

VICTORIA CAVIA NAYA

(Ed.)

ARNOLD SCHÖNBERG
(1874-1951),
EUROPA Y ESPAÑA



VALLADOLID, 2003

Aseoramiento:

Karl Rudolf, Instituto Histórico Austríaco, Madrid

Traducción del alemán (Ch. Meyer, M. Permoser y H. Krones):

Ana Mur Raurell

Fotografía de portada:

mayo&mas

Fotografías:

Arnold Schönberg Center, Viena; Colecció Sindreu, Barcelona; Archivo Manuel de Falla, Granada; New York Public Library, CTNYP; Catálogo de la exposición *Vicente Escudero Pintor* (Diputación Provincial de Valladolid).

© LOS AUTORES, VALLADOLID, 2003
CENTRO BUENDÍA. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
INSTITUTO HISTÓRICO AUSTRÍACO

Diseño de cubierta: Miguel A. de la Iglesia Santamaría
Jesús Vicente Martín

ISBN: 84-8448-230-8
Depósito Legal: VA-571/2003

Composición: EDITO VALLADOLID, S.L.

Imprime: GRÁFICAS ANDRÉS MARTÍN, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Índice

PREFACIO	9
PRÓLOGO	
<i>Arnold Schönberg, un impulsor de la modernidad,</i> por Victoria CAVIA NAYA	13
CHRISTIAN MEYER, Director del «Arnold Schönberg Center de Viena» <i>La Fundación Privada «Arnold Schönberg Center de Viena»</i> <i>origen, estructura y funciones</i>	27
MANFRED PERMOSEK, Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena <i>La Viena de Schönberg: vida musical y cultural alrededor</i> <i>del círculo del compositor</i>	39
JOSÉ MARÍA GARCÍA LABORDA, Universidad de Salamanca <i>La primera recepción de Arnold Schönberg en España</i> <i>y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939)</i>	57
CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, Universidad Técnica de Berlín <i>Anotaciones a la ópera Moisés y Arón de Arnold Schönberg</i>	79
CARLOS VILLAR-TABOADA, Universidad de Valladolid <i>Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia</i>	91
HARTMUT KRONES, Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena « <i>Simbolismo tradicional</i> » en la obra de Arnold Schönberg	105
VICTORIA CAVIA NAYA, Universidad de Valladolid <i>Expresionismo y expresión en la danza de Vicente Escudero</i> <i>desde el «Zeitgeist» de la música de Arnold Schönberg</i>	129

Expresionismo y expresión en la danza de Vicente Escudero desde el «Zeitgeist» de la música de Arnold Schönberg

Victoria CAVIA NAYA

El periodo que va desde 1907 a 1936, conocido como el de las vanguardias históricas, abarca unos años intensos y sobresalientes de la cultura española. En todas las facetas de la vida artística hubo aportaciones relevantes e innovadoras y la actividad que desarrollaron músicos, pintores, poetas y críticos, además de sorprendente manifestó una fuerte interrelación entre las artes. Las prácticas artísticas experimentaron una crisis en la estética organicista tradicional y consecuentemente se hicieron autoreflexivas. El contacto con el exterior fue muy abundante y las noticias circularon fluidamente. Los viajes a París, Londres o Berlín eran frecuentes. También el paso por nuestro país de gran cantidad de artistas extranjeros fue fundamental para el desarrollo de la actividad creativa.

En España, como en el resto de Europa, la atención a las nuevas propuestas en la literatura, la pintura e incluso en la música, ha sido más detenida y profunda de lo que en cambio ha ocurrido con las aportaciones relevantes e innovadoras que se dieron en el mundo de la danza, que han pasado más desapercibidas. El paso del siglo XIX al XX supone la aparición de diversos nombres nuevos que representan la alternativa al ballet tradicional, como es el caso de los Ballets Rusos de Diaghilev. Una compañía de fuerte influencia en España al ser asimilada por la crítica, y en concreto por Salazar, como la fórmula a asumir para renovar el panorama escénico: utilizar el material popular como base de la estilización teatral con el fin de crear una danza española y moderna.

Pero en general las novedades más rupturistas se difundirán a través de figuras singulares y en concreto individualidades femeninas. Muchas de estas bailarinas, habían asumido las teorías de Jacques Dalcroze y Rudolf von Laban a partir de la primera década del siglo XX. Entre ellas destaca el modernismo de Loïe Fuller, el expresionismo de la alemana Mary Wig-

man y las aportaciones de algunas artistas americanas que trabajaban en Europa como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis e incluso las novedades de otros bailarines de tradición clásica de diversos estilos y nacionalidades. A finales de los años 20 la definición de danza moderna se fue determinando más y más hacia los artistas exclusivamente alemanes. La danza moderna asume esa identidad nacionalista y de hecho en 1933 danza moderna y cultura germana están completamente identificadas.

LA FIGURA DEL BAILARÍN ⁽¹⁾

Dentro de estos coreógrafos de vanguardia destaca en nuestro país la figura de Vicente Escudero (Valladolid 1888-Barcelona 1980), una de las personalidades más comprometidas con la renovación y el engrandecimiento de la danza española. Escudero contribuyó al cambio positivo que se dio a partir de los años veinte en la apreciación de la danza española y del flamenco; a su aceptación en determinados círculos intelectuales; a su proyección exterior; y a su inserción en los movimientos artísticos del momento. Prueba de ello es la fama internacional que adquirió y las aplaudidas confirmaciones recibidas sobre todo por parte de la crítica internacional especializada.

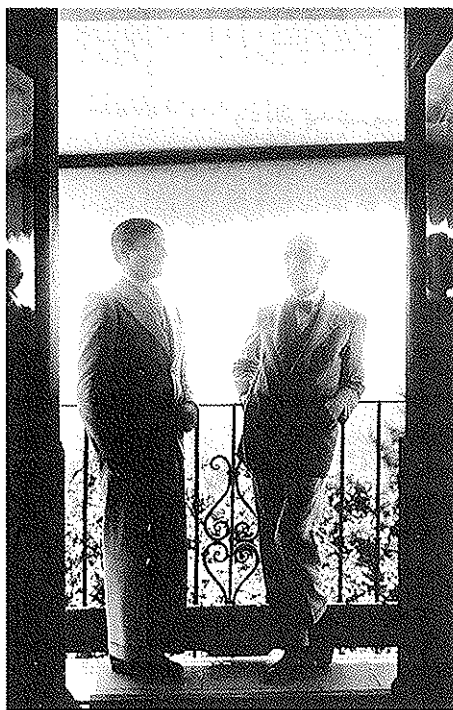
Escudero se revela como un inquieto y polifacético creador que canaliza sus distintas dimensiones como pintor, escritor y cantaor, utilizando la danza como principal vehículo expresivo. La faceta pictórica de Escudero fue objeto de numerosas exposiciones desde finales de los años cuarenta hasta nuestros días: Madrid, París, Cannes, Barcelona, Palma de Mallorca, Sevilla, Jerez de la Frontera, Córdoba y Valladolid. Aunque no está claro que número de obras conforman su catálogo, en 1974 declaró que tenía pintados más de cuatrocientos cuadros ⁽²⁾. En cuanto a su faceta como cantaor ha quedado testimonio grabado en un «L.P.» del año 1963. Por otra parte su participación en documentales y películas se concretó en títulos

(1) Las principales referencias de este artículo en relación a Vicente Escudero aparecen también en un trabajo de la propia autora de características más específicas. *Vid.*: Victoria Cavia Naya, «Vicente Escudero, Baile y Vanguardia», M. Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (ed.), *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*, SITEM-Glares, Valladolid, 2002.

