Estudios teatrales: **nuevas perspectivas y visiones comparadas**

Alba Saura Clares e Isabel Guerrero (eds.)

edit.um
EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

© Editoras del volumen: Alba Saura Clares e Isabel Guerrero Llorente.

© Texto de los capítulos: los autores.

© Comité editorial: Álvaro Abad, Belén Tortosa, Berta Guerrero, Carmen María López, Isabel Abellán, Jennifer Ruiz, Mariángeles Rodríguez, Remedios Perni, Víctor Valero, Alba Saura e Isabel Guerrero.

© Comité Científico: Clara Calvo, Vicente Cervera, Eszter Katona, Florence March, Fulgencio Martínez Lax, María Dolores Adsuar, Mariano de Paco, Sofía Eiroa y Ulrich Winter.

© Editado por: EDITUM, Ediciones de la Universidad de Murcia

© Portada: Curlos Guerrero

I.S.B.N.: 978-84-697-5892-2

Este volumen ha sido editado con la colaboración del grupo de investigación *Escrituras Plurales: intertextualidad e interdisciplinariedad* (E0C1-03) de la Universidad de Murcia.

ÍNDICE

Alba Saura Clares e Isabel Guerrero
Encuentros colectivos: teatro e investigación 5

I. OTRA VUELTA A LOS CLÁSICOS 8

Keith Gregor
Doing the continental: Hamlet in the Eurozone 9

Inmaculada Jiménez Crespo
La influencia de la dramaturgia grecolatina en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca 18

María José García-Rodríguez
La naturaleza paródica de los personajes tipo: el gracioso 28

Laura Juan Merino
Insubordinaciones silenciosas: caracterización y motivación femenina en *Las armas de la hermosura* y *La hija del aire* de Calderón de la Barca 37

Amélie Djondo Drouet
Puesta en escena del proceso de la mujer criminal en el teatro del Siglo de Oro 46

Rosa Avilés Castillo
Los argumentos musicales en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega 56

Mª Victoria Curto Hernández
La trinidad artística del teatro cortesano de Calderón de la Barca: poesía, música y artes plásticas en *El Golfo de las sirenas* 66

María Jiménez Garcerán
Recepción del argumento shakespeariano de *The Taming of the Shrew* en la zarzuela 77

II. SIGLO XX TEATRAL: ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA 86

Vicente Cervera Salinas y María Dolores Fernández Adsuar
Del "bacilo griego" a la tragedia de lo inmutable en Virgilio Piñera 87

Diana Muela Bermejo
Ibsen y D'Annunzio: Observaciones sobre su relación con el teatro de Jacinto Benavente (1892-1905) 101

Vanessa Saint-Martin
Diálogo de sordos, incomunicación y opacidad verbal en dos escenas de apertura del teatro vanguardista: análisis textual y escénico de *Luces de bohemia* y *Yerma* 110

Estrella Calvo-Rubio Jiménez
Consideraciones sobre la catarsis y la esperanza en *El concierto de San Ovidio* de Antonio Buero Vallejo 119

Miguel Cisneros Perales
El teatro español en la crítica de George Bernard Shaw 128

Anastasia Lambrou
La figura de Electra en el teatro español contemporáneo: Galdós, Pemán, Víllora 137

Agustín Carlos López Ortiz
Naturaleza y finalidad de lo cómico en el teatro costumbrista de Orlando Hernández desde los fundamentos teóricos de Henri Bergson 146

Antonio Ramón Gázquez
Ritmo y modernidad: génesis de un nuevo modelo teatral 155

III. TEATROLOGÍA Y NUEVOS ENFOQUES PARA LA ESCENA DEL SIGLO XXI 163

Jean Graham-Jones
La representación de la otredad en la escena actual porteña: hacia una gestualidad "decolonial" 164

Guadalupe Patricia del Razo Martínez
El fandango jarocho actual: patrimonio cultural intangible 174

Alberto Rizzo
Herramientas para la conformación de un receptor activo en la obra de Sanchis Sinisterra 185

Marga del Hoyo Ventura
Nuevas metodologías del análisis del texto dramático en el siglo XXI: acercamiento a la propuesta de Erika Fischer-Lichte 197

Olga Martí Prades
Escritura como acción y viceversa. La performance delegada 207

María Luisa F. Falcón
El otro lado del espectador en la creación teatral contemporánea 216

