

La poética cubista del movimiento



Clara Romero Godoy

Universidad de Málaga / clararomerogodoy@gmail.com

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 16/04/2016.

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la poética cubista presente en el flamenco, que se hace explícita y se desarrollada en la obra de Vicente Escudero de 1924, estrenada en el Théâtre de la Courbe de París. Siguiendo, de esta forma, con los planteamientos escénicos que comenzaron a desarrollarse a principios del siglo XX en torno a las vanguardias. Asimismo, esta poética cubista sigue estando presente aún hoy en algunas creaciones, como las del bailar Israel Galván en su espectáculo *La Curva*, 2010. De esta forma pretendemos establecer una correlación entre el cubismo y las creaciones de estos dos artistas a partir de la transformación de los códigos tradicionales insertos en los lenguajes artísticos.

Palabras clave

Vicente Escudero
Israel Galván
cubismo
flamenco
vanguardias

Abstract

In this paper we analyze the cubist poetics present in flamenco, which was initiated and developed by Vicente Escudero in 1924 at the Théâtre de la Courbe in Paris, following the scenic approaches which began to be developed in the early twentieth century around the avant-garde. Also, this cubist poetics is still present even today in some creations, such as the dancer Israel Galván's performance *La Curva* of 2010. In this way we intend to establish a correlation between Cubism and the creations of these two artists based on the transformation of traditional codes included in the artistic languages.

Key words

Vicente Escudero
Israel Galván
Cubism
flamenco
avant-garde

A principios del siglo xx, el cubismo utilizaba referencias del flamenco en sus obras, a partir de la recreación de bailaroes, cantaores o guitarras españolas en algunas de sus piezas más conocidas como *Guitarra* (1913) de Pablo Ruiz Picasso, u *Hombre con guitarra* (1914) de Georges Braque. A su vez, el flamenco también se dejaba influir por el cubismo, adaptando la estética de la vanguardia a sus espectáculos. Por ello, proponemos ahora analizar el cubismo desde la perspectiva del flamenco y mostrar de qué manera y con qué recursos se lleva a cabo la representación.

Son importantes y destacados los ejemplos de bailarines que llevaron a los escenarios las poéticas de distintos movimientos artísticos, influidos por el contacto con los artistas y cuyo objetivo era trasladar a la danza lo que se fraguaba en la bidimensionalidad del cuadro.

El siglo xx fue el escenario protagonista para todas estas experimentaciones¹ destacando, por ejemplo, Mary Wigman, ligada al expresionismo alemán, en cuyas coreografías acentuaba dramáticamente los gestos y movimientos, y enfatizaba la expresión a través del vestuario, el decorado, la música e inclusive mediante la utilización de máscaras. Asimismo, Oskar Schlemmer diseñó e es espectáculos experimentales creados en la Bauhaus, en los que el movimiento de los bailarines se ajustaba a la estética geométrica de los trajes, característica de esta escuela, y, por su parte, el futurismo también fue trasladado a la danza y el teatro, siendo tratado tanto desde un punto de vista teórico como práctico por Marinetti o Prampolini. En este último caso, Marinetti dedica manifiestos a la formulación de sus ideas escénicas, proponiendo culminar con lo iniciado años atrás por Alfred Jarry y su ruptura de las convenciones teatrales decimonónicas.

Vicente Escudero, por su parte, es el primer y máximo exponente en la representación del cubismo en los escenarios por medio del flamenco, transformando los movimientos para adaptarlos a la poética cubista que estaba fraguándose a principios del siglo xx en Europa. Escudero rompe de esta forma con los convencionalismos del flamenco ideando espectáculos alejados de lo socialmente aceptado.

