

Itinerarios por la Colección

Teatro

Las artes visuales han mantenido un diálogo permanente con el teatro desde principios del siglo XX. En este itinerario se analizan los modos en que éstas han utilizado la teatralidad y cómo el diálogo entre los medios ha producido sucesivas redefiniciones de la pintura, la escultura, el cine, la danza y el teatro, pero también nuevos modos de teatralidad y de performatividad en la instalación, el audiovisual, la acción y otras “artes del tiempo”.

Hablamos de teatralidad cuando quien actúa lo hace en la certeza de estar siendo mirado (o escuchado) con la pretensión de determinar o condicionar esa mirada.

El dispositivo escénico se compone de tres elementos: el teatro, la actuación y el drama. El teatro (*téatron* / *skené*) es el lugar de la relación visual entre la construcción escénica y el espectador. La actuación (*mímesis* / *performance*) es el lugar de relación entre los actores y su material físico y abstracto. La acción (*drama*) es el lugar de la transformación de ideas en cosas y de cosas en ideas.

TÉATRON La sociedad en escena

La modernidad ilustrada combatió la idea del mundo como teatro con la intención de que los actores sociales se miraran unos a otros sin el determinismo de un espectador central que reflejara su poder en la escena. Lo que de hecho sucedió es que la burguesía no se conformó con la platea, sino que se apropió también del escenario, desplazando al “gallinero” o a los fosos aquello que no les interesaba. Sin embargo, la idea de mirarse unos a otros se convirtió en motor de una nueva teatralidad social cuyo escenario ya no serían los viejos teatros, sino las ciudades mismas. Mientras las plazas de los pueblos (o las de las ciudades que guardaban la memoria de haber sido pueblos) seguían acogiendo la espectacularidad del Antiguo Régimen, las calles se descubrían para el paseante como un espectáculo sin drama, mucho más interesante que aquel que se mostraba entre bambalinas y candilejas. En el tránsito del XIX al XX, dos nuevos medios se presentan como salidas a la clausura teatral: el cinematógrafo y la danza libre. Ambos forzarían una redefinición del concepto mismo de teatralidad.

El cine continuó el proceso democratizador de la imagen iniciado años antes por la fotografía para presentarse a principios del siglo XX como “un nuevo teatro de la modernidad”. La jerarquía de actuaciones y miradas, tan estrictamente establecida en los espectáculos del Antiguo Régimen, se ve amenazada por la potencia del nuevo medio. En *Garrote vil* de Ramón Casas **[1]** el espectador es un actor secundario, anulado por la autoridad (espectáculo–máquina), mientras que la nueva máquina cinematográfica se ofrece como promesa de igualdad para la mirada, pero también para la actuación o, al menos, la visibilidad. Valle-Inclán, que reconoció muy pronto la potencia del nuevo medio, fue uno de los dramaturgos que vio en las formas populares y, concretamente, en el romance un modelo para renovar la forma dramática. *El ciego de los romances* de José Gutiérrez Solana **[2]** es un homenaje a esta figura popular (que aparecerá posteriormente en obras como *La verbena* de Maruja Mallo) y, que en la versión urbana propuesta por Valle-Inclán, el Max Estrella de *Luces de Bohemia*, da continuidad a la estética de la deformación heredada de Goya y redenominada “esperpento”.

A la España Negra, representada mediante un modelo escenográfico basado en la tradición espectacular de la Semana Santa (*El Cristo de la sangre*, de Ignacio Zuloaga) **[3]** y en un teatro de interiores en que cada cual ocupa su lugar (*La visita del obispo*, de Gutiérrez Solana), **[4]** se opone una España Blanca basada en un teatro de exteriores que se ofrece al juego libre de los cuerpos y los enmascaramientos (*Jardín de Aranjuez*, de Santiago Rusiñol) **[5]** y que prioriza la presentación de los cuerpos en espacios naturales de acuerdo a una composición coreográfica (*Filosofía presentada por Palas en el Parnaso*, de Joaquín Torres García) **[6]**.

MÍMESIS El cuerpo fracturado

La danza moderna se anuncia en los primeros años del siglo XX como una liberación del cuerpo femenino respecto a los códigos y constricciones del ballet clásico. La disolución de los códigos es paralela a la que en esos mismos años se está produciendo en el ámbito de la pintura y de la música, y que conducirá al descubrimiento de la abstracción y a la atonalidad. Pero en el caso de la danza, no se trata de una cuestión de formas en las que se plasma el espíritu, se trata también de una rebelión orgánica, que es también una afirmación política del cuerpo y de su *dínamis*, es decir, de su fuerza, de su poder, de su potencia. Difícilmente esta afirmación podía ser aceptada sin resistencias, de ahí que al cuerpo libre y potente se opusieran desde el principio las imágenes del cuerpo histórico, del cuerpo grotesco, del cuerpo fracturado o del cuerpo inmovilizado y reducido al estado inerte del maniquí o de la muñeca.

Por “*mímesis*” se entiende la transformación del actor o del danzante en otro gracias a la máscara o el disfraz en un proceso corporal que incluye la danza o el movimiento. Si Isadora Duncan (representada en el *Desnudo femenino* de José Clará) **[7]** concibió sus danzas libres imitando las figuras de los vasos griegos como un medio para la liberación de la naturaleza corporal femenina, Loïe Fuller **[8]** imitó formas naturales, pero recurriendo a la artificialidad: bastones, tejidos, luz y color. El resultado perceptivo es similar al que pretende Sonia Delaunay con sus pinturas simultáneas, basadas en la vibración cromática y la interacción de luz, espacio y movimiento. El dinamismo de las danzas de Loïe Fuller y la aparición en ellas de una subjetividad múltiple provocaron, en algún momento, la asociación entre la danza libre y la gestualidad de la histeria en las sesiones teatralizadas por Charcot; de hecho, y paralelamente, las actuaciones de las bailarinas del Moulin Rouge fueron calificadas por algún crítico como “espectáculos de la Salpêtrière”.

Salvador Dalí, que se consideraba un pintor “eminentemente teatral”, desarrolló la imagen múltiple a partir de su método “paranoico–crítico”: la imagen no sólo representa sino que actúa y se transforma en la mente del espectador. El método, que se anuncia en *El gran masturbador*, **[9]** se realiza en *El hombre invisible* **[10]** y llega a la perfección en *El enigma sin fin* **[11]**: de las montañas surge un hombre que se convierte en galgo y del frutero emerge un rostro femenino cuyos ojos son representados con barcas. Su interés por las artes escénicas quedó demostrado en la aplicación de la imagen doble en *Mariana Pineda* de Lorca (1927), el *Retrato de Mae West* (1934) y *El Café de Chinitas* (1943).

Las pretensiones de liberación corporal iniciadas a principios de siglo por la danza se truncaron con el ideal de musa que impuso el Surrealismo: la *femme enfant*. *Die Puppe* de Hans Bellmer **[12]** representa la total reducción del cuerpo femenino a la condición de muñeca. Su creación responde al deseo de una liberación coartada por la situación política de la Alemania nazi y a las fantasías eróticas de la infancia. El dispositivo, a base de espejos integrado en el vientre de la muñeca para visualizar a modo de *peep-show* una serie de imágenes eróticas y perversas, alude al acto íntimo de mirar sin ser visto y enlaza con la idea del teatro privado, en el que la mirada objetualiza al sujeto hasta convertirlo en maniquí.

SUPERMARIONETAS El cuerpo enmascarado

“Para salvar el teatro –había declarado Eleonora Duse–, se necesita destruir al teatro, los actores y las actrices”. Ya en 1810, el poeta alemán Heinrich von Kleist no había dudado en proclamar la superioridad de la marioneta sobre el bailarín. Las ideas de Kleist resonaron en la propuesta dramatúrgica de Valle-Inclán. Numerosos pintores de vanguardia llegaron desde distintos lugares a la misma conclusión: el actor, o al menos su figura, debía ser borrada del escenario y sustituida por otras figuras más coherentes con las nuevas estéticas. La sustitución del actor por la supermarioneta era coherente con la tensión antihumanista que subyacía tanto en el fascismo como en el socialismo: se trataba de borrar al individuo pequeño burgués para dar paso a una humanidad consciente de su ser colectivo. El proceso aparece tematizado con rebelión y angustia en la pintura expresionista; con cierta melancolía en la obra de Paul Klee (pintor de títeres y teatrillos); con fascinación mística en la de Oskar Schlemmer; con un sarcasmo amargo en la de Grosz; y con entusiasmo revolucionario en la de Popova y Rodchenko.

En *La verbena* de Maruja Mallo **[13]** los personajes se presentan en un escenario repleto de elementos teatrales y festivos: el teatro mecánico con autómata, el carrusel, la barraca astronómica. Siguiendo la estrategia subversiva del carnaval (pintado por Goya y por Gutiérrez Solana), Mallo altera los roles establecidos en personajes de aspecto rígido y deshumanizado, tanto por efecto del tratamiento geométrico de las figuras, como por el recurso de enmascaramientos propios de la cultura y la realidad populares: el

disfraz, los gigantes y cabezudos o los espejos deformantes que reflejan los rostros caricaturizados de los marineros se equiparan a las máscaras grotescas del esperpento de Valle-Inclán.

En *Das Triadische Ballett* **[14]** Oskar Schlemmer busca el equilibrio entre las formas orgánicas del individuo y las leyes matemáticas del espacio. El ballet se basa en la tríada: tres bailarines, tres partes de la composición arquitectónica y la fusión de la danza, los trajes y la música. El cuerpo se enmascara mediante el traje reducido a formas simples y funcionales, sin embargo, Schlemmer no llegó a prescindir de la figura humana y por tanto no alcanzó la teatralidad abstracta propuesta por autores como Vassily Kandinsky o László Moholy-Nagy.

TEATRO DE OPERACIONES

En 1936, España se convierte en teatro de operaciones. Las tentativas de utilizar los escenarios como lugares de experimentación de nuevas formas de acuerdo social (Brecht) o de construcción de modelos utópicos de sociabilidad (Schlemmer / Meyerhold) quedaban atrás. A la racionalidad bélica sólo puede responder el grito dolorido que arranca de las vísceras del hombre, atraviesa la garganta del caballo herido y se derrama sobre los paisajes anímicamente desolados de la Europa de postguerra. Los escenarios de la realidad se vuelven tan estruendosos, tan monstruosamente espectaculares, que el viejo sujeto con pretensiones de actor debe elegir entre dos opciones: entrar en la máquina o bien huir a espacios remotos del interior del cuerpo u otras geografías. Al teatro como tal sólo le cabe en consecuencia una función subsidiaria: apoyar a las tropas o construir escenas de la palabra para cuando lleguen tiempos mejores.

Guernica, **[15]** concebido como mural para el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937, es una representación del dolor y de la injusticia con una referencia histórica concreta, para la construcción de la cual Pablo Picasso recurrió a la puesta en escena de los personajes de su “teatro privado”. La interpenetración de espacio exterior e interior y el tratamiento gestual de los personajes, que podrían haber sido extraídos de una puesta en escena del París de vanguardias, encuentran una justificación efectiva en el sufrimiento y la destrucción provocados por las bombas. Una de las imágenes que componen el “teatro privado” de Picasso (*La mujer que llora*) **[16]** interesó especialmente a Antonin Artaud: pero lo que le conmovió no fue la lágrima (que cabría interpretar como símbolo), sino la pequeña oreja de la mujer, en la que él descubrió un fascinante jeroglífico.

En su último proyecto teatral (en este caso de teatro radiofónico), *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud **[17]** recitó junto a María Casares, Roger Blin y Paule Thévenin una serie de textos que recogían la experiencia de los viajes místicos, contrapuesta a la experiencia de la crueldad vivida en la institución psiquiátrica (representativa de la tecnología de dominación occidental) y la observación de una violencia generalizada que persiste tras el fin de la guerra y que se anuncia más terrible que la vivida durante ésta: “Me presionaban / hasta mi cuerpo / y hasta el cuerpo / y es entonces / cuando hice estallar todo / porque mi cuerpo / no se toca jamás.”

Las imágenes fotográficas de Eugene Smith y Brassai **[18]** presentan la realidad española en los años posteriores a la Guerra Civil. La perfección formal y los cuidadosos encuadres de Smith se asemejan al trabajo de un director de escena y, de hecho, la prensa de la época las criticó por su excesiva “escenificación”, dadas las poses artificiales y poco espontáneas de algunos retratados. Las fotografías de Brassai no inciden tanto en la realidad sociopolítica del país, sino más bien en la tradición festiva popular y la puesta en escena de la Semana Santa andaluza.

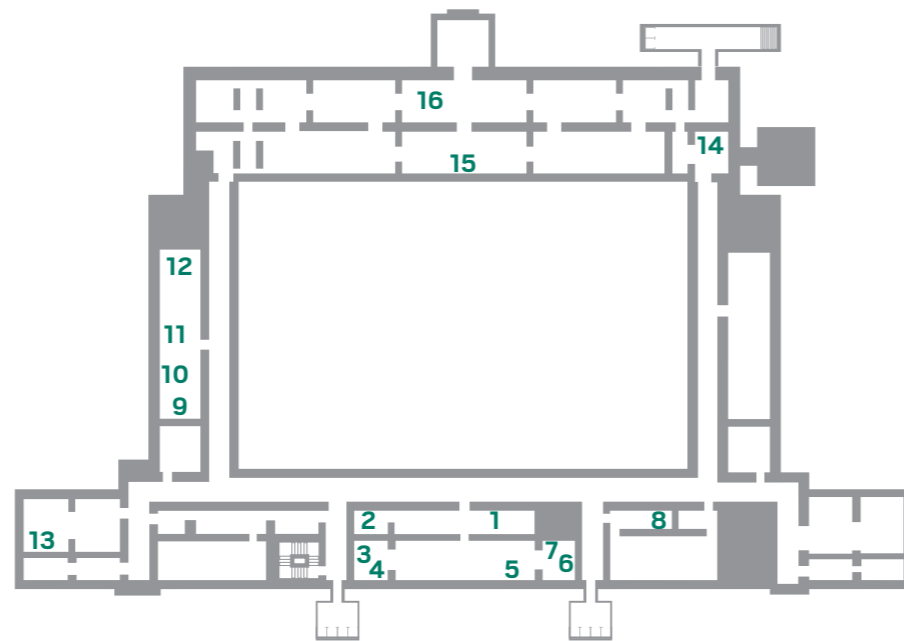
POSTEATRO

La acción y el espectador activo

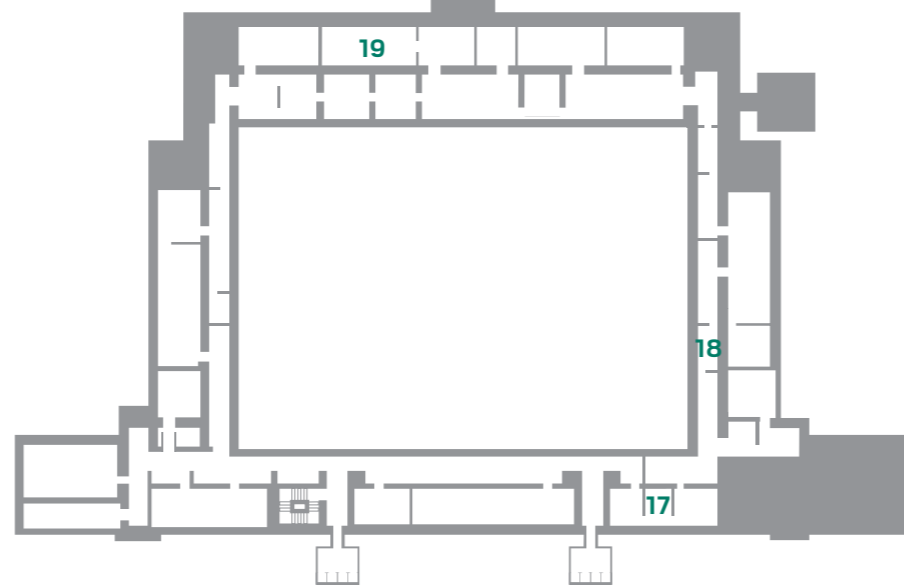
El interés de los artistas por lo teatral en la década de los cincuenta no sólo abre nuevos modos de hacer en arte, sino que también redefine el concepto mismo de teatro. En esta redefinición es decisiva la cancelación de la ilusión escénica, del célebre “como si” en beneficio de un trabajo con lo real, entendido de muy diversos modos en función de la herencia que más pese: su(per)realista, dadaísta o constructivista. Si el deseo de una relación directa con el espectador había motivado algunas de las aproximaciones a lo teatral en la época de vanguardias (*cabaret*, veladas, fiestas, acciones...), en los años cincuenta ya no basta con provocar la interacción: se trata más bien de trabajar con ella. La relación entre artistas y espectadores por medio del dispositivo escénico se convierte en eje del discurso, hasta tal punto, que los límites se difuminan y la dimensión colaborativa de la práctica escénica se extiende tanto a quienes producen como a quienes participan, ya no tanto como espectadores, sino más bien como testigos o invitados.

Mientras el teatro abandona el texto dramático, numerosos pintores se acercan a lo teatral mediante la inclusión de la acción en el proceso creativo. Para Alberto Greco (*Acto Vivo-Dito*) [19] el arte como acción viva debía abandonar teatros y museos, lastrados por el idealismo burgués; de ahí que sus acciones se desarrollaran en entornos cotidianos, urbanos o rurales. Sus actos “vivo-dito” se apropian de la realidad y tanto el artista como los participantes y los objetos encontrados son considerados como obra de arte mediante la firma “Greco”. Greco puso en práctica la idea de que el arte verdadero no es perdurable y así hizo de su vida y su muerte un acto artístico, que él culminó, como en un espectáculo, con la palabra “fin”.

2ª planta



4ª planta



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha (esquina

plaza del Emperador Carlos V)

28012 Madrid

Tel. 91 774 10 00

Fax 91 774 10 56

Horarios

De lunes a sábado

de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:30 h

Martes, cerrado

La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Biblioteca

De lunes a viernes

de 10:00 a 21:00 h

excepto festivos

Librería La Central

De lunes a sábado

de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:00 h

Tel. 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante

De lunes a sábado

de 10:00 a 21:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:00 h

Martes, cerrado

Tel. 91 467 02 02

www.museoreinasofia.es

Servicios

Servicio de información

Lazos de inducción magnética

Audioguías

Asistencia médica

Guardarropa

Parking para bicicletas

Mochilas portabebés



Itinerarios por la Colección

Tea- tro

Este itinerario ha sido realizado por José A. Sánchez (Artea / UCLM) y
Zara R. Prieto (Artea / CSIC)

Con el patrocinio de:



NIPQ-553-11-008-X-D.L.-M-22085-2011