Javier Rivero Grandoso
El proceso de adaptación de *La punta del iceberg*: texto dramático, representaciones y película 225

Cristina González Domínguez
Investigando el habla escénica de La Novia y Leonardo, de *Bodas de Sangre*, según la metodología de Cicely Berry 235

RITMO Y MODERNIDAD. GÉNESIS DE UN NUEVO MODELO TEATRAL

Antonio Ramón Gázquez

Universiteit Gent y Universidad de Granada

antogazmar@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se presentará la figura del artista de la vanguardia europea de 1900: un artista revolucionario que propondrá su cosmovisión de la existencia a partir de los ritmos de las nuevas metrópolis industrializadas. Esta cosmovisión, alejada del tempo racional, servirá de patrón para las nuevas piezas artísticas y, en su acercamiento a la vida, producirán un interés en la ritualidad, la ductilidad, la hibridación y el ritmo como elementos compositivos. Este último, convertido en el epicentro de la creación escénica, sustituirá a la acción fabulada del arte dramático para generar así un nuevo modelo teatral. La aparición de Serguéi Diáguilev supondrá la asimilación de este modelo por la industria cultural y se extenderá hasta las creaciones escénicas actuales.

Palabras clave

Ritmo, sociedad, estética, modernidad, vanguardia.

Abstract

This article presents the 1900- European avant-garde artist figure: a revolutionary who proposed a new worldview model of existence emerging from the pace of life of the new industrialized metropolis. This new worldview, far from the rational tempo, served as a pattern for new pieces and generated an interest in rituality, ductility, hybridization and rhythm as compositional elements. The last element, harnessed at the epicentre of stage creation, replaced the fabled action of dramatic art to produce a new theatrical model. The emergence of Serguéi Diáguilev catalysed the assimilation of this model by the cultural industry, which extends to the present day.

Keywords

Rhythm, society, aesthetics, modernity, avant-garde.

Con la aparición de las vanguardias de 1900, caracterizadas por su insurrección contra los modelos normativos de la sociedad burguesa, se despiertan una infinidad de configuraciones de la existencia; disposiciones que, en un periodo de inestabilidad política y social, dan muestra del devenir del ser humano. Y es que, como presagiaron las revoluciones europeas de 1789 y 1848 y los artistas románticos con su mirada vuelta a la antigüedad clásica y al mundo oriental, la razón imposibilitará el progreso de la sociedad. Es así que la modernidad, con sus incesantes cambios y velocidades, haría perturbar la percepción del tiempo para fragmentar la comunidad social y provocar un estado de hastío y tedio generalizado. Hermann Bahr explica esta impresión en su ensayo *Expresionismo* de 1916:

> Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre (…) Nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. (Citado en De Micheli 2000, 67)

La necesidad de recobrar la fe en la vida social generará la aparición de agrupaciones de artistas que, imbuidos en sus ideas revolucionarias, se ocuparán de la creación de nuevas identidades éticas y estéticas a partir de los nuevos ritmos de la Europa de principios de siglo XX.

Definiendo el concepto de 'ritmo' como la estructura perceptible e imperceptible por la que la energía universal fluye bajo la polaridad tensional de continuidad y pausa, encontramos que esta idea es deudora del concepto nietzschano de lo 'uno primordial' (2004): "fundamento único del mundo (...) lo eternamente sufriente y contradictorio (...) lo espantoso y lo absurdo del ser" (Nietzsche, citado en Cortez Jiménez 2001, 21). Lo 'uno primordial' se convierte en el elemento que generará la tensión dialéctica entre movimiento y obstáculo. Jhon Dewey parte también de esta polaridad energética para dar su propia definición de ritmo en *Arte como experiencia* (1934) afirmando que "todas las interacciones que afectan la estabilidad y el orden en el flujo del cambio, son ritmos" (2008, 174). Por su parte, Henri Lefebvre señalará en su *Ritmoanálisis* (1992) que los ritmos perceptibles en la materialidad contextual del ser humano suponen la creación del tiempo que afecta a todos los subsistemas de la existencia. Y es que es el ser humano el que, a partir de las erosiones tempo-espaciales generadas por lo 'uno primordial' en su entorno, dará lugar a la cosmovisión de la duración de una vida, y este ritmo resultante a la organización de todos los aspectos de la sociedad.