(2) La colección de la Cariátide publicó los dibujos de su primera exposición en 1948 y en la galería *Clan*. En el catálogo de la exposición llevada a cabo en Valladolid en los últimos años, se recogen algunos de los cuadros del artista y un artículo que da cuenta de esta actividad. *Cf.*: Julio FRAILE, «El Flamenco en la pintura de Vicente Escudero», catálogo *Vicente Escudero Pintor*, Diputación, Valladolid, 2001, pp. 31-40.

como *Brindemos por el amor*, *La Revoltosa* (1940), *Goyescas* (1942), *Castillo de Naipes* (1943), *Gitanos de Castilla*, y *Fuego en Castilla* (1957).

Autodidacta, inconformista y con un continuo afán de aprendizaje, fue el único bailarín masculino que se planteó en los primeros años de su carrera artística la necesidad de introducir la danza española en el entramado de la vanguardia europea. Se apoyó para ello en un repertorio que abarcaba la definición de los tres estilos básicos del baile español, tradicionalmente subdivididos como folklórico, flamenco y escuela bolera⁽³⁾. Pero además asumió la novedad de una cuarta categoría, que se consolida durante el primer cuarto del siglo XX y que toma como sustrato los estilos básicos tradicionales: nos referimos a la danza estilizada. Este tipo de danza puede asimilarse terminológicamente al de danza teatral o escénica, teniendo en cuenta que es ese el medio habitual en el que se desenvuelve el trabajo de recreación intencionada, realizado sobre los rasgos y procedimientos sustanciales del repertorio base. En esta faceta intentó seguir el ejemplo de la célebre bailarina española Antonia Mercé —La Argentina— con la que compartió



*Vicente Escudero
y Manuel de Falla
en el balcón
de la Antequeruela,
Granada*

(3) Alfonso PUIG CLARAMUNT *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Montaner y Simón, Barcelona, 1951, pp. 122-170.

inquietudes del mismo tipo que quedaron ejemplificadas significativamente en el ballet *El Amor Brujo* (1925). De hecho, la partitura de Falla sirvió como conexión entre el ballet romántico, la tradición española y los proyectos vanguardistas de la escena parisina de los años veinte.

De todos modos es en el ámbito flamenco donde la dimensión experimental de Escudero destaca de forma más acertada. Allí muestra explícitamente su concepción sobre el movimiento, el gesto o la necesidad de traducir sus ideas, sensaciones y sentimientos a través de un mínimo de reglas establecidas de antemano. Busca su propia técnica, inventar y reinventar continuamente las frases de sus movimientos con el fin de exteriorizar la fuerza interior. Los modelos que le rodean no le sirven debido a que los percibe como estereotipos convencionales del flamenco deteriorado o académico.

Escudero destacó por sus inquietudes puristas y la difusión de sus ideas, que quedaron plasmadas tanto en su peculiar forma de bailar como en su defensa a través de la palabra y también en sus escritos, *Mi Baile* y el *Decálogo* entre los más importantes. En ellos dio cuenta de lo que él consideraba como elementos esenciales en el baile. De sus coreografías destacan tres como las más innovadoras por su marcado carácter experimental. En primer lugar: *Ritmos sin música*; en segundo lugar el solo que ejecutaba acompañado por el ruido de motores; y por último la recreación del baile por seguriya, un palo que hasta entonces nunca se había llegado a bailar. Otra de sus aportaciones novedosas fue la de acompañarse con castañuelas metálicas, pitos o las uñas al golpearse unas con otras⁽⁴⁾.

Aunque no creó ninguna escuela y tampoco contó con una compañía estable que siguiera sus enseñanzas, tal y como se entiende en el ámbito coreográfico, su personalidad influyó en la trayectoria de la danza española estilizada y en la del baile flamenco en particular. En su época, su valía fue discretamente reconocida en España. Lo cierto es que no gozó de un público de masas, más acostumbrado al espectáculo nacional tradicional o al flamenco vinculado al café-cantante⁽⁵⁾. Por ello su personalidad y alcance se presenta con mucha mayor nitidez como figura internacional.

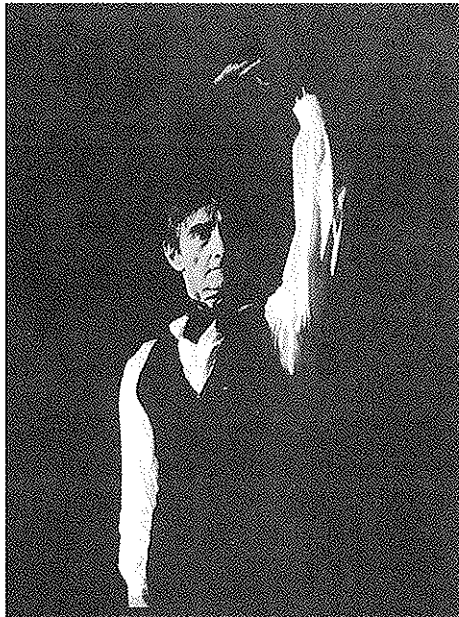
(4) Vicente ESCUDERO, *Mi Baile*, Montaner y Simón, Barcelona, 1947, p. 15.

(5) Sebastià GASCH daba cuenta en un artículo de un semanario catalán de la falta de entendimiento del baile de Escudero: «Más de un precedente... nos hacía decir que no tenemos un público de danza. El recuerdo todavía fresco de la actuación de Vicente Escudero nos impedía retirar esta afirmación. ¡Pobre Escudero! Nada más comprendido por este semanario, nada más aplaudido por unos cuantos entusiastas, que ocuparon diez hileras del *Teatro Novedades*, fue a parar al *Cómico* donde se convirtió en el hazmerreír de todo el mundo, y donde hubo de aguantar irónicamente, las impertinencias de cuatro imbéciles que protestaban sus ritmos», en *Mirador*, 11 de enero de 1934.

Con el paso del tiempo su talla artística prácticamente no fue cuestionada en nuestro país, pero su fuerte carácter, controvertida personalidad y particular concepción sobre la interpretación del baile, le hicieron protagonista de muchas discusiones radicales desde la década de los cuarenta hasta avanzados los años sesenta. Lo cierto es que Vicente Escudero tuvo un mayor despliegue profesional fuera que dentro de España. Las razones puntuales pueden ser muy variadas pero quizás las más importantes tengan que ver con la limitada capacidad de penetración de los movimientos culturales de vanguardia europeos y, de manera más directa, con las cuestiones básicas de la oferta y la demanda del mercado español.

DOS MUNDOS, DOS ARTISTAS

No es nuestro propósito establecer paralelismos o correspondencias sistemáticas entre dos artistas tan diferentes como Arnold Schönberg y Vicente Escudero. De entrada la distancia que les separa por encima de aquello que les pueda unir ocupa un amplio primer plano y viene marcada por el propio despliegue de sus disciplinas, que si bien ambas tiene que ver con el movimiento, en el compositor es determinante el tiempo y en el bailarín el espacio. Una valoración comparativa de sus personalidades dentro del contexto de los términos en que se ha movido la historiografía musical, condicionada todavía hoy por los planteamientos del idealismo

