede en los veinte primeros minutos de *Future Lovers* (2025) de La Compañía La Tristura o en el espectáculo de danza *Delirious Night* (2025) de Mette Ingvartsen.

La aceleración del capitalismo tiene como consecuencia unas exigencias de efectividad y de rapidez en el mundo del trabajo, en particular en las empresas, temas que el teatro ha integrado en su repertorio. Las obras que reflejan estos imperativos, la necesidad de adaptación y la frustración consecuente son numerosas, como por ejemplo *Punto muerto* (2012), o *Boomerang* (2014) de Blanca Domenech. Si bien la aceleración de la vida cotidiana está presente en la acción de los personajes principales, también constituye el trasfondo de la acción, es decir, el marco social en el que se desarrollan los acontecimientos, como la «velocidad del mundo de la historia» (Kukkonen, 2020, p. 74).

La aceleración tecnológica, está igualmente representada en numerosas obras de teatro, por ejemplo, en *Tres días sin Charlie* (2018) de Y. y Q. Bazo, *Pig Boy 1986-2358* (2018) de Gwendoline Soublin, etc.

Las consecuencias de la aceleración de los progresos tecnológicos, también ha sido abordada en relación con el uso de las máquinas como prolongación de capacidades humanas, hasta el punto de sustituir al hombre, con la presencia de humanoides, ciborgs o diferentes formas de robots, cuestionando el antropocentrismo. Un ejemplo se encuentra en la obra del autor y director francés, Joël Pommerat, *Contes et légendes* (2024) en la que los niños cohabitan con robots que les ayudan en sus diferentes tareas, hasta el punto de confundirlos a veces con las personas reales y sentir admiración por los robots. Del mismo modo, *Uncanny Valley* de Rimini Protokoll (2019) muestra la forma en que se constituye un humanoide a imagen y semejanza del hombre real al que está destinado a sustituir en ciertas tareas consideradas engorrosas.

Finalmente, la aceleración tecnológica se ha llevado a cabo al mismo tiempo que la aceleración del deterioro medioambiental. Numerosas obras muestran las consecuencias de una aceleración mal controlada y del exceso de la explotación de los recursos naturales que dan

lugar a catástrofes medioambientales. A veces se trata de futuros distópicos, por ejemplo, en la obra la dramaturga inglesa Caryl Churchill *Escaped Alone* (2016) en la que cuatro mujeres conversan tomando el té en un mundo distópico después de una catástrofe o *Nostalgie 2175* de la dramaturga alemana Anja Hilling, que presenta un mundo en un futuro imaginario en el que la temperatura ha subido a 60 grados limitando la posibilidad de vida.

7. CONCLUSIÓN

La aceleración de la modernidad tardía ha transformado las formas de ser y de actuar, con respecto al presente y a las perspectivas temporales, en las culturas teatrales donde se han producido las transformaciones tecnológicas anteriormente mencionadas. El sentido del desarrollo de numerosos textos se basa en esta mutación del tiempo. La representación de la aceleración que, como se ha expuesto, logra, en ocasiones, exaltar una forma de vida o alertar de sus eventuales consecuencias mal controladas y señalar los temores a los que da lugar, o incluso suscitar nuevas reflexiones sobre el tiempo, gana inevitablemente terreno en el teatro contemporáneo que elige abordar problemas actuales. La aceleración está presente en los textos dramáticos, tanto en el tempo de la misma escritura como en los temas tratados. Asimismo, en los espectáculos teatrales, los progresos tecnológicos y la rapidez de la sucesión de imágenes sobre el escenario, han aumentado el tempo de la información, visual y auditiva que recibe el espectador, lo que supone una aceleración del desarrollo con respecto al teatro convencional. No obstante, como realiza con maestría el espectáculo *Portraits in Motion* de Volker Gerling, ejemplo evocado al principio de este artículo, frente a la rapidez y la densidad, el teatro,—más que ningún otro arte— posee la capacidad de sorprender, de hacer sentir al espectador el tiempo de una manera diferente, con la representación y repetición de un simple instante, frágil y transitorio.

8. OBRAS CITADAS

ÁLMANSA, P. G., Garayalde, D., y García May, I. (2022). Banqueros y zombis. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 49, 307- 405.

- ÁLMANSA, P.G., y Fernández Santa Cecilia, P. (2022). G-Nesis. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 49, 412-449.
- AUBERT, Nicole (2003). *Le culte de l'urgence: la société malade du temps*. Flammarion.
- AUBERT, Nicole (2018). Accélération et hyperconnexion à l'ère du capitalisme financier: accomplissement de soi et dépossession de soi? En Nicole Aubert, (dir.), *@ la recherche du temps* (pp.11-23). Éditions Érès
- AUBERT, Nicole (dir.) (2008). *@ la recherche du temps*. Éditions Érès.
- BAZO, Quique y Yeray. (2017). *Tres días sin Charlie*. Editorial Antígona.
- BAZO, Quique y Yeray. (2025). *Mauð (Triología Atlántica III)*. Pendiente de publicación. Manuscrito cedido por los autores.
- BELL, David F. (2004). *Real time. Accelerating Narrative from Balzac to Zola*. University of Illinois Press.
- CHURCHILL, Caryl (2016). *Escaped Alone*. Nick Hern Books.
- DOMENECH, Blanca (2012). *Punto muerto. Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 28, 114-123.
- DOMENECH, Blanca (2014). *Boomerang*. CDN- Autores en el Centro.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de la performativo*. Abada Editores.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (2022). La representación de la aceleración de la modernidad tardía en *Fictionality shows* de Diana I. Luque, y *Punto Muerto* de Blanca Domenech. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 49, 99-121.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel, (2023). La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos. En Manuel García Martínez, y Cristina Vinuesa Muñoz (eds.), *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo* (pp.15-54). Peter Lang.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel, y Vinuesa Muñoz Cristina (eds.) (2023). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Peter Lang.
- GUY, Bernard (2018). Parler d'accélération, c'est aussi dire comment nous comprenons le temps. En Nicole Aubert (dir.), *@ la recherche du temps*. (pp. 111-123). Éditions Érès.
- HARROWER, David (1995). *Kives in Hens*. Bloomsbury.
- HILLING, Anja (2020). *Nostalgie 2175*. Feliz Bloch Erben
- HUME, Kathryin (2005). Narrative Speed in Contemporary Fiction, *Narrative*, 13, (2)2, May, 105-124.

- HUME, Kathryin (2012). *Agressive Fiction. Reading the Contemporary American Novel*. Cornell University Press.
- JAMESON, Frederic (1983). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Post-moderne*. Verso.
- JAURÉGUIBERRY, Francis (2018). Peut-on encore se déconnecter de temps en temps? En Nicole Aubert (dir.) *@ la recherche du temps* (pp.25-37). Éditions Érès.
- KANE, Sarah (1995). *Blasted*. Bloomsbury.
- KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado (para una semántica de los tiempos históricos)*. Paidós.
- KUKKONEN, Karin (2020). "The speed of the plot" Narrative acceleration an decelaration. *Orbis Litterarum*. 75, 73-85.
- LEE, Pamela, M. (2004). *Chronophobia; On Time nth Art of the 1960s*. MIT Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*. L'Arche.
- LISTA Giovanni (2015). *Le futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*. Éditions Champ Vallon.
- MASSINI, Stefano, (2007). *Donna non rieducabile*. Ubulibri.
- MASSINI, Stefano, (2009-2012). *Lehmann Triologie*. Einaudi.
- MATERLINCK, Maurice (2008). *Le trésor des humbles*. Grasset. 1era ed. 1896.
- OSTERMEIER, Thomas (2016). Un réalisme engagé. Le théâtre à l'ère de son accélération. *Le Théâtre et la peur* (pp. 45-59). Actes Sud.
- POMMERAT, Joël (2024). *Contes et légendes*. Actes Sud.
- ROSA, H. (2011). *Accélération. Une critique sociale de notre temps*, Editions La Découverte.
- SIERZ, A. (2000). *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Londres: Faber and Faber.
- SOUBLIN, Gwendoline (2018). *Pig Boy 1986-2358*. Castelleau-le-Lez: Editions espaces 34.
- VIRILIO, Paul (1977). *Vitesse et politique. Essai de dromologie*. Galilée.