De esta manera, Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* (1985) analiza la relación que se produce entre la percepción del tiempo y la configuración de una obra de arte a través del concepto de mímesis. El ser humano realizará un primer ejercicio mimético a la gran estructura universal para crear un (sub)patrón rítmico que generará toda la cultura de la sociedad; es decir, una cosmovisión. Posteriormente, el ser humano-artista producirá la obra de arte a partir de un ejercicio mimético de esta cosmovisión rítmica. El ritmo se vuelve, por lo tanto, una construcción tempo-espacial que relaciona de forma armónica el arte y la vida en un doble proceso mimético.

El artista de la vanguardia se presentará con una actitud entusiasta y exaltada para desarrollar una cosmovisión sobre el tiempo y el espacio a partir de una interpretación de los ritmos universales percibidos en su entorno. La industrialización, que había traído espectaculares cambios en las grandes urbes europeas como la velocidad de los automóviles, los juegos de luces eléctricas, los nuevos ruidos del trabajo en las fábricas, etc., producirá ese cambio de sensibilidad en la captación del tiempo y la duración de una vida que afectará al ser humano de la modernidad. Filippo Tommaso Marinetti será uno de los

primeros artistas que advertirá esa alteración en la estructura social y realizará su propio ejercicio de configuración cosmogónica basado en los ritmos de la ciudad y la guerra: sus dioses. Así lo explica en *La Nuova religione-morale della velocità* (1916):

> Lugares habitados por lo divino: los trenes; los vagones-restaurantes (...) Las estaciones ferroviarias; (...) Los circuitos de automóviles. Los filmes cinematográficos. Las estaciones radiotelegráficas. Los grandes tubos que precipitan por las columnas de agua alpinas para arrancar a la atmósfera la electricidad motriz. (...) Las ciudades modernísimas y activas como Milano, que según los americanos tiene el punch (...). Los campos de batalla. Las metralletas, los fusiles, los cañones, los proyectiles son divinos. (Citado en Llanos Gómez 2008, 147)

Como indica Renato Poggioli en *Teoría del arte de Vanguardia* (1962), este tipo de artista o compositor rítmico, al transcender el arte y la propia realidad contextual, lanzará un desafío titánico contra la sociedad y sus tempos racionalizados. Este es el héroe esperado de Baudelaire (1994), quien en su fatalidad se sentirá maldito y bendecido a un tiempo. También era el 'Superhombre' de Nietzsche (2011), capaz de rebasar la cultura putrefacta de la burguesía, "El artista (que) esperaba, pues, la realización de él mismo y de su propia obra por la vía del pecado y de la transgresión moral, y llegar a probar el fruto del conocimiento mediante la desobediencia y la rebelión." (Poggioli 1964, 125).

Así, este héroe hará su incisión en la vida comunitaria para voltearla, rebelándose a las normas y encontrando seguidores que se sumarán a ese ejercicio de sublimación y nueva creación social. Entendemos que la agrupación de estos artistas en la vanguardia de 1900 supondrá una micro sociedad que expresa, en su configuración de la existencia, una identidad ética y estética a través de sus composiciones rítmicas. Y es que no podemos entender estas agrupaciones sociales como escuelas o estilos artísticos, ya que no se reducen a la pura representatividad creativa, sino que deberíamos atender a su carácter ideológico, a su espíritu cuasi religioso y a la cosmovisión rítmica que elaboran.

Adoptaremos entonces la idea de 'movimiento', definida por R. Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia* como el "término que transciende los confines de la literatura y el arte y se extiende a todas las esferas de la vida cultural y civil." (1964, 33). Se trata entonces de una actitud vital, de una actitud ante la duración de una vida. Esta manera de hacer, de moverse, queda determinada por la identificación entramada de los ritmos percibidos y su único fin será mantener el propio movimiento a través de una "autoafirmación o medio de autodefensa por parte de una sociedad en sentido restringido, frente a la sociedad en sentido amplio." (Poggioli 1964, 20).