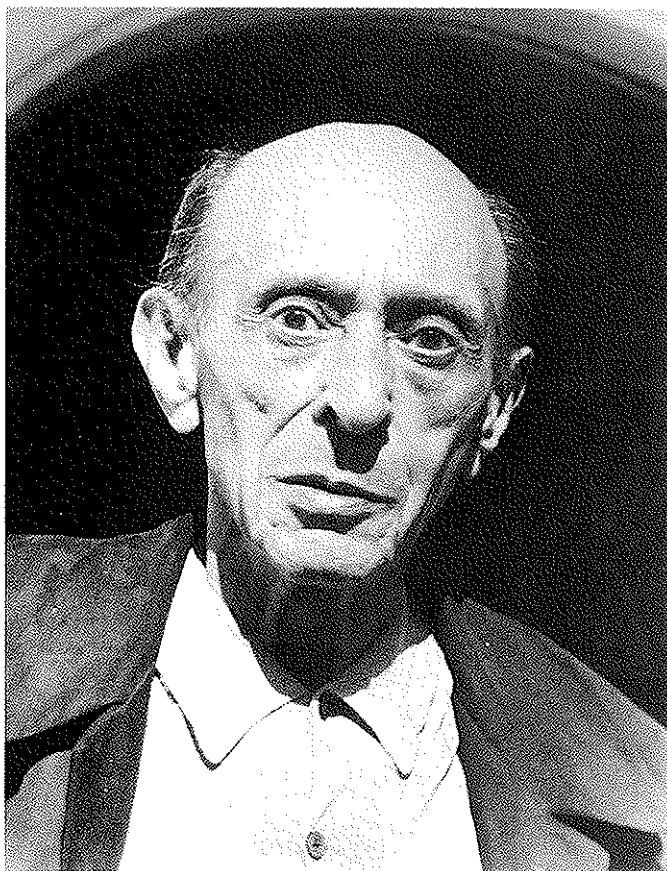


*Vicente
Escudero.*

alemán, beneficiaría sin duda a Schönberg en detrimento de la figura de Escudero. La complejidad estructural, el nivel intelectual o la capacidad expresiva, son categorías que se adecuan muy bien al contexto austro-alemán y no tanto a la singularidad y especificidad de España.

Aún así, creemos que es posible encontrar en ambos artistas algunos planteamientos estéticos que son preludeo y transición de una sensibilidad y modo de hacer que empezó en lugares diferentes al mismo tiempo, sin que sus protagonistas estuvieran al corriente de la evolución del otro. Desde esa perspectiva es posible vislumbrar actitudes confrontables sustentadas en argumentos de carácter abierto, como son la coincidencia básica del marco cronológico en que se desarrollaron sus carreras, ciertos paralelismos en la base temperamental manifestados en la seguridad casi visionaria con que presentaban sus avances, el hecho de ser personalidades combatidas y polémicas pero no ignoradas, la falta de entendimiento a su producción —aunque con matices diferenciales marcados—, el reconocimiento rápido de la validez teórica de sus postulados unido a la dificultad para normalizar en la práctica la aceptación social y los circuitos de su repertorio, la apreciación generosa de la crítica norteamericana, y sobre todo, la posibilidad de compartir ambos algunas de las actitudes estéticas generadas por la época en que les toco vivir, un mundo agitado en el que un descubrimiento artístico era seguido inmediatamente por otro. Aunque más fundamentado en el compositor que en el bailarín, lo cierto es que en ambos se reconoce el concepto de obra de arte como algo autónomo, trascendente, que se plantea principalmente como una vía de acceso a la verdad.

La distancia se hace evidente si nos fijamos en el ámbito cultural y formación profesional a la que ambos estuvieron expuestos, por lo que no es necesario argumentar sino simplemente ilustrar con algunas señales. Así, aunque en el capítulo formación sus biografías pueden ser despachadas con la palabra «autodidacta», el contenido del término es muy diferente en cada caso. No se puede aprender sin una base técnica mínima ya que estaríamos avocados a un puro eclecticismo y por otra parte todo el mundo incluye al conjunto de sus experiencias personales las presencias tutelares de maestros y libros. Schönberg asimiló esas bases gracias a las enseñanzas sobre todo de Zemlinsky y al estudio de la propia tradición musical. Escudero abogó por la necesidad de conocer las fuentes de la tradición del flamenco, justificadas con su peregrinación a Granada e incluso en aras de vincularse con la autenticidad de esa tradición dejó correr la idea falsa de su pertenencia a la raza gitana. Schönberg es un intelectual y un artista que a través de la lectura, el estudio, las relaciones sociales y un trabajo teórico serio y sistemático, incorpora la cultura en profundidad. Escudero parte de un contexto social y una formación intelectual con muchas menos posi-



*Arnold
Schönberg.*

bilidades. Aparte de la divertida coincidencia de que también sea hijo de un zapatero, poco más se puede señalar en este sentido. Escudero es un hombre de la calle que asimila por vía de intuición y aprende de la vida profesional del intérprete que sube al escenario, de los artistas de todo tipo que le rodean, de su sagacidad y de su propia necesidad de supervivencia.

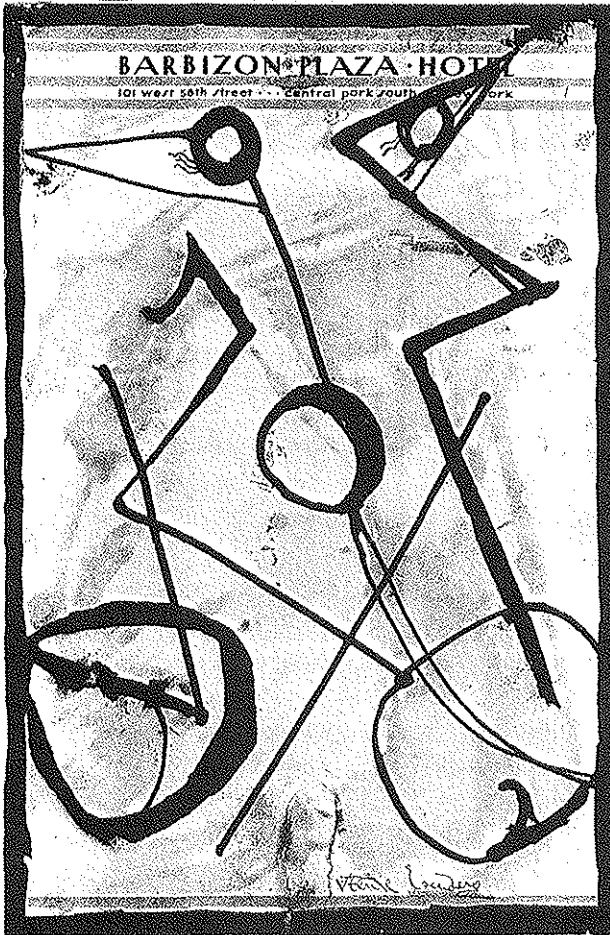
Las coincidencias son más obvias si nos fijamos en la actitud artística y los valores que circulaban en la época. La necesidad interior que impele a la creación y es tan propia del expresionismo se manifiesta tanto en el compositor como en el bailarín. Los dos se aventuran por terrenos novedosos pero la propia ruptura con el pasado ha de ser legitimada ante el rechazo que crea lo distinto y porque no se entienden a sí mismos más que como continuadores inevitables de la propia tradición. El problema de llegar a estas fronteras es siempre el día después. Schönberg no consiguió los doscientos años de dominio sobre la música pero transmitió sus descubri-

mientos y dejó una nueva puerta abierta a los lenguajes musicales y una amplia línea de seguidores. Escudero estableció también su sistema, pero no se preocupó de dejar escuela que pudiera poner en práctica un *Decálogo* muy limitado para admitir desarrollos y posteriores evoluciones. La admiración de bailarines de la talla de Gades o experimentos como los del coreógrafo Javier Barón son sólo acercamientos puntuales al bailarín de carácter historicista.

Se puede advertir un ámbito de encuentro en la predisposición de ambos para la pintura, la cual se plantearon en algún momento de sus vidas como opción artística fundamental. Sus resultados prácticos se muestran en lenguajes diferentes pero coinciden en el paso dado hacia lo no representacional y la utilización no normativa del plano y el color. El espacio bidimensional de Escudero, su primitivismo espiritual, su lirismo de color, su imaginaria amable de bailaoras, guitarristas y bailarines, su dinamismo y su luz mediterránea, se alejan de los colores poco contrastados, dureza expresiva y línea independiente y visualizadora de lo subjetivo de Schönberg. Pero ambos dejan atrás los lugares románticos o las atmósferas impresionistas y buscan la profundidad de lo espiritual, la conexión con lo invisible e inteligible. Aún cuando a Schönberg se le pueda incluir con fundamentos sólidos en el grupo expresionista de *El Jinete Azul* y en la actitud aristocrática hacia el arte, lo cierto es que algunas de las pinturas de Escudero comparten más elementos plásticos con las obras del Kandisky de los años cuarenta que las de este último con las del propio Schönberg. Desde la perspectiva de la recepción, los cuadros del bailarín producen una vibración simpática en la mente del que mira, más propia del segundo expresionismo y más cercana a las formas biomórficas del pintor ruso que aquellas otras resoluciones atormentadas del compositor austríaco, que cuestionan y provocan inquietud e inestabilidad.

El criterio más importante de la actividad artística para ambos, tanto en la plástica como en la música y la danza, es el de la necesidad interior de expresar. Los títulos abstractos de la música del periodo atonal de Schönberg, en los que se limita a hablar de «piezas» para piano u orquesta, desnudan de intencionalidad programática en aras de la búsqueda de lo esencial. También Escudero utiliza este recurso con la misma finalidad en alguna de sus obras, como ocurre por ejemplo en *Ritmos sin música*. Esa necesidad interior llevada hasta sus últimas consecuencias puede implicar en último término la subordinación de la realización práctica de la obra de arte, que pasa a un segundo plano. En este sentido es reveladora la conversación que mantuvo Schönberg con el dramaturgo y crítico Soma Morgenstern en el año 1943 en casa de Alma Mahler en Hollywood:

Estaba de muy buen humor, poco menos que risueño y, cuando Alma se extrañó de su jovialidad, él le explicó la razón de su buen humor: «Hoy he terminado de componer el ballet de la ópera de *Moisés y Aarón*. Estoy muy satisfecho con él aunque sé que nunca se podrá escenificar». Dijo «aunque», pero con una expresión, con una cara de orgullo, como si hubiera querido decir: «Estoy satisfecho por que sé que no podrá escenificarse». Toda la noche, si tal cosa es posible, estuve pensando qué sentido tiene componer un ballet que no puede escenificarse. Sólo me atreví a preguntar: «¿Por qué cree usted que no se podrá escenificar? ¿Porque harían falta demasiados ensayos?» «No, por eso no», dijo aún más radiante. «No se podrá interpretar. Es demasiado difícil». ⁽⁶⁾



*Dibujo
improvisado
de Vicente Escudero
sobre la tarjeta
de un hotel
de Nueva York.*

(6) Soma MORGENSTERN, *Alban Berg y sus ídolos*, Pre-textos, Madrid, 2002, p. 379.

Afortunadamente los hechos demostraron el juicio equivocado del compositor ya que el ballet es ciertamente una de las partes más logradas de toda la composición.

EL IDIOMA DE VANGUARDIA

Entre las cuestiones teóricas que subyacen en la concepción del arte de vanguardia se muestra con especial incidencia la de intentar analizar la relación del binomio expresión y técnica. Lo cierto es que su complejidad genera gran número de preguntas y muy pocas soluciones. Un presupuesto básico, pero no completo, sería el de entender como expresión el valor estético del objeto artístico que va más allá de su significado representacional y, por otro lado, contemplar como técnica la articulación de su contenido.

En el ámbito musical es posible juzgar desde perspectivas muy diferentes la cuestión de la expresión y su vinculación con la tradición o la modernidad. Por ejemplo, en el caso de Arnold Schönberg puede reconocerse que desde el punto de vista técnico fue el más revolucionario de los compositores de la primera mitad del siglo, aún así su expresionismo musical se apoyaba en la herencia postromántica. Por otra parte, un análisis de la forma en sus obras nos llevaría a la conclusión de que se mantuvo también aquí en la ortodoxia, sin rupturas ni nuevas aportaciones. De hecho él mismo se consideraba un conservador revolucionario al definirse como continuador de una auténtica tradición correctamente interpretada, como ya señalara en su momento Willi Reich ⁽⁷⁾.

No me cierro a nada ni nadie, y por eso puedo decir que mi originalidad surge del hecho de que he podido percibir alguna vez lo bueno y lo he intentado reproducir... Y lo puedo decir con toda claridad, lo he visto en mí mismo varias veces. Porque no me he parado o detenido en aquello que he visto, lo he intentado adoptar para poseerlo, lo he intentado asimilar y desarrollar posteriormente y me ha conducido hacia algo nuevo. Además, estoy convencido de que aquí se puede reconocer una vez más la relación tan última de la novedad con lo que en el pasado se nos dio de manera ejemplar. Me concedo el mérito de haber escrito buena música basada en la tradición y destinada a convertirse en tradición.

De cualquier forma siempre cabe preguntarse si su atonalidad o dodecafonismo son simplemente una infraestructura técnica irrelevantes para

(7) Willi REICH, *Arnold Schönberg oder der Konservative Revolutionär*, Viena, 1968.

juzgar el significado estético, en definitiva para entender la transformación expresiva. Desde los estudios de la hermenéutica desarrollados a principios de siglo y contemporáneos al compositor, la disyuntiva planteada en estos términos no tendría sentido dado que el significado en la música es inmanente al significante, el contenido a la forma. A la vez inválida la univocidad de un sistema musical como vehículo de una única expresividad, entendida ésta como un objeto independiente que ha de ser transmitido. Lo cierto es que a pesar de su controlado sistema de composición, ver a Schönberg bajo la perspectiva puramente constructiva es cuando menos equivocado. Metodológicamente puede ser muy útil aislar a su música dentro de un lenguaje cerrado o un sistema orgánico autosuficiente que sea pertinente como cuestión de intelecto y no de sensibilidad, pero es incompleto si no se convierte en una más de las posibilidades de acceso. En este caso, desde una aproximación analítica que nos sitúa en perspectivas estructuralistas y donde el problema de la expresión no se resuelve en el ámbito psicológico sino estructural, concibiendo a la música en términos de operaciones y funciones.

La tarea de reconstruir los elementos que contribuyen a la transmisión del significado tiene su propia especificidad tanto en el bailarín como en el músico pero a la vez, y dentro de la función interpretativa que nos cabe, puede establecerse el nexo de la expresión emocional como inherente a sus manifestaciones prácticas. Lo que no quiere decir que se identifique la comprensión que compositor y bailarín tienen de la obra de arte de forma determinante, y respectivamente, con un programa preconcebido o una visualización coreográfica narrativa que dependan de unos contenidos simbólicos convencionales y más difícilmente universales. Su comprensión de la música o la danza puede derivarse, en un sentido, del esfuerzo por penetrar en las múltiples relaciones sonoras o espaciales y donde cada sonido o cada gesto tienen una misión determinada y adquiere cualidades específicas en función de su relación con otros sonidos o gestos. Desde este enfoque es como muchas veces se ha percibido la música de Schönberg y de allí también las metodologías analíticas instrumentalizadas para su aprensión. En un sentido opuesto, se puede plantear también en ambos el concepto de comprensión desde instancias ajenas a lo que se entiende por un lenguaje o sistema de símbolos, en tanto que en su música como en su danza lo importante muchas veces no es la comprensión sino el efecto estético que producen en la emotividad del receptor. En gran parte de la formulación de la crítica norteamericana hacia Escudero se percibe esta aproximación subjetivista.