Por ello, la apuesta por experimentar con el cuerpo, para tratar de traducir mediante el movimiento los planteamientos estéticos del cubismo, supone una revolución en la danza, y concretamente en el flamenco, tradicional. En este artículo nos centraremos en la figura de Vicente Escudero (Valladolid, 1888-Barcelona, 1980) y en la proyección contemporánea de Israel Galván (Sevilla, 1973) para demostrar de qué manera la poética cubista fue asimilada por parte de coreógrafos para crear proyectos escénicos sin precedentes.

¿Qué significa la poética cubista en la danza?

Las primeras obras pictóricas de inclinación cubista tienen en cuenta el vigor y el ritmo, más que la corrección de la forma. A finales del siglo xix y principios del siglo xx, comienza a nacer un modo de concebir la pintura que culminará su transformación con las obras cubistas de Braque y Picasso, en concreto con *Las señoritas de Avignon* (1907). Este nuevo movimiento artístico consistía fundamentalmente en la presencia del objeto en la obra, desechando los valores atmosféricos que reinaban durante el impresionismo. De esta forma se conseguía potenciar la percepción corporal, es decir, la percepción que nace de la relación del propio objeto con su entorno.

[...] Si se compara [*Dríada*, 1908, de Pablo Ruiz Picasso, obra cubista] con la estética impresionista, aquí se da una compactación lográndose una síntesis entre el ser humano y su entorno natural al primar lo esencial sobre los detalles. (Luna, 2006: 84).

Esto es precisamente lo que observamos en la relación del bailarín con el escenario, la convivencia del cuerpo con todos los elementos existentes en escena, sean numerosos o no, para la expresión del movimiento.

En las obras pictóricas cubistas, existe un espíritu arquitectónico que interrelaciona todas las partes del cuadro para que las figuras no pierdan su integración en la obra.

1. A propósito de la pintura y el teatro de vanguardia, véase Sánchez, J. A. (2004). "Teatro y pintura en la época de vanguardias". En Mancebo Roca, J. A. *El territorio de la memoria (Homenaje a la profesora Rocío Rodríguez)*. (pp. 271-283). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El sentimiento de la presencia física táctil de lo representado en el lienzo es una de las intenciones de los pintores cubistas, para ir suprimiendo así la perspectiva tradicional. De tal forma que el cubismo consiguió alterar muchas de las convenciones visuales que habían predominado en el arte occidental desde el Renacimiento.

Algo apreciable en los montajes de Vicente Escudero e Israel Galván, quienes crean respetando la tradición flamenca para construir un nuevo lenguaje escénico en la danza contemporánea. Ambas renovaciones del lenguaje, pictórico y escénico, no quieren volver al pasado, sino reconocer, a través de una nueva expresión, los valores que cultivaron los artistas, bailarines, pintores o escultores, del pasado.

Tanto el cubismo como las creaciones contemporáneas de Galván y Escudero cambian los códigos tradicionales de sus respectivas expresiones artísticas. Es decir, abandonan la supremacía de la imagen meramente visual, destinada al deleite o entretenimiento, sin ninguna mediación de las capacidades intelectuales, en beneficio de formas conceptuales que pueden significar o no, pero que expresan ideas y nuevas sensaciones. Y ello para lograr una participación activa del espectador que debe descifrar los códigos o imágenes de estas obras. En este punto debemos mencionar las declaraciones de Didi-Huberman, en *El bailar de soledades*, a propósito de un espectáculo de Israel Galván: “Expresar no quiere decir significar” (2008: 25). Sentencia aplicable también a Vicente Escudero y que nos ayuda a entender la incompreensión de sus detractores, buscando todos ellos significados a una forma de expresión que quizá no los tuviera a priori.

Por ello nos centraremos ahora en analizar algunas de las creaciones que tanto Escudero como Galván llevaron a cabo, en momentos históricos distintos, pero con un objetivo común.

Vicente Escudero y la innovación estilística en el flamenco

“Entonces bailaba yo como todo el mundo. Pero quería bailar, sin dejar de ser flamenco, como nadie había bailado antes” (Escudero, 1930:20). Y así lo hizo. Vicente Escudero Urive, bailarín y, por ende, artista, sienta las bases de la vanguardia en la danza a principios del siglo xx. Con una personalidad que inundaba todas las formas de creación, llegó a teorizar su baile en un libro autobiográfico titulado *Mi baile* (1947). Este nos permite ahora rescatar ideas, conceptos y opiniones sobre lo que creara en un momento de su trayectoria artística, reconociendo asimismo la incompreensión de sus compañeros de oficio.

Desde sus inicios en el baile siendo niño, Escudero investigaba y creaba a partir de objetos cuya naturaleza distaba demasiado del baile flamenco: el ruido de sus zapatos en las bocas de riego, el salto de los gatos, el baile de las hojas cayendo de los árboles, las máquinas linotipias o el ruido de los trenes. Todo ello era una fuente de inspiración para Escudero quien, sin darse cuenta, estaba sentando las bases de la vanguardia escénica. Una vanguardia descrita por él mismo como:

Un paso adelante[...]. Dos, tres, cuatro pasos de avance, mucho mejor. Y si se tiene nervio para dar un salto muy grande, de un siglo, por ejemplo, ¡el disloque! Eso es lo que hizo Picasso, mi maestro, el maestro de todos: saltarse a piola el siglo veinte enterito. ¡Casi “na”! (Escudero, 1930: 20-21).

Llegó a afirmar en un momento dado que se sentía atraído por el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Adoptó también señas de identidad del expresionismo y del surrealismo, gracias al intercambio vital cotidiano de conocimientos y perspectivas entre artistas, destacando los contactos con Jean Metzinger, Fernand Léger o Juan

Gris, durante su estancia en París a partir de 1921. Además, concibió el cubismo como una absoluta “despreocupación por todo lo que perciben y deforman directamente los sentidos” (Escudero, 1947:109). Y es esto precisamente lo que traslada a su baile, desoyendo las críticas y las recriminaciones de sus compañeros. Esa despreocupación coincidía con lo que él mismo buscaba a la hora de conseguir el equilibrio estético entre cada una de sus actitudes.

De esta forma, dieciséis años después de que diera comienzo oficialmente un nuevo movimiento vanguardista en las artes plásticas, este se proyecta en los escenarios con la misma intención y objetivos. Ello, sin duda, no podría haberse llevado a cabo si no fuera por la personalidad y originalidad de Vicente Escudero. Podemos decir que fue París la ciudad protagonista, pero fueron dos artistas españoles los que lo propiciaron: por un lado, Pablo Ruiz Picasso, y por otro, Vicente Escudero. Es indiscutible la relación que existió entre ambos, aunque la admiración de uno hacia el otro no fuera recíproca. Escudero se inspiraba en Picasso para crear sus bailes; Picasso, por su parte, no mostraba el mismo interés en el bailaror llegando a eludir una propuesta de participación en la fiesta española que organizó Escudero en la Sala Bouliet, en 1925. Sí lo hicieron, en cambio, otros artistas con los que el bailaror mantenía relación durante su estancia en la capital francesa: fue el caso de Sánchez Ventura, Manuel Ángeles Ortiz, Pancho Cossío o Santiago Ontañón, entre otros (Barreiro, 2015).

Este bailarín cubista, así denominado en las crónicas españolas publicadas en 1930, rehuía de los artistas que él consideraba caducos prefiriendo unirse a aquellos que no se parecían a nadie, como él mismo calificó a los artistas cubistas (Escudero, 1930: 20), pues también él pretendía esto en su baile. Escudero presenciaba, según contó en 1930 al periódico *Crónica* en una entrevista, cómo el público se reía de artistas como Pablo Picasso, Juan Gris o Tristán Tzara y sin embargo eran admirados, comprados, discutidos y escuchados por un reducido número de amigos burgueses y *snoobs*. Por ello decidió apartarse de “los atrasados” (Escudero, 1930: 20) y unirse a esta nueva tendencia que comenzaba a fulgurar en los años 20, aunque no los entendiera demasiado, según afirmó.

El espectáculo mediante el cual unió Escudero vanguardia y tradición tuvo lugar el 28 de mayo de 1924 en un pequeño teatro que el bailaror y un amigo alquilaron para la ocasión. El Théâtre de la Courbe, así denominado por sus creadores, supuso para Escudero una verdadera fuente de inspiración y comunicación, afirmando que “nunca en mi vida he bailado tan a gusto, ni he conseguido comunicar tanta emoción a mis bailes como en este escenario” (Escudero, 1947: 109). Esta sensación quizá viniera motivada, entre otras cosas, por el escaso número de asistentes que se congregaron ante tal espectáculo (apenas 30 personas). En aquella sala, Escudero sentía la impresión de bailar para dos universos distintos: para sí mismo y, a la vez, para la humanidad presente y futura. La actuación, espontánea, fue descrita del siguiente modo:

[...] Interpretaba una farruca geométrica y en ella dejaba resbalar las notas musicales a través de cada actitud, hasta que a mi antojo reanudaba de nuevo el movimiento entrando otra vez en el ritmo musical con el que sin yo buscarle siempre me encontraba[...]. (Escudero, 1947:109)

Quiso Escudero representar el cubismo mediante el movimiento de su propio cuerpo, introdujo formas geométricas y ritmos nuevos, sin eludir las normas del flamenco. La verticalidad de su cuerpo y la relación que establecía con el espacio, mediante movimientos constreñidos y severos, le hacían imbuirse en la densa atmósfera que provocaba a partir de cada movimiento. Como si a cada paso Escudero creara líneas trágicamente quebradas, cortadas, para ofrecer en su conjunto una plasticidad insólita en los escenarios.

La escenografía fue creada por Jean Metzinger para cada uno de los números que componían el espectáculo: *Foll-Ball*, *Charambita* y *Tigrane*. La prensa parisina, por su parte, se hizo eco y, gracias a ella, podemos hacernos una idea de lo proyectado por Metzinger, que describía de la siguiente manera:

Foll-Ball, scène lyrique [sic], dans un décor de Metzinger, montre un bar avec des gens verts accroupis sur un fond cubiste où l'on peut lire: les mystères de Paris, Pepita, Teresita, España... Une figurante aux seins enfermés dans des cubes, aun pantalon carré, danse sur des dissonances. Une sorte de costume à la Ninca Payne mêle des entonnoirs, des plats... On crie en coulisse.

À Tigrane, musique de Cliquet-Pleyel succède la Charambita, divertissement castillan où les danseurs portent des bourgerons tachés... Rien n'était réglé. Chacun attendait les ordres. (Anónimo, 1924).

Además, esa misma crónica definió la puesta en escena de la siguiente manera:

[...] encadrée de peintures modernes évoquant synthétiquement l'Espagne: un touréador exécutant une vache rouge, des barriques de marsala, une porte aux à-jour en forme de piques et l'inscription Telefono sur fond jaune... (Anónimo, 1924).

El reducido número de espectadores que acudieron al Théâtre de la Courbe fue considerado por Escudero como un triunfo rotundo. El motivo de esta reacción lo podemos vislumbrar en reflexiones que el artista expresó alrededor del arte moderno. No le entusiasmaba la pintura “en la que de pronto se ve lo que quiere decir” (Escudero, 1950: 15). Esto es el realismo; sin embargo, el cubismo le atraía soberanamente, también el impresionismo por el que se empezó a interesar, así como el cubismo, el futurismo o el surrealismo. La primera vez que observó una obra de Picasso se emocionó y llegó a pensar que ese hombre era un duende, “este duende viene de otro mundo, y ese mundo es el que pinta” (Escudero, 1950: 15). Nunca antes se había descrito la obra de Picasso de esta manera; para Escudero recreaba una realidad que no está a nuestro alcance, como tampoco lo está el universo que él creaba, pero tan cierto como cualquier otro, aunque no lo comprendamos.

En 1930, con motivo de una actuación en Madrid, la prensa se hizo eco de la trayectoria profesional que Escudero estaba cosechando por toda Europa. El *ABC*² recogía entre sus páginas las impresiones causadas por Vicente Escudero a su vuelta de París, calificando de cosmopolita al público que le aplaudió en esta capital. Sin embargo, lejos de la incompreensión, consideraron la obra del bailarín como una mezcla de trabajo e intuición, favorecido por las relaciones mantenidas con pintores y literatos, así como la visita constante a museos. Asimismo, la mezcla de tradición y vanguardia que impregnaba cada uno de sus espectáculos se recoge en el mencionado artículo como un arte “nuevo y primitivo”, este último lo apreciaban en ciertas poses que evocaba al hieratismo de esculturas egipcias. Sin embargo, reconocían en cada uno de sus movimientos y sus ritmos el baile flamenco.

Son conocidos los grandes esfuerzos y las dificultades que todo artista debe afrontar a la hora de acometer una empresa como la que acabamos de citar, más aún en los años de entreguerras, años en los que las creaciones artísticas nacían entre grandes esfuerzos por parte de sus creadores y propulsores. Fue el caso de Vicente Escudero, que dos décadas después del espectáculo en la sala Curva, aún debía algunos francos tras haber comprado él mismo y su compañero la pintura para la portada de la sala.

Con este espectáculo cubista, Escudero quiso mostrar qué era para él el baile, qué significaba y para qué lo proyectaba; algo que sería una constante en todas sus

2. Se publicó lo siguiente: “[...] Escudero ha sido quien ha hecho gustar a los públicos cosmopolitas—comenzando por el de París— todos esos bailes de la gitanería y la flamenquería españolas, que, muy de muchacho, ejecutaba por los pueblos ibéricos cuando los recorría a pie [...]. Su llamado “vanguardismo” se reduce a ciertas simplificaciones decorativas, a ciertos procedimientos de estilización acordes con los gustos de nuestra época[...].” (*ABC*, 1930: 12).

representaciones. Desde su perspectiva, crear un baile era “componer líneas y ritmos, usando como fuerza de expresión gestos y actitudes improvisadas al azar” (Escudero, 1950: 20). Sus intenciones se dirigían al propósito de dominar y someter la música, creando su propio ritmo e intentando demostrar que el baile, como forma de expresión artística, es anterior a ella. Esta reflexión la plasmó en varias ocasiones, definiendo ambas formas de manifestación como *vibración visual* y *vibración sonora* (Escudero, 1950). Vicente Marrero analiza la influencia del cubismo en las obras de Escudero y define su baile de la siguiente forma: “todos son rectas en su baile: recto, su baile; recta, su figura”, (1959: 70). Pero las líneas y los ritmos no solo los creaba en el escenario, también lo hacía en el papel, considerando de gran importancia expresar su baile por medio del dibujo. Y así lo hizo en sucesivas ocasiones, como en *Flamenco cubista*, dibujo que según su autor posee “influencias marcadamente cubistas rozando la figura la geometría” (Escudero, 1950).

Las novedades que el bailar introdujo en sus creaciones merecen estudio a parte, aunque indudablemente debemos hacer referencia al espectáculo que llevó a la Sala Pleyel en París, en 1928. Allí presentó un baile con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Con ello creó una danza futurista mediante la lucha del hombre y la máquina que reprodujo en los escenarios, combinación que denominó “rítmico-plástica” (Escudero, 1947: 114). Esta presencia de la máquina en escena fue introducida por Marinetti con la intención de proponer acciones en bruto: “el modelo orgánico [...] es sustituido por el modelo inorgánico, que postula la construcción de obras-artefacto, resultado de la acumulación de diversos medios, y cuyo ritmo es el de la máquina.” (Sánchez, 1999: 66). Por tanto, la máquina en el flamenco de Escudero tiene su correlación en el teatro de Marinetti; ambos desechan las cualidades ilusionistas que decimonómicamente se ha llevado a la escena para crear espectáculos improvisados, dinámicos y desprovistos de discurso siempre en el lenguaje que a cada autor le es propio.

Los decorados que acompañaron la pieza de Escudero también supusieron una novedad por aquel entonces, algo que recoge Idoia Murga (2009) y que califica como una producción que se adelanta en varias décadas a la pintura gestual atendiendo a su concepción de la línea: los trazos plasmados respondían a un movimiento en el espacio. Aunque fuera descrito por Pedro G. Romero como “un artista moderno, radical en sus planteamientos, con intuiciones que se adelantan a las revoluciones estéticas de Martha Graham o Merce Cunningham tras la Segunda Guerra Mundial” (2008: 81), el artista no volvería a presentar unas puestas en escena tan atrevidas como las que llevó a cabo en la década de 1920 y 1930³.

Música callada, soledad sonora: Israel Galván

Como si de una suerte de retórica se tratase, Vicente Escudero se convirtió en premio: premio para los que lo vieron, premio para los que lo sintieron y premio para los que lo perpetúan en el tiempo y la memoria. A Israel Galván (Sevilla, 1973) y Vicente Escudero (1888-1980) les une, no solo el premio que recibe el primero con el nombre del segundo en 1995, si no también la poética cubista que ambos trasladan a los escenarios. El cubismo es para Galván, indirectamente, una fuente de inspiración y de expresión, por ello creemos oportuno el análisis de una obra que se inserta en el contexto de lo que venimos plasmando: la poética cubista en el flamenco.

Esta relación que une a dos de los más grandes e innovadores bailarines del siglo XX y XXI, ha sido llevada a colación en varias ocasiones; ya sea por otros autores como Pedro G. Romero⁴ o por el propio Galván, quien homenajeó al creador de las seguiriyas en su espectáculo *La Curva*, estrenado el 7 de diciembre de 2010 en la Salle

3. Vicente Escudero inicia su trayectoria profesional a finales del siglo XIX en Valladolid. Es ya en el siglo XX cuando comienza a recorrer distintos países de Europa, así como Egipto, Palestina, Persia y la India. No culminará sus actuaciones hasta su muerte, en 1980.

4. Director artístico de Israel Galván, además de artista plástico, fotógrafo, escritor e investigador, entre otras cosas.

Charles Apothéloz del Théâtre Vidy de Lausanne (Suiza). En él sigue planteando su particular vocabulario flamenco que comenzó a gestar en su primer espectáculo *¡Mira!, Los zapatos rojos* estrenado en 1998 en la Bienal de Flamenco de Sevilla.

En *La Curva*, Escudero reflota en algunos momentos del desarrollo de la obra, aunque podamos vislumbrarlo intrínsecamente en toda la creación. Hay una presencia en el espacio sonoro que evoca lo que creara casi 100 años antes este bailar, mediante la introducción de tres pilas de sillas que caen en determinados momentos aludiendo al zapateado de Escudero imitando precisamente el ruido de estos objetos al caer. Explícitamente quizá sea esta la única acción que conecte directamente el espectáculo en el Théâtre de la Courbe con *La Curva*. A pesar de ello, la concepción vanguardista del flamenco, las inspiraciones de los creadores y el resultado final son los elementos que ponen en común estos dos espectáculos.

Ambos bailaroes suponen la renovación estilística de un género demasiado arraigado en la concepción popular, como para ser aceptado abiertamente por todos los espectadores que asisten a este tipo de espectáculos, en un intento de ir desde “la tradición hacia la libertad” (Gutiérrez, 2015), citando al propio Galván.

Israel Galván lleva a cabo una desestructuración de la farruca, trabajando en bloque los distintos elementos del baile, sin que ello signifique alejarse por completo de la tradición. Esto último se explica en su vuelta al significado contextual del flamenco como se hiciera en los movimientos artísticos de vanguardia, alejándose o eliminando el sentido de entretenimiento que el flamenco adoptó en el siglo xx. Situar al bailar en su contexto histórico y artístico resulta una tarea difícil en tanto en cuanto nosotros mismos también nos encontramos en ese contexto. No obstante, Galván se vuelve contemporáneo de su pasado, con el flamenco tradicional, y de su presente, con la danza contemporánea, para construir su futuro, el futuro de la danza y el baile flamenco.

Debemos hacer referencia también a un espectáculo anterior *Solo* (2007), con elementos en común al de *La Curva* a excepción de la ocupación del espacio. En esta ocasión, Galván aparece *solo* en el escenario, *solo* baila y *solo* desaparece, continuando con el género “solista” que iniciara Escudero. Cuando Galván se para, lo hace también el sonido, generando tan potentes silencios que se convierten en parte esencial de la obra, que llevan a recordar una reflexión de J. Bergamín: “Y el silencio era tan profundo, que se veía temblar el pensamiento”(1984: 113).

Y siguiendo con los sonidos y los silencios, tanto en *Solo* como en *La Curva* se aprecia el ritmo interrumpido que crea Galván a partir de su propio cuerpo. No hay un ritmo continuo y si lo hay es por pocos segundos. ¿Quizá para que no se reconozca una composición sonora perdurable en el espacio temporal? Como en el cubismo, se reconocen partes, pero no se corresponden unas con otras con exactitud como sucede en los estilos figurativos. La construcción de objetos en las obras cubistas se interrumpe, como el ritmo que produce Galván mediante el movimiento de sus pies, sus manos y su boca. En este punto, debemos hacer referencia a la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, el rizoma, relación a la que ya aludió Didi-Huberman con respecto al espectáculo *Arena*. El autor hace referencia a esta concepción filosófica para mostrar su equivalencia en las *rupturas* y *conexiones* que establece Galván a lo largo de todo el espectáculo. “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras” (Deleuze y Guattari, 2008). Desde esta perspectiva podemos explicar las composiciones sonoras que lleva a cabo Galván, interrupciones o exposición de fragmentos sin dispersarse el compás flamenco, conectando cada fracción virtualmente.

[...] Se trata de quebrar la simetría de figuras y movimientos. La impresión de *sin-sentido* que aflora –impresión mucho más intensa en la mirada de los *aficionados* al baile flamenco tradicional [y al arte tradicional en el caso del cubismo en el siglo xx]– debe atribuirse al tercer principio esencial en el método del rizoma acusando los fragmentos, renunciando a los relatos e incluso ignorando las deducciones lógicas de un gesto a otro (Didi-Huberman, 2008: 36).

Con esto, una obra a primera vista inexplicable, cobra todo un conjunto de significados y significantes por medio de los cuales Galván llega al público. Un público al que hace alusión en *Solo* y *La Curva* como *la muerte*. Cabría aquí pensar en esa muerte como la culminación del proceso que comenzó a fraguarse en su mente, naciendo y desarrollándose en los escenarios, y muriendo con su exposición al público.

La orientación cubista de las creaciones de Galván no fue intencionada. Sin embargo, sus poses y sus gestos recuerdan a formas geométricas, lo que da lugar a que sea denominado como el Picasso de la danza contemporánea. Además, esta relación a la que aluden muchos críticos la explica el bailar de la siguiente forma:

[...] quizá porque es un baile en el que me exijo mucho y trabajo mucho con las líneas y con el concepto de baile alejado de lo que es un clásico guión musical único; rompo con los ritmos y los clímax musicales para crear un espectáculo cercano a una línea cubista que entiendo no guste a los ortodoxos (en Gutiérrez, 2015).

Pero además, su relación con este movimiento artístico lo encontramos en otros elementos del proceso de creación y representación: será en los movimientos aislados, en los fotogramas de determinados movimientos y pases, como diría Cristina Cruces (2015), donde se reconozca el flamenco tradicional. Como el cubismo nos muestra el motivo que representa a través de partes independientes, elementos aislados al fin y al cabo que unidos forman una nueva expresión.

Conclusiones

Tras todo lo anterior, podríamos concluir lo expuesto en varios puntos. En primer lugar, las vanguardias artísticas que vieron la luz y se desarrollaron durante los convulsos años de entreguerras tuvieron una gran influencia en otros escenarios del discurrir artístico, como fue el caso de Vicente Escudero. Sin embargo, su figura y producción no están lo suficientemente estudiadas actualmente teniendo en cuenta la revolución que supuso esta nueva forma de concepción escénica. Autores como Idoia Murga o Ramón García Domínguez han contribuido al conocimiento de esta figura tan importante pero olvidada en muchos aspectos, por lo que sus escritos, así como los del propio Escudero, nos han servido para la elaboración de esta aproximación a su poética creacional.

En segundo lugar, hemos pretendido acercarnos al universo *galvánico* de una forma particular, sustrayendo distintas interpretaciones a partir de la lectura de autores y el visionado de sus espectáculos. La relación de sus creaciones con lo que hemos denominado aquí *la poética cubista* supone una nueva perspectiva para el análisis escénico a través del prisma de las artes plásticas.

Por último, los análisis reflejados han sido fundamentados a partir de las fuentes originales, tanto de los artistas como de la prensa contemporánea a ellos, y de la reflexión teórica de algunos investigadores. Esto nos ha permitido contrastar los planteamientos o intenciones originales de los bailarines con la recepción crítica por parte del público. Una recepción reticente en un principio, pero sin duda necesaria.

Bibliografía

- » AA.VV. (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
- » Anónimo (1930, 24 de abril) “El arte del bailarín Vicente Escudero”. En ABC, p. 12.
- » Anónimo (1924, 1 de junio). “Le théâtre Courbe”. En *Electes*.
- » Barreiro, J. (2012). “Vida y obra de Vicente Escudero”. *Javier Barreiro Wordpress*. Consultado el 18 de septiembre de 2015 en
- » <<https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/01/11/vida-y-obra-de-vice-cudero/>>
- » Bergamín, J. (1984). *La cabeza a pájaros*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- » Cooper, D. (1968). *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Cruces Roldán, C. (2015): “Pensar el baile. Deconstruir y reinterpretar la tradición como alternativas teatrales en el flamenco contemporáneo”. En Díaz Olaya (coord.), *IV Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación: Experiencias interdisciplinarias con Música, Literatura y Teatro*. Málaga.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- » Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Madrid: Pre-textos.
- » Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Ed. Montaner y Simón.
- » Escudero, V. (1950). *Pintura que baila*. Madrid: Ed. Afrodiseo Aguado S.L.
- » Gutiérrez, F. (2010). “Israel Galván”. *El arte de vivir el flamenco*. Consultado el 19 de septiembre de 2015 en <<http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores82.html>>
- » Luna, J.J. (2006). *El museo ideal de Picasso*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- » Marrero, V. (1959). *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Rialp.
- » Murga Castro, I. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC.
- » Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Sánchez, J. A. (2004). “Teatro y pintura en la época de vanguardias”. En Mancebo Roca, J. A. *El territorio de la memoria (Homenaje a la profesora Rocío Rodríguez)*. (pp. 271-283). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Olmedilla, J. G. (1930, 24 de abril). “Vicente Escudero, el «bailaor» gitano que ha impuesto en Europa su arte flamenco de vanguardia, baila en Madrid para asombro y enseñanza de sus colegas «no avanzados»”. En *Crónica*, pp. 20-21.