No es de extrañar que las manifestaciones de estos movimientos se volvieran herméticas, opacas e ininteligibles para la mayor parte de la sociedad. Esta incomprensibilidad es la distancia que se presenta entre dos concepciones vitales que se cifran y significan con ritmos diferentes. Ortega y Gasset ha llamado a este ejercicio de resignificación artística 'deshumanización' o deformación de la realidad:

> Buena parte de lo que hemos llamado deshumanización y asco a las formas vivas proviene de esta antipatía a la interpretación tradicional de las realidades. El vigor del ataque está en razón directa de la distancia. Por eso lo que más repugna a los artistas de hoy es la manera predominante en el siglo pasado, a pesar de que en ella hay ya una buena dosis de oposición a estilos más antiguos. En cambio, finge la nueva sensibilidad sospechosa simpatía hacia el arte más lejano, en el tiempo y el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje. A decir verdad lo que le complace de estas obras primigenias es más que ellas mismas su ingenuidad, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado. (1999, 380).

Para contrarrestar este efecto de opacidad, pero seguir reafirmando sus cosmogonías, los grupos de vanguardia llevarán a cabo la publicación de programas ideológicos y manifiestos que recogerán el espíritu del grupo: mientras que los programas designaban visiones panorámicas de conjunto, los manifiestos, generalmente, trataban asuntos más específicos de arte y estética.

La noción de movimiento, además, se relacionará con el concepto de corporalidad mimética, que tendrá una relación directa con el ritual. Y es que estos patrones rítmicos de la existencia se dejarán ver, en primer lugar, en el propio sentir del cuerpo. La antropóloga británica Mary Douglas nos explica esta idea en *Símbolos naturales* (1970), afirmando que:

> El control corporal constituye una expresión del control social y el abandono del control corporal en el ritual corresponde a las exigencias de la experiencia social que se expresa (…). El cuerpo físico es un microcosmos de la sociedad que se enfrenta con el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales. (1978, 95-97)

Asimismo, Émile Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) señala que será en los ritos y en las prácticas religiosas donde los pueblos manifiesten su visión de la sociedad. De esta manera, cabría pensar que las manifestaciones performativas que tienen lugar en los cafés y teatros de principios del siglo XX serán, salvando las distancias, rituales de nuevas visiones de la vida moderna y, por lo tanto, habría que concluir que cada movimiento de vanguardia habría realizado su propia cosmovisión rítmica de la existencia.

De este modo, como ya hemos explicado, el futurismo generará esta visión a través del ejercicio mimético de los ritmos de la ciudad y la guerra para hacer surgir así el ritual de la *serata* donde el performer corporeiza la síntesis simultánea de la modernidad y da lugar a los 'poemas en libertad'. El expresionismo, por su parte, pondrá la atención en el ritmo extático de la interioridad del ser humano que deforma las estructuras convencionales, y así lo explica Feliz Emmel en *El teatro extático* (1924): "El teatro extático atrapará el ritmo de un destino en palabra, gesto y espacio. Ante todo, pondrá en movimiento (el) espíritu, (lo) hará dilatarse, o recogerse, estallar o arrastrarse. (...) No se trata de una bella pose mantenida, de una expresión simbólico-estatuaria del alma, es el ritmo." (Citado en Sánchez 1999, 237). En cuanto al dadaísmo, este propondrá ritmar la existencia de una vida a partir de las determinaciones azarosas, lúdicas y sufrientes de la misma y sin intervención de la lógica como medida de cuidado. De esta cosmovisión surgirán las performances del Cabaret Voltaire basadas en el encuentro caótico de los intérpretes y el público. En palabras de Tzara: "Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. (…) Orden= desorden; yo= no-yo; afirmación= negación: esplendores supremos de un arte absoluto (...) de caos cósmico y ordenado (…) sin respiración, sin luz, sin control" (2009, 17). El surrealismo, que recibe la herencia dadaísta, aparece para generar una revolución individual en el alma del ser humano y poner en relación los ritmos del subconsciente (sueño) con los ritmos conscientes (vigilia) y, para ello, utilizará la condensación y mixtificación del tiempo y el espacio, así como el ejercicio del automatismo. El representante teatral del surrealismo será Antonin Artaud con su Teatro de la crueldad. Para Derrida este "teatro de la crueldad es un teatro del sueño (...) pero del sueño cruel, es decir, absolutamente necesario y determinado, de un sueño calculado, dirigido, por oposición a lo que Artaud consideraba el desorden empírico del sueño espontáneo" (1968, 71). Por último, señalaremos la cosmovisión rítmica de la vanguardia rusa que, si bien en un primer momento se acercará al tecnicismo cientifista sumado a la ideología comunista que dará lugar al constructivismo y al Octubre Teatral, finalmente desembocará en la abstracción formal de la Bauhaus, cuyo interés estará en la esquematización de los ritmos del universo a elementos formales esenciales.