Que el expresionismo como modelo estético canaliza la producción de Schönberg ha sido ampliamente justificado, aunque admita múltiples

revisiones en función de la propia lectura crítica de las clasificaciones establecidas dentro de la vanguardia histórica. De hecho la filiación de la creación artística a las estéticas de principios de siglo en Europa no recorre un camino recto. Se pueden percibir múltiples desvíos según los aspectos que pretendamos destacar dentro de esa creación. Aunque el propio Escudero relacionó en alguna ocasión su idioma con el surrealismo, cubismo, dadaísmo y futurismo, apenas se han especificado las bases de esas filiaciones. Por ello intentaremos aquí dar razón de aspectos que justifiquen las vinculaciones del baile de Escudero con los movimientos de las vanguardias al hilo de algunas de sus reflexiones poéticas, propuestas creativas, estilo y repertorio. Además, y teniendo en cuenta el binomio expresión-técnica aportaremos en nuestro caso dos nuevas perspectivas:

a) Desde el plano de la expresión nos fijaremos en uno de los movimientos olvidados y para nosotros fundamentales a la hora de entender la poética de Escudero: el expresionismo. Desde el mismo ángulo vinculamos su poética con el surrealismo, dada su mayor penetración en el contexto español. Nos apoyamos para ello en la actitud comunicativa del idioma del bailarín y por otra parte en la contemporaneidad de una estética más genuina para las artes dinámicas que las estáticas, pues no en vano el expresionismo posee una justificación histórica próxima a la disciplina de la danza y de la música.

Además, y con el fin de completar la posición estética de Escudero, plantaremos algunos aspectos marginales de las facetas experimentales: dadaístas y futuristas musicales. Entendemos que estas vanguardias fueron precursoras de lo ocurrido en la segunda mitad del siglo XX. De hecho, Escudero utiliza en algunas de sus obras y como componentes secundarios elementos próximos a la *performance*, claro está dentro de un contexto psicológico y social diferente al que se vive a partir de 1945⁽⁸⁾.

b) En cuanto al segundo elemento de nuestro binomio, el de la técnica, tomaremos la perspectiva del cubismo junto con aspectos del futurismo plástico. Ambas estéticas permiten por su fuerza plástica una mejor adecuación al estudio de la variedad de figuras y movimientos que animan su baile.

(8) Un ejemplo ilustrativo de lo que decimos lo tenemos en *Vexation* de Erik Satie. La clave de la comparación se ilustra principalmente desde el punto de vista musical, y en cuanto a lo conceptual se apoya en el hecho de que el experimentalismo posterior a la segunda Guerra Mundial subraya las características cognitivas del cuerpo como principal medio del arte.

EXPRESIÓN: EXPRESIONISMO, SURREALISMO Y EXPERIMENTALISMO DADAFUTURISTA

Expresionismo y surrealismo aunque pertinentes en sus individualidades se revelan ambos como una forma de autoexpresión liberada de las limitaciones de una realidad vista desde lo exclusivamente racional.

Los artistas plásticos que Escudero conoce en Suiza y París le permiten comprender que el arte ya no es copia o representación de lo que se ve, sino de una realidad más profunda e ilimitada. De hecho en el plano teórico, a fuerza de perseguir lo más esencial por la vía de la no limitación, Escudero llega a la radicalidad y a plantearse en cierto momento la imposibilidad de la danza en sí misma, postura que en las primeras décadas del siglo XX le lleva abandonar el baile en favor de la pintura.

El cubismo, el dadaísmo y el surrealismo se disputaban la supremacía artística con una fuerza y un afán de buscar el más allá, que daba gusto vivir. Empecé a abandonar mis contratos para poder asistir a sus peñas. Alquilé en el último piso de un caserón de Montmatre... Así viví tres años en aquel ambiente de arte puro. ⁽⁹⁾

Las razones que sustentan esta actitud nacen de su convencimiento firme en que el arte no es una distracción, una simple ornamentación de la vida, sino el modo por el que un creador se expresa. Una postura que encuentra claros paralelismos en el mundo conceptual de Schönberg, sobre todo en sus búsquedas, crisis y soluciones en el campo pictórico, y dentro de la música en las negaciones y rupturas que se producen durante el periodo de la atonalidad libre.

Una vez superada la crisis profesional, y al igual que ocurriera con Schönberg, Escudero se embarca en una espiral de propuestas, ensayos y experimentaciones. En esa búsqueda de la esencialidad del movimiento descubrimos que sus intereses pasan por los siguientes postulados:

a) En primer lugar reducir la materialidad física del movimiento y apoyarse en su mínimo elemento: el gesto. El ideal del artista en estado puro es el de aquel que crea desde la nada. Dado que esto no es viable, sí lo es al menos tomar el papel de demiurgo que llega de alguna manera a la nada por la vía de la eliminación, de la destrucción. Para ello, y como muchos otros protagonistas de la vanguardia, se plantea romper con las

(9) Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, pp. 106-109.

fuertes alianzas que han sido entrelazadas a lo largo de la historia, en su caso la de la unión entre música y danza:

Quizás lo pudiese conseguir si no viese llegar el sonido, adelantándose siempre a mi inspiración; si fuese sordo como una tapia y tratase de oír lo imposible.

¿Que saldría de tal confusión? Por lo menos sería un intento de renovación y estoy casi convencido de que las personas que realmente sienten inquietud por las evoluciones artísticas, irían en plan de investigadores. ¡Y quién sabe si de aquella atmósfera de contradicción surgiría, al fin, la auténtica comprensión entre el intérprete ruido y el intérprete danzante!⁽¹⁰⁾

La desmaterialización le llega por vía de la minimalización de los elementos, en este caso de parámetros musicales. El ritmo queda como elemento articulador sustancial, a partir del cual surge la creación espontánea. El ritmo sirve de vehículo al movimiento, de andamiaje a todas las metamorfosis de su coreografía. Así lo vemos por ejemplo en su obra *Ritmos sin música* a principio de los años veinte. Escudero sale al escenario de la Sala Pleyel de París dispuesto a bailar lo primero que se le ocurra, produciendo la música con los pies, las manos, los dedos, y hasta con las uñas y la lengua. De cada uno de estos sonidos van surgiendo los gestos, las actitudes, y todas las evoluciones de un baile con el que dio la vuelta al mundo. Así, él mismo es el que se fabrica su propio acompañamiento musical, apoyándose en primer lugar en la duración y el acento como elementos estructurantes, y en segundo lugar en los matices que aporta la cualidad tímbrica de la percusión realizada únicamente con su propio cuerpo. La cantidad de recursos y variaciones que se pueden introducir en su ritmo central facilita la riqueza de expresión, por otra parte la cualidad principal del flamenco:

El éxito logrado en estos bailes se debe a que la música producida por mis pies tenía un cierto sentido clásico, al que naturalmente correspondían las actitudes.⁽¹¹⁾

b) Durante los primeros años parisinos su repertorio no se aparta de su afán de esencialización. Su estilo se caracteriza por frases dinámicas cortas rubricadas como sentencias, acentuación plástica y seca seriedad. El riesgo que le amenaza en este proceder es que no encuentra en la música el apoyo de unas ofertas retadoras que estén a la altura de las propuestas que él evidencia en el espacio:

(10) *Ibidem*, p. 119.

(11) *Ibidem*, p. 124.

Porque yo en la actualidad necesitaría una música muy valiente y muy abstracta, que no me obligase a seguirla como la de ahora; y que al mismo tiempo podría ser ¿por que no? muy flamenca y muy española.

Los surrealistas dicen que la realidad es más vieja que el viento y tienen razón. Tiempo es ya de cambiar de aire, de aire musical. ⁽¹²⁾

No sólo el agotamiento de los presupuestos melódicos narrativos le condiciona y limita. Incluso el mismo formato musical le parece caduco, probablemente porque intuye la fuerte vinculación de la orquesta con el mundo sinfónico decimonónico:

Por eso en esta nueva etapa de mi vida me gustaría bailar como un auténtico inconsciente, frente a una orquesta que hubiese perdido las partituras y cada músico tocara lo que se le ocurriese, ¡y mejor aún si ni siquiera supieran música! ⁽¹³⁾

Se entiende así su afán por ampliar la perspectiva. Por un lado la búsqueda de un «universal» musical, que como tal esencialize lo nacional y permita incluir lo español no como periférico sino como un integrante de naturaleza ontológica que ha de perder los convencionalismos históricos adquiridos por vía de la abstracción. El elemento nacional en Schönberg y las aspiraciones de difusión de su manera de entender la música incluían también la perspectiva de lo universal, aunque en este caso vinieran respaldadas por la fuerza de la consagración del canon occidental. Por otro lado el bailarín y el músico sienten también el peso negativo del instrumental romántico y buscan el pequeño formato, característica muy determinante del tratamiento orquestal del siglo XX.

Siguiendo ese interés de renovación, Escudero también se apoya en la introducción en sus creaciones de otros elementos menos homogéneos y por tanto más susceptibles de dotar de acción al conjunto. Dos ejemplos de naturaleza muy distinta confirman lo que decimos.

El primero de ellos tuvo lugar al inicio de los años veinte en la Sala Pleyel de París. Se trata de una creación de fuerte carácter experimental y en clara sintonía con proyectos dadaístas o futuristas que encontramos también en otros ámbitos de la vanguardia modernista. Su propuesta, en concreto, es la de bailar con el ritmo de dos motores eléctricos de diferente intensidad ocultos entre bastidores ⁽¹⁴⁾. El planteamiento en esta obra

(12) *Ibidem*, pp. 83-84.

(13) *Ibidem*, p. 117.

(14) *Ibidem*, pp. 113-114 y 127.

descansa en la utilización de un sonido abstracto y uniforme al que se corresponden unos movimientos improvisados, que a pesar de su variedad también son de la misma índole. La intención que subyace en Escudero es quebrar con sus evoluciones la línea recta que produce el sonido eléctrico originado por las dos dinamos de diferente intensidad.

Desde nuestra perspectiva, el interés de la obra radica en que su objetivo es transferir a través del movimiento corporal las experiencias mentales y emocionales que el individuo no puede expresar a través de medios racionales o intelectuales. Un mecanismo que sin duda nos recuerda el proceso compositivo utilizado por Schönberg en obras límites desde el punto de vista de la coherencia estructural, aglutinadas por las implicaciones subjetivas e irracionales de un texto como *Erwartung* en cuya musicalización el carácter improvisatorio compositivo es muy relevante. La lectura que plantea el crimen y las implicaciones de su autoría no se presentan hasta el final, utilizando el efecto sorpresa, la confusión en la unidad temporal y la disolución de fronteras entre el sueño y la realidad para alimentar la fuerza expresiva. A pesar de todo ello el objeto musical entendido en su aislamiento del texto apenas se ve afectado por el contenido narrativo, se aísla con fuerza en su propio cromatismo y en células interválicas que se resisten a un análisis convincente. Por su parte, el bailarín busca la ayuda para la expresión en el ruido generado por las máquinas, utilizándolo como elemento descontextualizador. La poética subyacente es paralela a postulados compartidos con la concepción autonomista del arte, en la que una de sus claras consecuencias será desvincular el objeto utilitario. En el caso de *Erwartung* esa separación es observable por su falta de lógica entre texto y música pero sin duda aún así mantiene una unidad de sentido, pues sin la historia escrita por María Papeenheim difícilmente tendría sentido la escritura musical de Schönberg. Un paso más adelante es el caso de Escudero, en donde los motores se vacían de su función propia para convertir inmediatamente ese objeto en parte sustancial de la obra de arte. Se trata de un acto voluntarista que infiere sobre el objeto cotidiano y lo convierte en objeto de pura contemplación o experiencia estética desinteresada, al estilo de las propuestas de Marcel Duchamp.

El segundo ejemplo se apoya directamente en el flamenco. En concreto se servirá de recursos y modos específicos de lo «jondo» externos al baile pero ya consagrados en otras facetas del propio flamenco como puede ser en el cante. Se trata de la inclusión a finales de los años treinta de un nuevo palo, la «seguiriya flamenca». Con ella pretende construir algo que trascienda la simple realidad física del gesto, de un desplante o un punteado:

Últimamente quise crear otro baile enfrentándome con la sorpresa del ritmo en el mismo momento de la improvisación. Para ello elegí el más ingrato para bailar, esto es, la «Seguiriya gitana», que es el compás más complicado y trágico por lo primitivo, tan indio como gitano, y el único realmente misterioso del flamenco. En él nunca sabemos lo que viene ni adónde nos va a llevar. No obstante le dije al guitarrista:

— Toca por «Seguiriya gitana» lo que quieras; yo bailaré lo que se me ocurra, y a ver cuál de los dos se equivoca antes de camino.

Y la verdad fue que ninguno de los dos nos perdimos. ⁽¹⁵⁾

El hecho de adecuar el baile al acompañamiento musical medido por el ritmo y compás del cante hace que la creación dinámica surja del dominio del parámetro temporal por encima de los elementos improvisados. Algo que sin duda animaría a Escudero a seguir trabajando por este camino de elaboración coreográfica hasta el punto de pensar en un ballet completo basado en la seguiriya. El que el ballet no llegara a término parece sugerir que el exceso de improvisación y el movimiento libre eran negativos tanto en la elaboración de las evoluciones coordinadas como en la prolongación del discurso coreográfico. De cualquier forma la descripción de la idea espacial que Escudero tiene del frustrado ballet de la seguiriya muestra una modernidad de clara filiación con la danza expresionista y la danza libre. El guión que planeó era el siguiente:

Decorado: un fondo de un simbolismo casi invisible, que resuma la tragedia gitana. A un lado de la escena, más que verse, se presienten un guitarrista y una «cantaora» que dicen la «seguiriya». Un grupo de sombras atraviesa la escena. Vuelven a aparecer en actitudes diferentes, todas ellas de una rapidez dramática. Salgo yo que soy la representación del cante y de las sombras y empiezo a bailar. Al final de la danza vuelven a aparecer las sombras por todos los lados. Yo, ajeno a ellas, continúo impávido mi baile como si no las hubiera visto. Estas sombras darán la impresión de sonámbulos místicos. Liturgia fantástica... visiones de tragedia... Es decir, todo lo que tiene dentro la «seguiriya» y lo que hay detrás de ella, que es preciso sacar o ponerlo delante. ⁽¹⁶⁾

Otros elementos expresivos que va incorporando a su estilo en este momento se muestran en el dinamismo trepidante de su zapateado, la decisión categórica de las actitudes y el seco martilleo de los pitos, utilizados como preludeo de sus evoluciones en un escenario que llena de ritmos complejos.

(15) *Ibidem*, p. 124.

(16) *Ibidem*, pp. 36-37.

c) Escudero no se vio libre de las cuestiones activadas en aquel momento por la vanguardia expresionista y surrealista. Subyace en su poética la tensión entre la inteligencia, la voluntad, la expresión del mundo afectivo y el papel del conocimiento intuitivo. Dentro de este marco, las propuestas se inician vinculadas no tanto a la danza moderna como a lo que llamaríamos la danza libre, en cuanto que sus movimientos evolucionan en la música de manera espontánea y con una estética escenográfica cercana al expresionismo. Ejemplos de ello los tenemos en el caso de Loïe Fuller o Isadora Duncan, y ya en nuestro país en algunos de los planteamientos de Tórtola Valencia⁽¹⁷⁾. Las soluciones estéticas de estas mujeres, al igual que en Escudero, basan la legitimidad del valor de la obra de arte en la autenticidad entendida como espontaneidad:

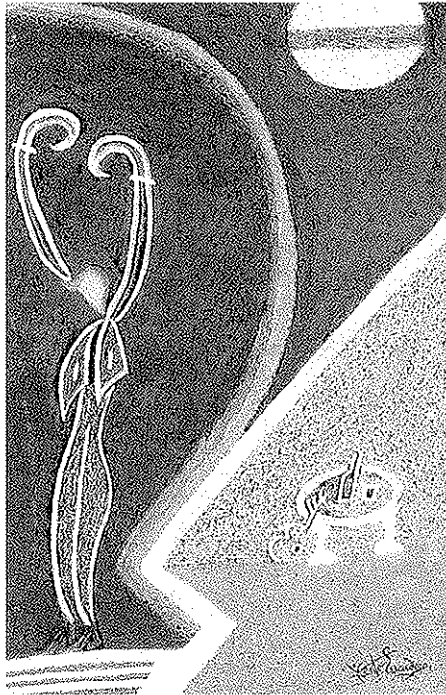
A mí me gustaría en la actualidad llegar a bailar de una manera irracional, es decir, al revés o, lo que es lo mismo, dejando libre la imaginación sin el control de la inteligencia. ¿Inconsciente? Más prefiero bailar como un inconsciente, que como un inteligente. Quizás porque con el marchamo de la inteligencia he visto realizar en arte las mayores mixtificaciones y los más grandes engaños⁽¹⁸⁾.

El peligro de quedarse únicamente en este estadio de la danza libre como simple espontaneidad también se le planteó a Escudero. Su trampa radica en la posibilidad de que la autoexpresión se convierta en autocentrismo, un camino sin salida y sin controles exteriores, y con una consecuencia estructural clara: la de la brevedad de la obra de arte por la imposibilidad de prolongar el discurso coreográfico.

Por otra parte, parecidas inquietudes motivaron en Schönberg la necesidad de buscar una articulación sistematizada de su expresión musical, encontrando la solución en el paso de la atonalidad libre a la determinada a través de su «método de los doce sonidos relacionados sólo entre ellos». En este segundo nivel de la concepción atonal cabría traer a la memoria las analogías que en ocasiones se han establecido entre el cubismo y el dodecafonismo, basadas sobre todo en la fuerte impronta técnica del sistema serial. Los procedimientos matemáticos y concepción organizativa a los que se somete el material musical revelan su familiaridad con la síntesis geométrica de los volúmenes plásticos y los dibujos en el aire trazados por la evolución coreográfica del bailarín.

(17) Vid., Victoria CAVIA NAYA, «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairon Revista de Ciencias de la Danza*, núm. 7, Universidad de Alcalá, Madrid, 2001, pp. 7-27.

(18) *Ibidem*, p. 117.



*Vicente Escudero,
Por alegrías,
técnica mixta
s/cartulina,
47 x 32 cms.*

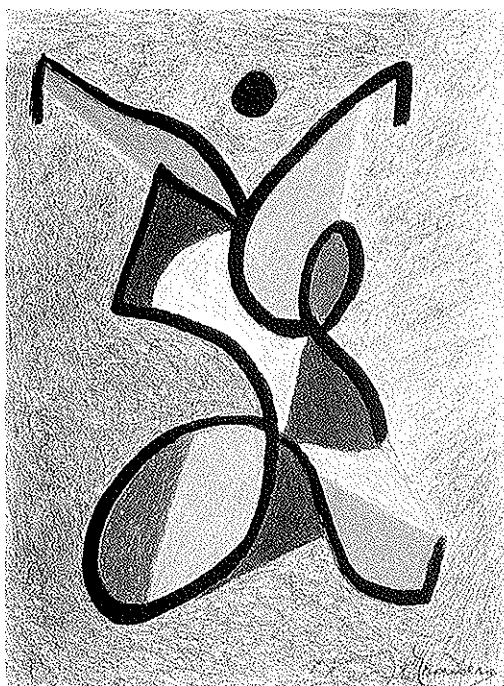
TÉCNICA: CUBISMO

Lo que más le interesa a Escudero del nuevo lenguaje cubista desde el punto de vista creativo es la esencialidad que se desprende de su núcleo conceptual. Él lo asimila como un reto que le exige en el baile la búsqueda del equilibrio estético en cada una de sus actitudes y a la vez le permite desviar la atención de todo aquello que los sentidos captan directamente ⁽¹⁹⁾. Los sentidos, al igual que en el realismo figurativo, presentan una realidad parcial y por tanto desechable en cuanto que puede deformar la naturaleza íntima del propio baile.

El adjetivo «cubista» aplicado a su estilo vino incoado por el propio bailarín, el cual utilizaba el término apoyándose en la legitimidad de su círculo de amistades artístico y en su personal experiencia pictórica. El éxito del término no necesitó de mayor justificaciones desde el momento que Escudero admite conocer a Metzenger, Picasso, Fernand Léger y Juan Gris. Lo cierto es que la denominación «cubista» soluciona con una única

(19) *Ibidem*, p. 109.

expresión la complejidad de dos elementos de difícil amalgama: la identidad española y la modernidad europea. Al fin y al cabo el cubismo había sido la bandera más representativa de dos pintores españoles, Picasso y Juan Gris, y por tanto susceptible de ser valorada con criterios más o menos simplistas de apropiación nacional.



*Vicente
Escudero,
Sin título,
técnica mixta
s/cartulina,
47'5 x 33 cms.*

Forzando la analogía con la plástica cubista, podemos considerar que el pensamiento analítico que se esconde detrás del cubismo es parangonable en el mundo de la danza a lo que supone una concepción arquitectónica del propio baile y del bailarín. Escudero se da cuenta de la necesidad de dotar de unos principios estructurados al baile con el fin de asegurar el discurso dinámico y la coordinación coreográfica. Una mentalidad que formula de forma dogmática años más tarde en su *Decálogo* (1951), con la pretensión de fijar un canon técnico que asegure la auténtica expresión del flamenco. Las consecuencias lógicas de su nuevo lenguaje, fijado en los puntos de su *Decálogo*, esencialmente suponen en primer lugar que el bailarín parte para su formulación de la pureza de la tradición, y por tanto legitimando con ello su propio estilo de vanguardia. Y en segundo lugar, estas categorías tienen una pretensión universal en cuanto son concebidas

como la única manera de bailar en hombre, lo que sin duda genera la contradicción de los conceptos de evolución y progreso característica de la modernidad y que lleva implícita la propia vanguardia. Aunque lógicamente se frustra el propósito de universalización reclamado por Escudero, sin embargo hay que admitir que su modo de bailar sí se convirtió en renovación del estilo, de allí su mérito.

Una vez rastreadas las conexiones de su pensamiento con el cubismo a nivel poético y siguiendo con el intento de prefigurar el estilo de Escudero, tenemos que decir que en el plano técnico encontramos conclusiones asimilables en muchos casos a estilemas del vocabulario cubista. Reseñamos a continuación algunos de los rasgos de su baile en relación con el cubofuturismo de vanguardia:

a) En primer lugar podemos fijarnos en las figuras y movimientos que componen aspectos del vocabulario escudero. En ese sentido, y teniendo en cuenta que en buena parte de la danza española estos movimientos se basan en la línea curva, hay que destacar la angularidad como uno de los elementos más llamativos creados por el bailarín. Aunque en el flamenco Escudero aplica esta característica desde muy temprano, la primera vez que lo hace con la danza teatral es en París en 1922 y en concreto en la sala Gaveau. Es decir en el mismo año y en el mismo escenario que Schönberg había estrenado meses antes su *Pierrot Lunaire* en Francia dirigido por Darius Milhaud.

... había seguido siempre con interés los bailes clásicos españoles, como Boleros, Sevillanas, Panaderos, etc... Veía que todos bailaban igual, como cortados por un mismo patrón, con un estilo uniforme, aprendido en las mismas fábricas de baile. Y aunque algunos realizaban su trabajo con una precisión y un virtuosismo admirables, no me interesaba imitarles.

Me creé, pues, mi propia escuela. Y digo mi propia escuela porque, a pesar de que los pasos eran los mismos, siempre les faltaba o les sobraba algo que yo quitaba o añadía. Con el movimiento y la plástica hacía lo mismo y con el ritmo otro tanto. Al estilo trataba de imprimirle mi sequedad.⁽²⁰⁾

Introduce ya en esta ocasión un gran número de arbitrariedades coreográficas tales como cambiar el orden en los pasos de las Sevillanas, ejecutar la escobilla de los Panaderos colocando el pie desde detrás, abordar los rodazanes con la rodilla doblada, o llevar los brazos en posiciones distintas a las académicas. De cualquier forma lo más interesante es la actitud

(20) *Ibidem*, pp. 61-62

interpretativa global y que se resumiría con el adjetivo «sequedad». Esa sequedad tiene su expresión en el predominio de las líneas rectas y del movimiento que se expande sin desprenderse de su eje.

Debido a este estreno surge una fuerte polémica en el mundo de la danza, algo que igualmente había ocurrido en enero de ese mismo año con la prensa francesa en torno a Schönberg y en la que la crítica se dividió en los dos bandos tradicionales de detractores y defensores, en este caso del *Pierrot*.

b) Otro de los elementos que contribuyen a prefigurar esa linealidad, de manera específica en el flamenco, es el principio de oposición subyacente en los movimientos coordinados de los brazos. La angularidad descansa sobre todo en el braceo en cuanto que los brazos son los responsables funcionales encargados de trazar las líneas del movimiento a la manera de puntos imaginarios de una figura geométrica en el espacio. No podemos olvidar que el estilo predominante de los brazos en el flamenco del momento, y aún ahora, era siempre el de los brazos redondeados. No fue el primero en experimentar con la angularidad pero consideramos que su introducción intencionada suponía la novedad en el ámbito de la danza española, tanto en el tipo de gesto como en cuanto a su finalidad. En el caso de Escudero la finalidad no es utilizar el gesto quebrado como un instrumento neoclasicista en su expresividad cómica y objetiva, como podría ocurrir en el *Tricornio* de Massine⁽²¹⁾, sino crear efectos abstractos más acordes con la propia evolución de la estética cubista o futurista en su camino hacia la desintegración figurativa. Una analogía plástica que ilustre lo que decimos podría ser la de identificar esta tendencia con la del cubismo analítico de Picasso.

c) En tercer lugar tenemos que decir que la línea recta también se impone en el perfil resultante, así Escudero estira la figura, se estiliza y suprime adornos. El resultado visual más cómodo de esta figura se aprecia en sus movimientos más tranquilos, desplantes, paseos o dinámicas en punto fijo. Pero es igual de rigurosa y más efectista en algunos de los movimientos que rompen la acción. Así, en la torsión demuestra su dominio y equilibrio a la vez que renuncia a cualquier tipo de desplazamiento de las caderas o vaivén⁽²²⁾.

(21) Sobre la estética neoclasicista *cf.*, Lynn GARAFOLA, «The choreography of *Le Tricornio*», Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, Madrid, 2000.

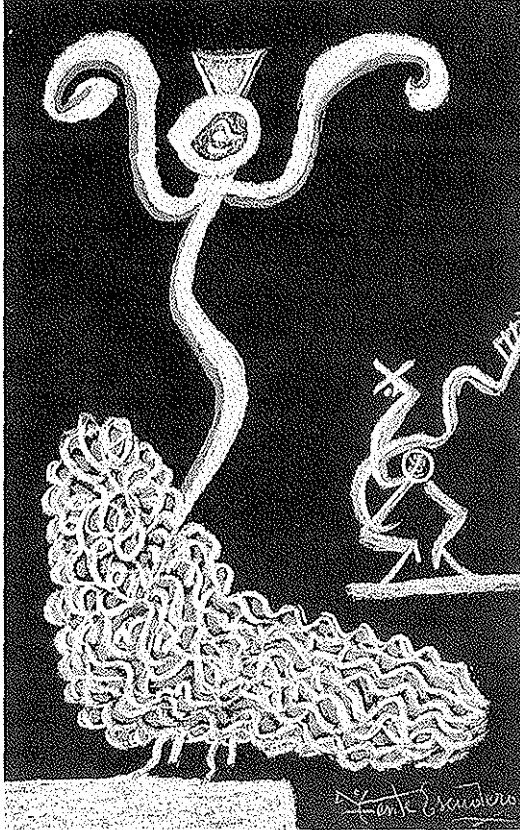
(22) *Ibidem*, p. 47.

d) En cuarto lugar y en cuanto a la concepción espacial, sus solos también pueden entenderse desde la perspectiva cubista sintética. Así la figura de Escudero crea un espacio que revela aspectos del volumen, diferentes perspectivas y planos intercambiados, todo ello en un ámbito escénico reducido. Algo que conviene bien a la técnica del baile flamenco desarrollada principalmente en un punto fijo y que tiene en la introversión un elemento definitorio. No podemos olvidar que el origen del flamenco es ajeno al espacio teatral y que la acción se desenvuelve en unos pocos metros. De hecho la crítica, si bien sorprendida, capta la fuerza de esta contención ya en sus giras de Nueva York de los primeros años de la década de los treinta. La prensa comenta la naturalidad con la que Escudero avanza por el escenario, la mínima parte del mismo que utiliza y la ventaja del enfoque escénico de las luces en el trabajo con los pies ⁽²³⁾.

Por último, esta combinación de elementos del baile se desenvuelve en Escudero de forma compleja alternando los pasos de punteado, actitudes firmes en el gesto y virtuosismo, el cual se despliega sobre todo en la utilización de zapateados. El zapateado es el componente del baile que requiere la mayor concentración pues por un lado Escudero ha de prestar gran atención a la coordinación de ambos pies, pero a la vez tiene que mantener un perspicaz sentido rítmico con el fin de elaborar patrones medidos y ajustados. Su componente cerebral encaja bien con las pretensiones del cubismo.

Schönberg y Escudero compartieron la idea de que la música, el baile, la pintura y el arte en general expresaban sentimientos. Ambos se plantearon por la misma época una nueva manera de hacerlo. En principio y dentro de una mentalidad romántica, el primer camino de la libre espontaneidad por el que optaron se manifestó como una avenida ancha para esa expresividad y les sirvió como campo de experimentación. Pero ambos lo advirtieron después como limitador de sus intenciones expansivas. La opción para saltar las fronteras se les presentó por la vía de una especulación intelectual aparentemente más ortodoxa que la libre espontaneidad. El reto de la carga expresiva que habían de transmitir se hacía más sutil al manifestarse a través del cálculo prefijado del sistema dodecafónico o de métodos menos rigoristas, pero también argumentados, utilizados en el decálogo del bailarín. De cualquier forma ambos intentaron mostrar como sus principios estéticos eran igualmente conducidos a través de apariencias más racionales pero no por ello de menor expresividad.

(23) Entre otros destacan las críticas del *New York Times*, de 18 de enero de 1932; *The literary Digest*, de 6 de febrero de 1932; *New York Evening Post*, de 18 de enero de 1932; y *New York Herald Tribune*, de 10 de noviembre de 1932.



Vicente Escudero, Bailando por solcá, técnica mixta scartulina, 47'5 x 30 cms.