Esta reunión de arte y vida basada en una concepción metafísica manifestada en el ritual producirá una alteración en la concepción de la obra. La actitud corporal del movimiento permitirá la aparición de aquellas experiencias totalizantes herederas del romanticismo y simbolismo donde las artes se debían corresponder unas con otras de forma armónica. De esta manera, en las vanguardias encontraremos la ruptura de los límites entre los géneros artísticos, las hibridaciones y la aparición del creador multidisciplinar. Hallamos entonces "experiencias de poeta-pintores o poeta-escultores como E. Barlach, A. Kubin, O. Kokoschka, G. Grosz, de pintores-músicos como A. Schönberg, por no hablar de los intentos de integración música/pintura de Kandinsky, pintura/poesía de P. Klee o de las constantes metáforas musicales" (VV. AA 1999, 96). Así, Hugo Ball nos presenta al dadaísta Schwitters de la siguiente manera:

> No es posible que la guerra de Troya haya estado más colmada de incidentes que una jornada de la vida de Schwitters. Cuando no escribía poesía, hacía collages, y cuando no pegaba, construía su 'columna' (...) declamaba, dibujaba, imprimía, recortaba revistas, recibía amigos, editaba Merz, escribía cartas, hacía el amor. (Citado en Ritcher 1973, 147)

El carácter móvil de los artistas procurará una alteración en la concepción temporal de la obra de arte, es decir, la obra de arte pone la atención en la relación procesual entre las partes y el todo sin un sentido cerrado ni completo. En palabras de Fernández Gómez:

> Frente a la concepción del arte como producto centrada en la noción de obra (la vanguardia) pone el acento en el arte como actividad, hacer, proceso, sin importarle el término, la culminación, un hacer que no se entiende, por tanto, teleológicamente y que, por ello, aunque pueda parecer paradójico, no se afana en no tener o compartir finalidad externa alguna, de la índole que sea. (2005, 682)

Así, la propia ductilidad de la obra de arte hace que los artistas de la vanguardia se interesen en el ritmo como el elemento que permite la hibridación. Es entonces cuando los artistas de la vanguardia toman conciencia del ritmo como organizador de todo el ritual, de la experiencia totalizante y de la obra de arte teatral. El arte escénico será concebido como un acontecimiento performativo que surgirá de la propia combinación rítmica de sus vectores constituyentes (acción fabulada, interpretación, implantación y audiencia). El ritmo, por lo tanto, se convierte en el epicentro de la obra de arte. Schreyer, en *La obra de arte escénica* (1916), lo explica así:

> La infinitud organizada produce armonía en el arte. La voluntad de poder organizada produce ritmo en el arte. La obra de arte en su totalidad ya no es armónica, sino rítmica. La obra de arte ya no es armónica, ya no es una fuerza encadenada, no es ninguna infinitud consumada. La obra de arte es una fuerza rítmica, sin freno, es una infinitud, una consumación-nunca-consumada. (...) La obra de arte armónica se ha sometido al ritmo. (...) La obra de arte armónica necesita un pretexto para la configuración de su visión. Pues su visión transforma una manifestación natural o cultural en armonía. El ritmo no se esfuerza en configurar una perfección. La sola figura es su sentido. La sola figura es el poder que sin freno anuncia su visión. (...) La belleza rítmica crea la obra de arte escénica. (Citado en Sánchez 1999, 173)

De todo este entramado teórico, se observará cómo las nuevas configuraciones rítmicas de la existencia reunirán la vida con el arte para producir una alteración en la producción de piezas (ritualidad, ductilidad, hibridación y ritmo) que acabará por afectar al género teatral, el cual dará lugar a un modelo autónomo basado en la combinación rítmica de sus vectores inherentes. A este modelo lo denominaremos 'modelo rítmico' debido a su propia autoconciencia. Concluiremos al menos cinco grandes características que lo diferenciarán del modelo dramático gestado en la *Poética* de Aristóteles:

1. La conjunción sígnica. Posicionarse fuera de la lógica racional implicará un abandono de la acción fabulada como estructura sustentadora del hecho escénico, es decir, se abandona el 'drama absoluto' codificado desde Aristóteles a Hegel, cuyo máximo representante será Diderot. La vanguardia artística entenderá el arte teatral como una acción performativa basada en la combinación de los signos rítmicos de cada vector sin la intención de crear un discurso expositivo o argumentativo. El teatro no aparecerá como un ejercicio de comunicación explícita sino como un acontecimiento sígnico totalizante que esconde una metáfora, un símbolo sobre la realidad en la que se presenta.

2. Primitivismo interpretativo. Los creadores de vanguardia buscaron referentes escénicos en los que inspirarse fuera de la occidentalidad. De este modo, se dirigieron al estudio de los rituales teatrales (modelo pre-dramático), así como a los recursos escénicos en culturas orientales y exóticas. De esta manera, el intérprete abandona la dominación psicofísica y emocional del personaje a través del diálogo del texto para trabajar con su corporalidad en un tiempo presente alterando su biorritmo. Un ejercicio que en muchos casos implicará el empleo de máscaras y trajes deformantes, y en otros, la sustitución de la corporalidad por reflejos, sombras, autómatas o marionetas.

3. Experiencia colectiva. La unión del arte y la vida en el teatro convertirá, como hemos dicho, el acto teatral en un ritual, y esto implicará una conciencia tempo-espacial. De este modo, el tiempo y el espacio de la representación coincidirán con el tiempo y el espacio del espectador, es decir, se unifican y solapan. El espectador formará parte del gran proyecto teatral. A través de dispositivos escénicos que transformarán al espectador en un agente activo en el rito performativo (futurismo o dadaísmo), o la mediación energética a través del performer-chamán (expresionismo o surrealismo), la audiencia podrá experimentar y participar de los ritmos configuradores de estas micro-sociedades. Así, el espectador toma conciencia de su emplazamiento y se inserta en un ejercicio de composición colaborativa de la obra, es decir, ha de comprender esa opacidad frente a la que se encuentra y descifrarla. "Ya no es un mero consumidor; (el espectador) tiene que producir. Sin su colaboración activa, la representación se queda a medias. (…) El espectador, incluido en el acontecimiento teatral, es teatralizado. Así, el espectáculo tiene lugar no tanto dentro de él como en él" (Brecht, citado en Sánchez 1999, 273).

4. Negación de la ficción y redefinición de la teatralidad. Esta nueva concepción tempo-espacial acaba por reafirmar su desvinculación con el teatro dramático. La nueva apreciación del teatro como un acontecimiento a partir de la combinación rítmica de los vectores implicará el rechazo a la ficción y a la creación escénica como segunda realidad. Y es que, si la ficción teatral y la cuarta pared diderotiana se habían convertido en símbolos por excelencia del modelo dramático, las vanguardias responderán con un ataque directo hacia las mismas. Ya no se construirá un hecho escénico temporal y espacialmente diferenciado del espectador, sino que lo falso se rechazará a favor de una acción concreta y real en un quehacer comunitario. La teatralidad y los conflictos surgirán en la tensión que producen las relaciones sígnicas y su acepción ontológica.

5. La partitura. Todo este engranaje teatral basado en la relación tensional entre los signos rítmicos implicará la creación de un nuevo sistema de codificación de las piezas. El texto dramático se ha quedado obsoleto y ahora deberá surgir la partitura escénica como herramienta de conservación de la pieza. La partitura pondrá su mirada en la organización de los elementos independientes de cada vector (voz, cuerpo, forma, color, iluminación, sonido, etc.) y sus posibles combinaciones rítmicas (yuxtaposición, simultaneidad, mixtificación, convergencia, etc.) Uno de los primeros casos de partitura escénica será *Sonoridad Amarilla* de Kandinsky. Esta, una amalgama atmosférica de signos sonoros y visuales en movimiento, se trata, en palabras de Kandinsky de "una serie de combinaciones dispuestas entre dos polos: conexión y repulsión" (Citado en Sánchez, 1999, 105). Por

tanto, como vemos, el ritmo de la puesta en escena se convertirá en el epicentro del ejercicio creativo de las artes escénicas de la vanguardia. Moholy-Nagy en *Teatro, Circo, Variedades* (1925) terminará de afirmar este nuevo estilo teatral fundamentado en el ritmo como génesis de la producción:

> La acción teatral total es imaginable como un gran acontecimiento creativo dinámico-rítmico, que reúna de una forma reducida a lo elemental las más amplias masas (acumulación) de medios contrapuestos entre sí -tensiones de cualidad y cualidad-. Con ello estarían en consideración, simultáneamente y en penetrante contraste, configuraciones relaciones de escaso valor. (Citado en Sánchez, 1999, 194)

Durante el ejercicio de autonomía y reteatralización de las vanguardias se generará, por lo tanto, este nuevo modelo de creación que tomará conciencia del teatro como acción sintético-rítmica de los vectores. Asimismo, y a modo de conclusión, afirmamos que la configuración rítmica de la existencia de cada movimiento de vanguardia será coincidente con el ritmo de la escenificación teatral y, a su vez, con la creación de cada elemento sígnico de los vectores. Se generará, de este modo, por un lado una obra estéticamente armónica y, por otro, una relación entre arte y vida que permitirá descifrar la identidad de una sociedad a través de los sistemas de composición artística, es decir, el sistema narratológico de la identidad de una sociedad será coincidente con la partitura escénica de una pieza teatral.

Sin embargo, la ironía y el humorismo de estos artistas y la cooptación de la industria cultural, suponen el fracaso de las vanguardias en su intento de unir arte y vida fuera de la racionalización capitalista. La aparición del empresario teatral de origen ruso, Serguéi Diáguilev, demuestra cómo los artistas de diferentes vanguardias se dan encuentro en sus espectáculos para tensionar ritmos de diferentes cosmovisiones y renunciar al carácter político de la génesis del movimiento. Se producirá así la imposibilidad de la praxis vital del arte y, del mismo modo, la asimilación de un nuevo modelo teatral por la institución artística del capitalismo que afectará a la producción, a la distribución y a la recepción de las piezas. Entendemos, pues, que este modelo teatral será el que se expanda a lo largo del siglo XX; modelo que dará lugar a las composiciones escénicas realizadas desde Tadeusz Kantor, Pina Bausch o Robert Wilson, hasta las creaciones de Romeo Castellucci, Jan Lauwers o Gabriela Carrizo, todos ellos creadores de la posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Editorial Trotta, 1998.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Baudelaire Charles, *El pintor de la vida moderna.* Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1994.

Cortez Jiménez, David Gualberto. *Nietzsche, Dioniso y la Modernidad.* Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.

Derrida, Jacques. *El teatro de la crueldad y el cierre de la representación* en Blachot M. y Roy C., *Artaud: polémica, correspondencia y textos*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968.

Dewey, John. *El arte como experiencia.* Barcelona: Paidós Estética, 2008.

Douglas, Mary. *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología.* Madrid: Alianza Universidad, 1978

Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa.* México: Fondo de cultura económica, 2012.

Fernández Gómez, Rosa. "Estética antropológica: la cuestión del primitivismo en el arte contemporáneo". Debate sobre las antropologías. *Thémata* 35, (2005): 679-684.

Gómez, Llanos. *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti.* Vigo: Academia de Hispanismo, 2008.

Lefebvre, Henri. *Rythmanalyse*. París: Ediciones Syllepse, 2007.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratrusta.* Madrid: Alianza, 2011.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2004.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Akal, 1999.

Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia.* Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

Ritcher, Hans. *Historial del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva visión, 1973.

Sánchez, Jóse Antonio. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias.* Madrid: Akal, 1999.

Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada.* Barcelona: Tusquets. 2009.

VV. AA. *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Editorial Istmo, 1999.

Zambrano, María. *Algunos lugares de la pintura.* Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

El presente volumen, *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas,* tiene como objeto devolver la solitaria labor de la investigación al ámbito de lo colectivo donde, al igual que en el teatro, se materializan sus resultados gracias al encuentro compartido y la difusión de los mismos. Para ello, el volumen recoge veintiuna visiones de jóvenes investigadores en estudios teatrales acompañados por tres artículos de investigadores ya establecidos en la materia.

edit.um
EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA