



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EXPLORACIÓN DEL LENGUAJE ESCÉNICO A  
PARTIR DE LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS DE  
CUATRO VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL  
SIGLO XX.

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO  
DE LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A:

JOSÉ DE JESÚS MANUEL VARGAS  
ESCOBEDO

ASESOR: MTRO. LECH HELLWIG-GÓRZYŃSKI

SINODALES:

MTRO. TIBOR BAK GELER GELER  
LIC. OSCAR MARTÍNEZ AGÍSS  
LIC. EMILIO ALBERTO MÉNDEZ RÍOS  
DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA



Facultad de Filosofía  
y Letras

MÉXICO, D.F.

AGOSTO DE 2010.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Dedico este gozoso esfuerzo a:**

**Linette y Roberto de Jesús, mis hijos;**

**Maribel, mi compañera;**

**Jesús, Josefina, Trinidad, Lolita y Guadalupe quienes,**

**con seguridad, me sonreirán desde donde estén;**

**Lila, mi otra madre;**

**Arturo y Oralia, amigos y hermanos.**

**A mis profesores todo el agradecimiento y respeto.**

**A la Universidad de Sonora**

**agradezco, de manera especial,**

**la oportunidad de recuperar al teatro**

**como mi hábitat natural.**

**A la UNAM: ¡Goooya, goooya...!**

# Índice

Introducción .....Página 1

## Capítulo primero: Cuatro Vanguardias (4V)

### 1.1 Las vanguardias artísticas del siglo XX:

el fenómeno y las ideas ..... Página 5

1.2 Expresionismo: Contexto y perfil ..... Página 12

1.3 Futurismo: Contexto, perfil .....Página 19

1.4 Dadaísmo: Contexto y perfil ..... Página 25

1.5 Surrealismo: Contexto y perfil..... Página 31

## Capítulo segundo: Performance art

2.1 Definición y posibilidades del concepto..... Página 34

2.2 Configuración de lineamientos para la construcción de la performance 4V ..... Página 40

## Capítulo tercero: De la teoría a la práctica.

3.1 El concepto de la performance 4V ..... Página 42

3.2 El espacio de representación ..... Página 43

3.3 Módulo I: Futurismo ..... Página 44

3.4 Módulo II: Dadá .....Página 47

3.5 Módulo III: Expresionismo ..... Página 49

3.6 Módulo IV: Surrealismo .....Página 52

<b>3.7 Base literaria de 4V .....</b>	<b>Página 54</b>
<b>3.8 Testimonios gráficos</b>	
<b>3.8.1 Texto para interiores del programa de mano .....</b>	<b>Página 63</b>
<b>3.8.2 Exterior del programa de mano .....</b>	<b>Página 65</b>
<b>3.8.3 Galería fotográfica de 4V .....</b>	<b>Página 66</b>
<b>A manera de conclusión .....</b>	<b>Página 74</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>Página 76</b>

## Introducción

Esta tesina tiene como objetivo desarrollar una lectura interpretativa de las preceptivas del Futurismo, Dadaísmo, Expresionismo y Surrealismo, que se materialice estética y temáticamente, en una *performance art*.

La realización del proyecto escénico se sustenta metodológicamente en cuatro dimensiones:

- a) Histórica, a partir del conocimiento del fenómeno de las vanguardias artísticas, surgidas en la primera mitad del siglo XX.
- b) Conceptual, por el acercamiento a los rasgos estéticos distintivos de las cuatro vanguardias seleccionadas.
- c) Pedagógica, como propuesta para transitar de la teoría a la práctica en el manejo de los contenidos programáticos de la materia Literatura y Análisis de Textos, de la Licenciatura en Artes Escénicas, de la Universidad de Sonora.
- d) Experimental, en el sentido de pasar por la experiencia exploratoria de un modelo escénico contemporáneo no contemplado curricularmente: la *performance*.

El conocimiento del fenómeno de las vanguardias artísticas, de la propuesta estética contenida en sus respectivas poéticas así como el acercamiento a parte de su producción en los distintos campos del arte, son el punto de partida para desarrollar el proyecto que, desde su inicio, se denominó *4V*, como representación sintética de las cuatro vanguardias por explorar.

Los alcances y limitaciones de *4V*, se circunscriben en el marco de una propuesta académica cuyo propósito central es impactar el proceso formativo de actores, en el segmento correspondiente a una materia del plan de estudios, con el propósito de ofrecer a un grupo de estudiantes de actuación, la posibilidad pedagógica de objetivar el conocimiento obtenido en el aula, al través de una experiencia escénica.

*Literatura y Análisis de Textos*, es el nombre de la materia incluida en la currícula de la Licenciatura en Artes - opción Teatro - de la Universidad de Sonora (UNISON). El programa correspondiente al séptimo semestre de esta materia, tiene como tema central a las vanguardias artísticas del siglo XX.

Los estudiantes sintieron la necesidad de llevar a la práctica las propuestas estéticas revisadas a lo largo del semestre, con el fin de obtener una mejor comprensión de ellas. Frente a esta demanda, se propuso el diseño de una performance<sup>1</sup>, donde se exploran algunas posibilidades, tanto en la construcción de un discurso escénico, como en el comportamiento actoral, demandado por las poéticas del Futurismo, Dadaísmo, Expresionismo y Surrealismo.

De este modo, se contempló la creación de un espectáculo, dividido en cuatro partes ligadas entre sí (Módulos), con carácter didáctico para los estudiantes de la licenciatura, al tiempo que su diseño y contenidos pudieran ser presentados como un trabajo terminal, abierto a todo público. La modalidad escénica adecuada para la realización del proyecto es una performance, dado que históricamente tiene sus raíces en los movimientos de vanguardia.

En el mes de noviembre de 2009, se estableció el compromiso para destinar horas extra clase para la realización del proyecto, pero fue hasta enero, en el nuevo semestre, cuando se dieron los primeros ensayos para poner a prueba materiales, contenidos y comportamiento actoral. La performance 4V se vio materializada escénicamente el día nueve de abril de 2010, en la explanada del conjunto arquitectónico conocido como *Bellas Artes* de la universidad; a partir de esta presentación, la performance 4V fue invitada para intervenir en tres ocasiones durante la celebración de las *Fiestas del Pitic 2010*, los días 27, 28 y 29 de mayo en el patio central de una antigua casona de la ciudad de Hermosillo.

El problema de la teoría y la práctica en los procesos de adquisición de saberes, así como la generación de competencias en los estudiantes, ha sido tema central en las diferentes escuelas pedagógicas, desde aquellas que

---

<sup>1</sup> La definición y toma de postura en relación con el empleo del término "performance" están desarrolladas en el capítulo segundo.

enfatan los procesos intelectuales, pasando por las que se centran en el moldeamiento de conductas, hasta aquellas que se enfocan en los aspectos emocionales.

En este trabajo se pone a prueba la idea de construir el conocimiento, vinculando los conceptos y premisas propios de cada vanguardia (experiencia intelectual), mediante la exposición de los estudiantes, a parte de su producción artística (experiencia sensorial), de modo que, a casi cien años de distancia, se geste una interpretación con sensibilidad contemporánea, traducida en una *performance art (experiencia psicofísica)*, síntesis y resultado de una praxis que va más allá de las posibilidades del aula, y que, además, pondrá en juego el potencial de los estudiantes como actores en formación.

Por otra parte, intentar la demostración de que las vanguardias artísticas del siglo veinte son el fundamento de lo que sucede actualmente en las artes escénicas, es ocioso por evidente o porque los analistas del fenómeno concuerdan en ello. Resulta importante, eso sí, la exploración de las posibilidades hermenéuticas que las poéticas vanguardistas ofrecen para el lenguaje escénico contemporáneo, y confrontar a los estudiantes con formas del trabajo actoral opuestas o diferentes a lo que ha sido su formación hasta el momento. En la Licenciatura en Artes opción Teatro de la Universidad de Sonora (UNISON), se privilegia la técnica vivencial; de modo que otro reto es poner a prueba a los estudiantes, bajo otra lógica de comportamiento sobre el escenario.

La UNISON, a través de la Coordinación del Departamento de Bellas Artes, apoyó el proyecto, otorgando, especialmente, plena libertad para su realización.

Históricamente sabemos que las vanguardias artísticas del siglo XX desbordaron los territorios que las vieron nacer. En México la sensibilidad estética les resulta favorable e influyeron casi de inmediato en la producción artística nacional:

Los tres grandes muralistas generaron parte de su obra pictórica y escultórica bajo la óptica expresionista, los autorretratos de Frida Kahlo son considerados también en esta corriente.

El Futurismo, por su parte, tiene una versión mexicana, en el Estridentismo encabezado por Manuel Maples Arce, Germán Lizt Arzubide y Germán Cueto. En el teatro, como lo consigna Alejandro Ortiz(Ortiz), se generan obras en un acto inspiradas en el principio de síntesis y simultaneidad futuristas; algunas de estas obras recuperan aspectos de la vida cosmopolita, sin embargo predominan temas del folclor y las costumbres nacionales. Algunos ejemplos representativos son: El Teatro Mexicano del Murciélago y el grupo de los Siete Autores en su primera temporada de 1925, así como los autores Rafael M. Saavedra, Elena Álvarez, Germán Cueto.

México, el “país surrealista” en opinión de Bretón, acogió de manera temporal o permanente a varios artistas importantes del surrealismo, como al propio líder del movimiento, así como Luis Buñuel, Remedios Varo y Leonora Carrington. También artistas nacionales se insertaron en este movimiento, tal vez el más longevo e influyente entre todas las vanguardias: Frida Kahlo, los muralistas Rivera y Siqueiros, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, Gunther Gerzso y Alberto Gironella se consideran por la crítica entre los más destacados.

De este modo, la performance 4V quiere ser, también, un reconocimiento al aporte cultural, que las cuatro vanguardias tratadas ofrecieron al arte mexicano.

Finalmente, se ha de consignar la referencia principal de los contenidos de 4V; lamentablemente se trata de una desgracia, de un acontecimiento que enlutó a la ciudad y al país: la muerte de cuarenta y nueve niños y las lesiones permanentes a varias decenas de menores, consecuencia del incendio de una guardería subrogada del Instituto Mexicano del Seguro Social.

# **Capítulo primero: Cuatro Vanguardias (4V)**

## **1.1 Las vanguardias artísticas del siglo XX: el fenómeno y las ideas.**

### **El Fenómeno.**

La palabra *vanguardia* proviene de la expresión francesa *avant-garde*: grupo de avanzada, exploración y reconocimiento en una batalla.

Vanguardia es un término que conserva el espíritu de su origen militar y fue aplicado metafóricamente al conjunto de expresiones artísticas surgidas en el final del siglo decimonono y principios del vigésimo; manifestaciones artísticas que, a poco más de cien años de distancia, son denominadas genéricamente por las historias del arte como “vanguardias históricas”.

Las connotaciones presentes en el concepto original - como ser un número reducido de individuos, que va al frente en el campo de batalla, con espíritu belicoso y de aventura, para descubrir y conquistar territorios y, así, propiciar el avance de su ejército- son trasladadas a los movimientos que se proponían ir al frente del arte con sus propuestas estéticas, pero ser artista de vanguardia significó más que eso, significó rebelión, ruptura y renovación.

Prácticamente todos los textos especializados o de consulta general, en el análisis de las vanguardias artísticas, coinciden en la vocación de éstas por combatir el gusto y el arte burgueses; habrá de convenir, entonces, en que la lucha se enfoca hacia el mecanismo esencial del capitalismo, la economía de mercado. Las vanguardias rehúsan convertir el arte en mercancía, en objeto de consumo suntuario producido según las expectativas de ese mercado. Para las vanguardias lo más importante será la acción libre en el arte y en la vida.

El rechazo al pasado, a la tradición y a los discursos imperantes, les puso como blanco obligado, las reminiscencias del Romanticismo y el Realismo-Naturalismo imperante, sus referencias históricas inmediatas. No más la

mímesis de la naturaleza, parece ser el principio unificador de las vanguardias artísticas del siglo XX, acompañado por una libertad creativa sin restricciones.

Por supuesto, a pesar de que en varios discursos se sostiene la idea de “tabula rasa” como comienzo inédito del arte, no se puede dejar de citar, como antecedente de la ruptura estética, a Alfred Jarry quien escandaliza, en 1896, a los espectadores reunidos para presenciar el estreno de *Ubú Rey*, por su lenguaje literario y escénico. Jarry ejerce la provocación consciente, plantea situaciones y textos absurdos que presenta en forma grotesca. La invención de un sistema de la sinrazón, bautizado como “Patafísica”, será influencia determinante, desde el Futurismo hasta el Teatro del Absurdo.

Este afán innovador de las vanguardias, llevó a una transformación de los códigos en la producción artística, en la plástica, música, literatura y artes escénicas, como se verá más adelante.

La rosa de los vientos vanguardistas traza, en cada movimiento, rutas que a veces se cruzan, coinciden o se oponen. Por esto, es que Renato Poggioli, famoso por ser de los primeros en teorizar la aventura estética de las vanguardias artísticas, en los años sesentas, apenas aventura en su *Teoría del Arte de Vanguardia*, cuatro momentos por los que éstas han de atravesar: Activismo, antagonismo, nihilismo y agonismo<sup>2</sup>.

El primero, activismo, como una actitud vinculada al espíritu de aventura, que genera prácticas de irrupción en la vida pública, traducida en actos de rebeldía y reto al statu quo.

Antagonismo, como realización de actos caracterizados por la violencia, hostilidad y repudio, contra el pasado, la tradición y las academias: es el parricidio metafórico en las artes.

Nihilismo, no sólo como negación del pasado, sino como labor de destructora de todo acervo histórico. Este tercer momento prepararía el advenimiento de la realización plena de sus ideales estéticos.

---

<sup>2</sup> En el análisis de las vanguardias artísticas, la propuesta de Poggioli, desde los 60s se convirtió en un paradigma que, hasta la fecha, muchos consideran vigente. Cfr. (Soria) (Chiampi)

El cuarto momento, agonismo, implicaría el punto de partida, el nuevo origen; en medio del caos, la catástrofe, las ruinas del arte institucional, daría inicio, desde un presente sin ataduras, el arte libre. Arte libre que, sin embargo, nunca sería más que utopía, porque este cuarto momento significó la disolución del movimiento en la mayor parte de los casos.

El ideal vanguardista, “cuya meta es devolver el arte a la praxis vital” (Bürger 62), es el intento de romper la idea del arte como práctica autónoma, en que el producto artístico es considerado siempre como creación individual, como producto de una genialidad desvinculada de cualquier acción cultural o, de las prácticas rituales, intento fallido desde el punto de vista de autor: “Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa”(Bürger 109).

Del trabajo de Adolfo Vázquez Rocca se infiere que las vanguardias al entrar en crisis son asimiladas al statu quo, y pasan a formar parte de la academia y del inventario de los museos, convirtiéndose en los clásicos contemporáneos, es decir, son la tradición del arte moderno<sup>3</sup>. Vázquez atribuye cierta ingenuidad al espíritu de ruptura con que las artes reaccionan al inicio del siglo XX:

“La primera suposición vanguardista cuestionada por el postmodernismo, es la de una radical ruptura con la tradición sacralizadora de las Bellas Artes, subestimando cándidamente la habilidad con que el sistema de convenciones institucionales habría de reingresar el gesto iconoclasta al inventario calculado (razonado) de las desviaciones permitidas, neutralizando así el ademán irreverente y reeducando el exabrupto”.(Vásquez)

Eduardo Subirats coincide con Bürger en la palabra “praxis”, pero le da un sentido diferente, habla de una *praxis absoluta*, generadora de una nueva realidad desde la actividad artística; Sostiene que la estética vanguardista no es sólo una revolución de la forma, como en las anteriores escuelas históricas, sino la “comprensión extensa de la creación artística como una actuación social de dimensiones a la vez formales, éticas y civilizatorias”(Subirats 95).

---

<sup>3</sup> Probablemente es la interpretación más extendida en los análisis sobre el fenómeno de las vanguardias históricas.

Subirats no acepta las tesis del fracaso histórico, ni de la victoria parcial, ni de la funcionalidad temporal de las vanguardias, por el contrario, opina que éstas tomaron el mando que los valores y conceptos, por ellas generados, son vigentes “por la sencilla razón de que los encontramos por doquier: definen nuestro urbanismo y dictan las pautas de nuestra publicidad, sus ideas estéticas se reiteran en la teoría de los fractales y explican la racionalidad inherente a nuestros objetos de uso... La sustitución de la experiencia reflexiva y subjetiva por un «automatismo» de carácter transubjetivo fue anunciada programáticamente por el surrealismo antes de cumplirse universalmente en el espectáculo mediático moderno...”(Subirats 99); Es decir, que han cumplido su propósito estético y también civilizatorio; continúan de manera consciente o inconsciente, rigiendo la producción artística dominante en los albores del siglo XXI.

En cualquier hipótesis que se tome, en torno al sentido histórico o su vigencia, no se encuentra objeción en reconocer a las vanguardias históricas como influencia determinante del arte actual.

### **Las Ideas.**

El siglo XIX fue, para occidente, la consolidación del Capitalismo. El mundo entero vivió la transición, en los modos de vida, más acelerada y más radical, desde que los humanos habitan el planeta. La multiplicación de las fábricas y el sistema de mercado, demandaron el desarrollo de las ciencias y de la tecnología.

Augusto Comte ofrecerá el soporte filosófico, para sustentar las expectativas humanas, acordes con esta etapa de la modernidad, a través del Positivismo.

La observación, la búsqueda de relaciones causales, el control de las variables, el registro del dato positivo, el establecimiento de leyes generales y la predictibilidad, serán rasgos de este pensamiento anti-metafísico, de corte pragmático, que impondrá la agenda del progreso.

Esta óptica aparejada con el desarrollo tecnológico, hacen iniciar el siglo veinte con barcos a vapor, ferrocarriles, telégrafo, motor de combustión interna, cinematógrafo, bombilla eléctrica, etc. Herencia del siglo precedente, que termina orgulloso de sus conquistas y visualiza un futuro de progreso, sustentado en el optimismo de la modernidad, optimismo que torna en pesimismo conforme avanza la nueva centuria.

Carlos Marx, por su parte, desarrolla una interpretación de la historia, que tiene como motor la *lucha de clases* para la formación y transformación de los Modos de Producción. El Materialismo Histórico, hace la crítica del capitalismo, denunciándolo como un sistema injusto, basado en la explotación y enajenación del hombre por el hombre; la filiación a este pensamiento, traerá como consecuencia las revoluciones sociales del siglo XX y, dirigirá buena parte del pensamiento político de los artistas, traducido en un arte militante.

Carlos Darwin publica *El Origen de las Especies* en 1859, donde expone su Teoría de la Evolución, bajo los principios de selección natural y adaptación. Darwin da, así, un duro golpe a las creencias religiosas y pseudocientíficas sobre el origen del hombre.

Sigmund Freud enuncia la primera tópica de la teoría psicoanalítica en 1896, la segunda tópica aparecerá veinte años después, pero de ambas se desprende una naturaleza humana básicamente irracional. Esta posición es radicalmente opuesta al espíritu de la modernidad que enarbola a la razón y la voluntad, como esenciales al hombre. En 1899, Freud ha terminado *La Interpretación de los Sueños*, libro que influirá particularmente en la estética surrealista, al dar soporte teórico a la exploración del mundo onírico.

Nicola Tesla derrota en su tierra y en su terreno al soberbio Edison, imponiendo el sistema de corriente alterna, sobre la corriente continua, para el abastecimiento de energía eléctrica en las principales ciudades de la Unión Americana y, ha demostrado la superioridad de la lámpara de pastilla de carbono en relación con la bombilla de filamentos incandescentes. Sin embargo, será la bombilla de Edison, unida a la corriente alterna de Tesla, lo que revolucionará la iluminación de las ciudades y los teatros en el siglo XX.

Federico Nietzsche pregona la muerte de dios. El hombre está solo y ha de combatir la mediocridad para poseer un espíritu libre, objetivo del superhombre caracterizado por ser dueño de sí y de su vida. Nietzsche ofrece una visión nihilista de la existencia humana, que aterrizará, como semilla en tierra fértil, en la cosmovisión de las juventudes afectadas por la Primera Guerra Mundial, además de ser precursora del Existencialismo como postura filosófica.

Alberto Einstein, enuncia su Teoría de la Relatividad Especial en 1906, donde el tiempo es una coordenada más en el espacio. En 1916, aparecerá su Teoría General de la Relatividad que ofrece una explicación a las fuerzas gravitacionales entre masas. No sólo revolucionará la Física, también tendrá impacto en discursos de carácter filosófico. En la literatura y la cinematografía, influirá particularmente en el terreno de la ciencia-ficción.

Los nuevos conocimientos científicos, los desarrollos tecnológicos y las visiones emergentes del mundo, fueron todo un caldo de cultivo para la ruptura con las preceptivas valores y creencias de toda índole en los albores del siglo XX.

Las revoluciones sociales, las guerras internacionales, particularmente la Primera y Segunda Guerras Mundiales, así como la depresión económica, serán el contexto que determina otra característica de los artistas vanguardistas: La militancia. La filiación estética será, al mismo tiempo, la adhesión a alguna postura política que va desde los extremos ideológicos, hasta la negación de alternativa alguna, pero nunca la neutralidad. Las artes dejarán de ser condescendientes con la clase dominante y sus gustos. Las artes serán promotoras de visiones y prácticas de orden político, a partir de una praxis demoledora de valores y tradiciones en el arte y en toda esfera de la vida social, desde el ejercicio libre de la sexualidad hasta la toma de las armas.

Del listado de escuelas, movimientos y tendencias artísticas del siglo XX, surgidas antes de la Segunda Guerra mundial, consideradas vanguardistas, destacan entre otras, Faubismo, Cubismo, Abstraccionismo, Constructivismo, Creacionismo, etc. Sin embargo, este proyecto se circunscribe en cuatro de las primeras vanguardias artísticas, consideradas como generadoras de posibilidades heurísticas para el arte posterior, especialmente literatura y artes

escénicas, o bien, matriz del lenguaje escénico en el arte de la performance actual: Futurismo, Dadaísmo, Expresionismo y Surrealismo.

Los perfiles desarrollados de las cuatro vanguardias, tienen como límite la información suficiente para sustentar conceptualmente el trabajo escénico de 4V; se centran, por tanto en las propuestas estéticas derivadas de sus manifiestos y en los artistas más representativos de cada una.

## 1.2 Expresionismo<sup>4</sup>: Contexto y perfil.

“El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro. El periodo materialista ha conformado en la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra (en particular el llamado experto en arte), en la que lo busca todo (imitación de la naturaleza, la visión de ésta a través del temperamento del artista, es decir, de su temperamento, ambientación, pintura, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad”.(Kandinsky 93)

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua (RAE), la palabra “expresionismo” se define así: “Escuela y tendencia estética que, reaccionando contra el impresionismo, propugna la intensidad de la expresión sincera aun a costa del equilibrio formal”.

El expresionismo se opone al impresionismo al considerarlo superficial e intrascendente por su búsqueda de efectos ópticos y sus temas, no necesariamente por su técnica, que seguirá empleándose. La pintura, desde esta visión crítica, ha de demostrar las verdades y necesidades “interiores” del artista; el lienzo no será foro costumbrista, ni retrato o paisaje con un vínculo objetivo con la realidad. En el sentido platónico, la realidad objetiva, no es más que apariencia y, por ello, no interesa a este movimiento artístico que, en forma mayoritaria, se asocia filosóficamente con posturas idealistas; se trata, para los expresionistas, de mostrar la vida interior de los seres humanos, de dar cuerpo

---

<sup>4</sup> En la performance 4V, el Expresionismo es colocado en tercer término, aunque cronológicamente haya surgido primero, por dos razones, primero porque la literatura y las artes escénicas expresionistas, adquieren mayor relevancia, desde el inicio de la Gran Guerra y, segundo, porque así convino a la estructura del discurso en el nivel del contenido de 4V.

a la subjetividad y las emociones. El artista se alejará de la “realidad objetiva”, inclusive en uno de sus extremos de cualquier intento figurativo, en aras de expresar esa verdad y esa necesidad interiores y subjetivas, de manera abstracta: las formas distorsionadas o exageradas, los contrastes violentos de color, luz y sombra, los trazos con diferentes grados de intensidad, serán el código de la expresión emocional. La figura humana idealizada bajo parámetros de belleza heredados del clasicismo, no aparece en el expresionismo, lo “feo” cobra sentido estético si es expresión de la vida emocional de los seres humanos.

Sin configurarse aún como un movimiento artístico, de modo explícito, el expresionismo se manifiesta desde finales del siglo XVIII, Francisco de Goya realiza una serie de grabados a los que llama *Asuntos Caprichosos* (*Hasta la muerte, El sueño de la razón produce monstruos*, por mencionar algunos ejemplos) en los que se hace una crítica social, mostrando en forma distorsionada imágenes que, con gran sarcasmo y poder expresivo, exponen vicios, errores e injusticia en la sociedad de su tiempo. Décadas después, a finales del s. XIX, Edvard Munch (*El grito, La cámara mortuoria*) expresa la angustia y la soledad del ser humano; Vincent Van Gogh, en la obra posterior a su internamiento en el manicomio de Saint Remey (*Cipreses, La noche estrellada, Trigal con cuervos*), muestra el tormento emocional de su propia existencia con admirable profundidad psicológica, bajo su visión tétrica y pesimista de la realidad. Munch y Van Gogh, son referentes obligados del expresionismo en cualquier historia del arte.

Los primeros grupos propiamente expresionistas son: *Die Brücke* (El Puente) fundado en 1905, fue integrado por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Ott Müller y Emil Nolde, en busca de la expresión instintiva y temperamental y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) encabezado por Franz Marc, Kandinsky, y Paul Klee, en 1911, con una propuesta de búsqueda espiritual mediante la expresión del yo interno.

Si bien es cierto que el término *expresionismo* se aplica inicialmente a la pintura, sus conceptos serán llevados a otras artes, desde la literatura, hasta la cinematografía. En los nuevos terrenos, el expresionismo encontrará cabida en

todo tipo de pensamiento; la expresión emocional y las visiones del mundo estarán representadas desde sus vertientes religiosas y ateas, de izquierdas y derechas: El expresionismo constituyó un poderoso vehículo de comunicación estética e ideológica para todos.

La literatura expresionista será alimentada por la Gran Guerra; las acciones y consecuencias de la conflagración bélica determinarán el desarrollo de la sensibilidad de los escritores, que pasarán a formar parte de esta estética. Ernst Toller escribe en su libro autobiográfico: “La guerra me convirtió en enemigo de la guerra, reconocí que la guerra era la fatalidad de Europa, la peste de la humanidad, la vergüenza de nuestro siglo...” (Toller 69)

En el plano estético, la literatura expresionista no rompe del todo con el naturalismo, se nutre de él, la diferencia está en el tratamiento enfático de la vivencia emocional cuyo anclaje encontramos en el romanticismo. Walter Muschg lo resume así:

“Como revolución literaria, el expresionismo parte directamente del naturalismo, y de forma indirecta de los movimientos ‘Junges Deutschland’ (joven Alemania) y ‘Sturm und Drang’ (Tormenta e ímpetu). Existe un expresionismo del tipo racional-naturalista procedente de Marx, Darwin, Haeckel, Freud, Zola, Ibsen y Wedekind. Sus más conocidos representantes son Alfred Döblin, Carl Sternheim, Georg Kaiser y Bertold Brecht. El centro de esta ala izquierdista se encontraba en Berlín, donde nacieron focos de un activismo radical en torno al Neopathetisches Cabaret de Kurt Hiller, fundado en 1910 y del semanario Die Aktion de Pfemfert. Allí la literatura adquirió un compromiso, y quiso cambiar al mundo”.(Muschg 23)

La vida interior de los seres humanos, expuestos a situaciones extremas como la guerra y sus consecuencias es una de las vertientes temáticas. El expresionismo plantea, también, y de manera recurrente, la deshumanización provocada por la mecanización del mundo moderno.

Expresionismo y Futurismo son movimientos contemporáneos, se conocieron e interactuaron, sin embargo los expresionistas ven en la máquina y su impacto en la vida urbana, un riesgo que se debe superar.

Los futuristas depositan en la máquina y la mecanización la justificación de sus ideales, en tanto que el expresionismo se preocupa por la acelerada industrialización, por la mecanización de los procesos productivos y por una vida urbana, que convierte al ciudadano en sólo una pieza en el engranaje de la gran máquina, que es la sociedad moderna. Reacciona, también, contra la violencia, el militarismo y la política de su tiempo. El miedo a la soledad y el temor a la convivencia son una paradoja de ese hombre moderno, condenado a vivir agobiado y angustiado.

En gran parte de las variantes del discurso expresionista, la producción dramática, narrativa y lírica, posee una idea unificadora: el surgimiento del “hombre nuevo”.

Hombre nuevo en oposición al hombre decadente –el advenimiento de una nueva era que reemplaza la cultura que muere-, en algunos casos expresada bajo una lógica de religiosidad similar al cristianismo; sin embargo, el hombre nuevo aparece también en la lógica nihilista bajo la oposición entre el superhombre y la bestia de Nietzsche, el superhombre, entendido como aquél que se libera de la esclavitud para con un dios<sup>5</sup>, significa la ruptura con el idealismo trascendente y, en términos actuales, el empoderamiento del humano; el hombre nuevo inferido del darwinismo que, en la hipótesis evolutiva, presupone la llegada de generaciones mejor dotadas que las antecedentes; o bien el hombre nuevo de la sociedad sin clases, de la utopía marxista, que será recuperado por el teatro de Brecht.

*La Metamorfosis* y *El Proceso* de Franz Kafka son ejemplo en la narrativa de otra variante: aquella que hace una crítica mordaz y sarcástica de la sociedad, al tiempo que expresa la tragedia individual; son también un modelo de la aplicación estética del grotesco en la prosa expresionista: los personajes son

---

<sup>5</sup> “Escuchad y os diré lo que es el superhombre. El superhombre es el sentido de la tierra. Que vuestra voluntad diga: sea el superhombre el sentido de la tierra. ¡Yo os conjuro, hermanos míos, a que permanezcáis fieles al sentido de la tierra y no prestéis fe a los que os hablan de esperanzas ultraterrenas! Son destiladores de veneno, conscientes o inconscientes. Son despreciadores de la vida; llevan dentro de sí el germen de la muerte y están ellos mismos envenenados. La Tierra, está cansada de ellos: ¡muéranse pues de una vez!”  
F. Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

dibujados prácticamente como caricaturas en el proceso de degradación de la condición humana y con situaciones que llevan al lector de un patetismo trágico al humor de corte fársico. En la obra kafkiana puede apreciarse también un manejo simbólico que denota la influencia del pensamiento freudiano en que se desvela el subconsciente, los mecanismos de defensa y el mundo onírico.

Georg Kaiser, autor de *Gas y Gas II* y Ernst Toller, autor de *La transformación* y *Hombre-masa*, ambos dramaturgos emblemáticos del expresionismo, escriben obras dramáticas con el tema de la salvación de la humanidad, en discursos pacifistas y mesiánicos. Si bien se les puede acusar de ingenuidad o desconocimiento de la magnitud de los intereses y las fuerzas económicas y bélicas en juego, a las que oponían la razón y el amor<sup>6</sup>, no se pueden dejar de reconocerse las innovaciones de su dramaturgia, caracterizada por una estructura episódica, con personajes que no corresponden a un carácter individual sino a tipos sociales o alegorías; sus parlamentos están llenos de oraciones inconclusas, abundan las interrogaciones que de forma indirecta sirven para interpelar al espectador, los textos son fragmentados por pausas que enfatizan la presentación de imágenes poderosas y sugestivas:

“La condensación de un sentimiento o idea en un gesto puede centuplicar el efecto en el espectador, sobre todo cuando el silencio prolongado hace resaltar el movimiento escénico de los actores (Por ejemplo: en *Los burgueses de Calais* de Georg Kaiser)”(Wamba)

Sin duda el preámbulo del Teatro Épico de Bertolt Brecht.

Baal es una obra en que la dramática y la lírica se reúnen, es un texto escrito por Brecht a los veinte años y representa su filiación temporal al expresionismo. El protagonista puede interpretarse como un anti-héroe romántico, que se complace en transgredir todo valor burgués, llevando hasta sus últimas consecuencias las pasiones y los apetitos carnales, sin embargo, también puede leerse como alegoría de la degradación humana, de un ciclo que concluye con la muerte y, por lo tanto, el anuncio de una nueva era. Una tercera interpretación es recuperada por Armando Partida (Partida 154) al citar

---

<sup>6</sup> Cfr. (Muschg 34)

a Bernard Dort, quien considera Baal como una parodia que emplea los recursos del lenguaje expresionista en contra del mismo movimiento: “no describe una pasión o una decadencia... sino un estado”. Si este texto es una ironía, entonces Baal sería un bosquejo del teatro épico.

El personaje como representación de la especie humana en determinadas circunstancias o como alegoría arquetípica, es una de las innovaciones del Expresionismo en la construcción dramática, en relación con el teatro de Ibsen; escénicamente rompen, también, con el teatro ilusionista de Antoine y su cuarta pared. Igual que Gordon Craig, el teatro expresionista se aleja de la mimesis de la naturaleza; lo que observa el espectador al presenciar el hecho teatral son ahora formas sintéticas, simbólicas o abstractas de la realidad.

La escena expresionista es alimentada por las ideas de Adolphe Appia y Max Reinhardt, ambos con la idea coincidente de la generación de atmósferas. Appia enfatiza el valor de la iluminación en la modelación del espacio, un espacio que se entiende como parte de la realidad interior del personaje y no como descripción de su entorno, un espacio que se constituye en elemento rítmico de la representación y que construye a partir de juegos de niveles y volúmenes, escaleras, planos inclinados, contrastes de luz y sombra, elementos verticales y horizontales. Reinhardt, como Appia, pero con mayor precisión, sostiene la autonomía del director en relación con el autor dramático, de la partitura escénica en relación con el texto literario. Reinhardt, como Meyerhold en su biomecánica, se rige bajo un principio de economía, tanto actoral como escenográfica:

“Incluir el mueble, la mesa, la silla entre los propios medios de expresión. Nada accesorio. No será incluido como mera decoración ni un mueble que no intervenga en la acción. Pues cada movimiento, cada mirada, cada recorrido, cada pausa debe significar algo y expresar algo, ni una mirada, recorrido, movimiento o pausa casual o insignificante”. (Reinhardt 219)

Reihardt aporta, también, al teatro expresionista la escena neutral: cámara negra apoyada por efectos lumínicos violentos y dinámicos con iluminación cenital para el personaje central<sup>7</sup>.

Establecer una relación más estrecha con el público fue una preocupación central en el teatro de Reinhardt, a veces la separación estará dada apenas por la cortina de luz, como en su "Kammerspiele" (teatro de cámara), también explorará con escenarios circulares para romper la relación frontal .

“Max Reinhardt, que revolucionó las tablas con una concepción pedagógica del drama. Como en el teatro medieval, la escena estaba apenas separada del público, marcada a veces únicamente por las luces. Los escenarios eran giratorios como los había utilizado Appia, pero les agregó la proyección de diapositivas, filmes y altoparlantes que con la escenografía simbólica quebraban de manera radical la ilusión de realidad”.(Wamba 15)

Finalmente, como rasgo distintivo del teatro expresionista, no puede dejar de mencionarse la máscara. Instrumento que oculta, pero que a la vez redimensiona la realidad como una lente de aumento; exagera, pone en relieve, revela lo que, por cotidiano, no es procesado por la conciencia, así, la máscara se convierte en un poderoso elemento expresivo para la representación de lo que está fuera del alcance de las estéticas realistas. La máscara en el expresionismo se empleó como objeto físico que cubre el rostro y, como construcción del gesto; en ambos casos se cumple la función de representación de arquetipos y vehículo de expresión emocional.

---

<sup>7</sup> Cfr. (Sánchez)

### 1.3 Futurismo: Contexto, perfil.

“Destruir en la literatura el ‘yo’, es decir toda la psicología. El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por lo tanto debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos”.(Marinetti)

Filippo Tomasso Marinetti redacta en 1909 el primer manifiesto futurista, que es publicado el 20 de febrero del mismo año, en *Le Figaro*. Este texto y este hecho, marcan el inicio formal de un movimiento, que llevará a los extremos la exaltación de la vida moderna; constituye una oda a la mecanización, la industrialización, los desarrollos tecnológicos y al ritmo frenético de la vida urbana.

La máquina, la velocidad, la técnica, el metal, son símbolos y el eje de un discurso violento que se opone a toda tradición,

El Futurismo, como la mayoría de las vanguardias, posee un carácter militante vinculado a posiciones políticas, en este caso se transita desde el anarquismo hacia un nacionalismo, que aterrizará en una franca adhesión al régimen fascista de Mussolini. Marinetti logrará, incluso, ser condecorado por su participación en campañas militares. Su amor por la guerra, conocido ya en sus manifiestos, es llevado hasta sus últimas consecuencias como ejemplo de la actitud vanguardista, que incluye todas las esferas de la vida.

La primera década del siglo XX está marcada por graves conflictos a nivel internacional, en Italia continúan las disputas por territorio con el Imperio Austro-Húngaro y es en ese escenario, que un grupo de artistas hacen campaña a favor de la integración italiana, promoviendo la intervención armada contra los austriacos, con el fin de recuperar territorios que consideraban italianos.

Se considera el doce de enero de 1910<sup>8</sup> la fecha en que se presenta, por primera vez, una “serata” de corte futurista, en la ciudad de Trieste. En esta velada y en las que le siguieron ese año, Marinetti lanza arengas a favor de la guerra, apela al patriotismo, pregona la abolición de las tradiciones y el desprecio por el arte académico y comercial. Aun años después, como elemento teatralizante de su performance, continúa la campaña contra Austria quemando banderas de este país.

La producción literaria de Marinetti, lleva la huella de poetas simbolistas como Gustave Kahn, quien habría de ofrecerle también el contacto directo con Alfred Jarry en 1903. *Le Roi Bombance (El Rey francachela*, también traducido como *El Rey Jolgorio*) es una especie de confesión de la admiración que Marinetti sintió por el creador de *Ubú Rey*, de quien recupera elementos del Gran Guñol, la Comedia del Arte y de las sátiras breves de tradición francesa. Jarry, por su parte, mostró simpatía por el joven italiano, a quien le ofreció palabras de reconocimiento.<sup>9</sup>

Marinetti tuvo la virtud de convocar, para el Futurismo, a artistas de diversas disciplinas, aglutinados ya por las convicciones políticas ya por la convergencia en sus objetivos estéticos.

Francesco Balilla Pratella y Luigi Russolo serán los músicos emblemáticos del Futurismo; desarrollan *El Manifiesto técnico de la música futurista* de 1911 donde exponen como principios *el atonalismo, la enarmonía, la polifonía en sentido absoluto y el ritmo libre*. Russolo plantea en *El Arte de los Ruidos*:

---

<sup>8</sup> “...iniciamos el movimiento futurista en Trieste, ciudad en la cual tenemos el honor de tener la primera de nuestras serate futuristas (Politeama Rossetti, 12 de enero de 1910). Cerramos nuestra segunda reunión futurista (Milano, Teatro Lírico, 15 de febrero 1910) gritando: ¡Viva la guerra, sola higiene del mundo! ¡Viva Asinari di Bernezzo! ¡Abajo Austria!” Escribe Marinetti en el texto *Movimiento político Futurista* (1915)

<sup>9</sup> Jarry escribe a Marinetti luego de leer *El Rey Francachela*: “It`s a long time since we last met at he *Mercure*. I`m saying this to excuse my late reply. I have read *Le Roi Bombance* for a second time now, and it still provokes the same vivid impression because of its extraordinary form and precision of language (...) The play is an admirable novelty (...) You have offered what no doubt only you could have produced, i. e. the twilight of this God in the superb apoteosis of Saint Putrefaction. (...) Glory again to Bombance, the good King, for all the joy he has given me” (Berghaus 273)

“experimentamos infinitamente más placer al combinar idealmente ruidos de tranvías, de autos, de coches y de multitudes chillonas que al escuchar aún, por ejemplo, la *Heroica* o la *Pastoral*(Russolo). Por sus experimentos se le considera precursor de la música concreta.

Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo escriben el *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910), en él exponen su necesidad de trascender el color, la forma, el instante detenido, para plasmar *la propia sensación dinámica*; Para repudiar la *vulgaridad, la pedante mediocridad académica y el culto fanático a lo antiguo y carcomido*. El *Manifiesto técnico de la pintura futurista* es firmado por los tres primeros, además de Severini y Giacomo Balla.

Balla interpreta los principios futuristas en obras como *Niña que corre por el balcón*, donde reproduce varias veces la imagen de una joven para dar el efecto de dinamismo y movimiento; por su parte, **Boccioni en su escultura *Formas singulares de continuidad en el espacio*** muestra un hombre caminando, del cual se percibe la estela dejada, ya por la fuerza del viento, ya por la velocidad. El mismo Boccioni dibuja la caricatura de una velada futurista; en ella nos revela un instante de simultaneidad y síntesis de las *seratas*, verdaderas performances en que se conjuga la obra plástica, la música, la poesía y las artes escénicas sobre una estructura adoptada del teatro de variedades, que será el modelo ideal para los propósitos propagandísticos del futurismo.

En relación con el teatro, el futurismo generó varios manifiestos, tres de los cuales son fundamentales para llevar los planteamientos doctrinarios generales a la realización concreta del hecho teatral: El Manifiesto del Teatro de Variedades en 1913, el Manifiesto del Teatro Sintético Futurista en 1915 y el Manifiesto del Teatro de la Sorpresa en 1921.

En el primero de ellos(Marinetti), se exalta como virtud principal del teatro de variedades, el no tener tradición y el haber nacido en la era de la electricidad. Un teatro sin dogmas ni maestros, ágil, entretenido, lleno de humor y sorpresas. La sala de música, como espacio del teatro de variedades, es

concebida como *síntesis de la humanidad* en que la sensibilidad futurista se puede manifestar en todo su esplendor y difundir las ideas del nuevo mundo:

“El Teatro de Variedades es la única escuela que podemos recomendar a los adolescentes y a los jóvenes talentos, ya que explica de modo incisivo y rápido los problemas complejos y los acontecimientos políticos más complicados”.

El público, usualmente menospreciado y agredido por los futuristas, en el teatro de variedades no será en adelante un “estúpido voyeur”, participa activamente cantando, haciendo ruidos, interpelando a los músicos y actores, creando situaciones que ponen a prueba la habilidad y talento de estos últimos. Se reconoce al music-hall, el cabaret y el circo, como los espectáculos más cercanos a la sensibilidad futurista. De algún modo, pese a la negación sistemática de todo pasado, se percibe en este manifiesto, una actualización de la *Commedia dell'arte*.

El segundo manifiesto, firmado ahora por Emilio Settimelli y Bruno Corra, además de Marinetti está fechado el 18 de febrero de 1915, ya iniciada la Primera Guerra Mundial. Los futuristas exponen en los primeros párrafos del *Manifiesto del Teatro Sintético Futurista*, que es el teatro la única manera de infundir el espíritu guerrero de su momento, al pueblo italiano.

En este documento se plantean dos criterios básicos: el teatro ha de ser sintético y atécnico<sup>10</sup>(Settimelli): Brevidad y dinamismo en la presentación son las estrategias propuestas para un teatro atractivo, sorpresivo y eficiente; de

---

<sup>10</sup> Our Futurist Theatre will be:

*Synthetic.* That is, very brief. To compress into a few minutes, into a few words and gestures, innumerable situations, sensibilities, ideas, sensations, facts, and symbols. The writers who wanted to renew the theatre (Ibsen, Maeterlinck, Andreyev, Claudel, Shaw) never thought of arriving at a true synthesis, of freeing themselves from a technique that involves prolixity, meticulous analysis, drawn-out preparation

*Atechnical.* The passeist theatre is the literary form that most distorts and diminishes an author's talent. This form, much more than lyric poetry or the novel, is subject to the demands of technique... With our synthesist movement in the theatre, we want to destroy the Technique that from the Greeks until now, instead of simplifying itself, has become more and more dogmatic, stupid, logical, meticulous, pedantic, strangling.

forma explícita se plantea una ruptura con la tradición dramática que llamamos aristotélica. Se mofan, por igual, del autor dramático y del público que gusta de las representaciones de carácter realista.

En el mismo texto se repudia cualquier intento de verosimilitud y el intento de explicar todo de manera detallada, considera “estúpido” subordinar el talento a la técnica que, “(incluso los imbéciles) pueden adquirir mediante el estudio, la práctica y paciencia”.

El Manifiesto del Teatro de la Sorpresa, firmado en 1921 por Marinetti y el pintor Francesco Cangiullo, expone en forma propagandística el triunfo, o por lo menos la vigencia, del teatro sintético futurista en Italia, lo novedoso radica en el énfasis puesto en la utilización de cualquier recurso que resulte sorprendente al espectador, por imprevisible. Recomienda no caer en el círculo vicioso de admiración, imitación y plagio, porque representa un culto al pasado e impide la creación original, única fuente de sorpresa. Los recursos sorprendentes expuestos en este manifiesto son: empleo de los recursos del café-concierto futurista con participación de gimnastas, atletas, ilusionistas, prestidigitadores, elementos del teatro de revista, también declamaciones dinámicas y sinópticas de palabras en libertad compenetradas de danzas; poemas escenificados; diálogos musicales sorprendentes entre pianos, piano y canto, libres improvisaciones de la orquesta, etcétera.

Por su contribución a las artes escénicas en el universo falocrático del futurismo, merece una mención especial Valentine de Saint-Point, seudónimo de Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell, modelo, escritora y bailarina; es la única mujer, incorporada plenamente al movimiento futurista. Escribe dos manifiestos: *Manifiesto de la mujer futurista*, que es una respuesta a la misoginia<sup>11</sup>, expuesta en el Manifiesto Futurista de Marinetti y,

---

<sup>11</sup> *La humanidad es mediocre. La mayoría de las mujeres no son ni superiores ni inferiores a la mayoría de los hombres. Son iguales. Todos merecen el mismo desprecio... Es absurdo dividir a la humanidad en hombres y mujeres. Se compone sólo de feminidad y masculinidad. Todo superhombre, todo héroe, no importa lo épico, genial o poderoso que sea, es la expresión prodigiosa de una raza y de una época sólo porque está compuesto, al mismo tiempo, de elementos masculinos y femeninos, de feminidad y masculinidad: es, en consecuencia, un ser completo.* (Manifiesto de la Mujer Futurista)

el *Manifiesto de la Lujuria* que al tiempo que un ideario, es el texto base de una performance. Desarrolla una de las primeras formas de la performance, a la que llamó *Metacoro*,<sup>12</sup> integración de poesía, música, danza, proyecciones, efectos de iluminación y el empleo de aromas para incorporar el olfato como parte de la experiencia del espectador.

El nuevo mundo imaginado por los futuristas, cobra forma en los diseños arquitectónicos de Antonio Sant'Elia y Mario Chiattoni. El primero de ellos publica en 1914 su *Manifiesto de la Arquitectura Futurista* en que va más allá de los planos de un edificio para proponer proyectos urbanos integrales, que incluyen las centrales eléctricas, las estaciones del ferrocarril y las pistas para aeroplanos. Conciben la ciudad vertical, con ascensores, estructuras metálicas y cristales en lugar de paredes.

El legado más importante de esta vanguardia, consistió en hacer de la ciudad y de la vida un espacio para la experiencia estética. El diseño de las grandes metrópolis contemporáneas, como hábitat humano fincado en el desarrollo tecnológico, sólo puede explicarse como la puesta en práctica de los postulados futuristas.

---

<sup>12</sup> As an aspect of her "Art of Flesh" Saint-Point initiated a new cross-media performative form of art that she called "metachory", a combination of Greek words meaning beyond the dance. The first metachory was staged in Paris in 1913, with a theoretical explanation, after which she performed a solo almost naked, her body partly veiled by transparent silk strips. Her face was veiled in order to focus the audience's attention on the abstract and geometrical aspects of her dances and not on emotions, since Futurists rejected sentimentality. Her movements were combined with words from her *Poems of War and Love*, light projections of mathematical equations and an effusion of perfumes. The music was disconnected from the gestures. As opposed to other dancers of her epoch, such as Loie Fuller or Isadora Duncan, she wanted neither dance that expressed the emotions of the music, nor music that expressed the emotions of dance. She separated them as two autonomous layers in interaction, anticipating the experiments of composer John Cage and choreographer Merce Cunningham years later in America in the 1950s. Innovative composers who created music for her included Claude Debussy, Roland Manuel, Dane Rudhyar, Erik Satie, Maurice Droeghman and the Futurist Francesco Balilla Pratella. The Metachory Festival she staged in 1917 at the Metropolitan Opera House, New York, introduced American audiences to her polytonal and dissonant music. (Sina)

## 1.4 Dadaísmo: Contexto y perfil.

Zurich, 2-II-1916

"Cabaret Voltaire. Con este nombre se ha constituido un grupo de jóvenes artistas y escritores cuyo fin es crear un punto de encuentro para el esparcimiento artístico. La idea del cabaret es que los artistas asistentes a las reuniones diarias ofrezcan recitaciones y actuaciones musicales, y se invita a los jóvenes artistas de Zurich a participar con sus propuestas sea cual sea su orientación artística." (Nota de prensa.)<sup>13</sup>

Tristán Tzara publica, en el número 3 de la revista Dadá de 1918, el primer manifiesto del movimiento, que habría iniciado un par de años antes en Zurich, con las escandalosas veladas del Cabaret Voltaire.

Sería justo decir que Dadá nace antes de Dadá, no sólo porque su poética se da a conocer dos años después de los primeros encuentros en el Cabaret Voltaire, también porque podría dudarse que Zurich sea el origen de este movimiento, pues existen gran cantidad de obras consideradas dentro del más puro espíritu dadaísta, fechadas antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, es el caso de los trabajos de Picabia, Duchamp o Man Ray en New York, por ejemplo. Lo que no se puede dudar es que Tzara fue el gran orquestador de la mayor provocación a las formas de producción artística, a las escuelas tradicionales del arte y al gusto artístico de la burguesía, y que su dirección empezó en la ciudad suiza y se consolidó en París.

Zurich fue refugio para los europeos, entre ellos muchos artistas, que huían de la Primera Guerra Mundial. Seguro es que por esa razón son anti-bélicos, pero el "anti" se extiende hacia todos los terrenos. Es un movimiento antiartístico y antisocial. Cobijado en una cosmovisión nihilista, Hugo Ball, sociólogo, filósofo, actor y dramaturgo será, junto con Tzara, creador del ideario anti-filosófico para

---

<sup>13</sup> Nota de prensa reproducida sin fuente(Ball)

resistir y rechazar la barbarie de la guerra y el conjunto de circunstancias que desembocaron en ella.<sup>14</sup>

El nihilismo como negación de todo, de ellos mismos inclusive: *El arte es una tontería*, expresaba Jacques Vaché; *El arte es un producto farmacéutico para imbéciles*, decía Picabia, y añadía: *Dadá, por su parte, no quiere nada, nada, nada; hace algo para que el público diga: «No entendemos nada, nada, nada. Los dadaístas no son nada, nada, nada, y ciertamente no llegarán a nada, nada, nada»*(Pierre 121)<sup>15</sup>

A pesar de lo anterior, Nuria López(López) sostiene que el nihilismo dadaísta es un lugar común en la mayor parte de los análisis, pero no es una apreciación justa, pues no tener teorías ni dogmas significaba la independencia de cada uno de sus integrantes y su deseo de no formar “escuela”:

“¿Qué es lo que une a los dadaístas para formar un *movimiento* potente, transformador? ...es la sensación de “asco” (*dégoût*), compartida por los dadaístas, hacia el estado de cosas existente. Es un rechazo cercano a lo fisiológico —repugnancia por el utilitarismo, por la limitación, la dominación, en una palabra, por la pobreza y bajeza espiritual de la sociedad burguesa europea”.(López 104)

El “nihilismo” como rasgo distintivo del pensamiento de Tzara y de la producción artística dadaísta, siguiendo esta tesis, sería una atribución desde el exterior, provocada por la denuncia constante que hace este movimiento, del nihilismo de su tiempo, por lo que su discurso, expresado en términos nihilistas, conlleva una crítica y una afirmación del valor de la vida:

“En efecto, una lectura algo cuidadosa bastaría para ver que Tzara, al mismo tiempo que critica, afirma la vida, afirma la alegría y la fuerza para acabar con

---

<sup>14</sup>Ibid. 14-IV-16. Nuestro cabaret es un gesto. Cada palabra que se pronuncia y se canta aquí significa al menos una cosa: que esta época degradante no ha logrado infundirnos respeto. ¿Qué podría ser en ella respetable e imponente? ¿Sus cañones? Nuestro bombo los acalla. ¿Su idealismo? Hace tiempo que se ha convertido en motivo de risa, en su versión popular y en la académica. ¿Las grandiosas matanzas y las hazañas caníbales? Nuestra locura voluntaria, nuestro entusiasmo por la quimera acabará con ellas.

<sup>15</sup> Tomado del Manifiesto dadá firmado por Francis Picabia en 1920, reproducido en el libro referido.

el régimen de miseria y de tristeza —enfermo, en una palabra— en que se hallan sumidas la cultura y sociedad de su tiempo”.(López 9)

Son rebeldes y se proponen destruir la cultura imperante, atacando las instituciones que la sostienen:

“El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”.(Bürger 62)

Defienden el caos frente al orden y la imperfección frente a la perfección: *La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura... Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil...*(Tzara)

Proponen un arte espontáneo, irracional, absurdo, intuitivo, donde no hay reglas; son los inventores de los poemas fonéticos y, de la escritura automática que más tarde guiará a la literatura surrealista

El poeta Philippe Soupault, participante en la exposición Dadá más recordada de París con la presentación de un espejo titulado *Retrato de un imbécil*, de un marco vacío bajo el nombre de *Retrato de un desconocido*, además de un trozo de alquitrán con la leyenda *Ciudad del retiro*, recuerda:

“Tzara que, con una tenacidad notable y un raro eclecticismo, quería formar un equipo, intentaba agrupar a los «artistas» de Suiza, Alemania y, por mediación de Picabia, de Estados Unidos y de Francia. Captó a Arp (Suiza), a Man Ray (Estados Unidos), a Max Ernst (Alemania) y a Georges Ribemont-Dessaignes (Francia). Lo menos que cabe decir es que existía una gran diversidad en este grupo. Tzara, en esta época, no podía elegir”. (Pierre 8)

Consolidado el movimiento en París, Tzara logra la simpatía y colaboración de personajes como Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, quienes unos años después fundarían el movimiento surrealista.

Marcel Duchamp es caso aparte, al inicio de la Gran Guerra se traslada a los Estados Unidos, donde tiene su primer encuentro con Picabia, hecho relevante para la formación de Dadá. A principios de 1914 realiza el primer *ready made*, su famosa *Rueda de bicicleta*. *Ready made*<sup>16</sup> será una expresión anterior a Dadá, sin embargo posee los fundamentos lúdicos, el sarcasmo, el absurdo y la provocación, propios del espíritu dadaísta. Será fundador de la sede dadaísta en New York, donde recluta para el movimiento al fotógrafo Man Ray.

Al término de la guerra, en 1919, Duchamp regresa a París y realiza *LHOOQ*, el *ready made* más famoso por el escándalo provocado: La reproducción de la Gioconda con añadido de bigote y barba, además de la fonética francesa del título, que puede entenderse como "ella tiene el culo caliente".

Max Ernst será cabeza en el enclave dadaísta de la ciudad de Colonia, junto con Hans Arp. Es considerado en la actualidad como pintor surrealista, sin embargo, sus primeras obras son realizadas bajo la influencia del expresionismo. En 1919 conoce a Arp y transita por el territorio agresivo y violento de Dadá, antes de formar parte del grupo original que seguiría a Bretón. Durante su militancia dadaísta descubre la técnica de *collage* y la desarrolla al grado que representa su más importante aportación. La re contextualización de un objeto a partir de la adición de elementos pintados o dibujados, fue la primera exploración del *collage* como técnica; la segunda, consistió en el ensamblaje de elementos (fragmentos) procedentes de diferentes objetos, materiales y texturas, sin emplear la pintura. El *collage* es considerado para las artes plásticas, lo que la escritura automática es a la literatura.

Cuando Tzara afirma "la belleza ha muerto", argumenta la relatividad del concepto belleza y descalifica con ello a la crítica y a los críticos del arte. Tzara se burla de la idolatría, de la veneración excesiva del objeto, equivalente al culto supersticioso: el arte, visto así, ha sido enajenado de la experiencia cotidiana de los seres humanos.

---

<sup>16</sup> Duchamp define el *ready made* así: *Objeto usual elevado a la dignidad del objeto artístico por la simple elección del artista*. Citado en (Pierre 60)

El dadaísmo desacraliza el arte bajándolo del nicho en que se le rinde culto, relativizándolo, poniéndolo al alcance de todos, cualquier cosa es arte si quien lo produce así lo considera, lo interesante es que Dadá emplea mecanismos ingeniosos, profundamente irracionales y absurdos, desarrollados con un espíritu lúdico sin precedentes, donde la regla es que no existen reglas: las palabras de un poema, por ejemplo, son sólo un conjunto de significantes, el significado no ha sido omitido, es inexistente, esas palabras no producen más sentido que la connotación del vacío conceptual y espiritual del arte.

Desde esta interpretación, el tema central de Dadá es el fetichismo. Los dadaístas generan fetiches para evidenciar el fetichismo burgués, a veces en el territorio del absurdo, a veces bajo una aparente ingenuidad infantil; construyen fetiches bajo mecanismos tautológicos: repiten en forma viciosa aquello que desprecian, para provocar asco y repudio.<sup>17</sup>La contraparte, el destinatario, es puesto en evidencia como consumidor de fetiches del arte, bajo la lógica del sistema de mercado: se sustituye, como se hace en la sinécdoque o en la metonimia, la obra por el autor, el autor por el nombre, el nombre por la firma, la actuación por la actriz, la actriz por sus nalgas, el valor por el precio, el significante por el significado.

Todo en dadá es teatralizado, pero no hay representación en el sentido dramático tradicional, cada reunión dadaísta fue una mezcla de recital, cabaret y parodia, el escenario fue entendido como un espacio para jugar en libertad, sin reglas, sin lógica y con la improvisación como método. Por ello es que, salvo excepciones como *Corazón de Gas* de Tzara, se desconocen textos escritos específicamente como obras de teatro.

Si alguna utopía se puede encontrar en este movimiento sin pretensión de hacer escuela, y que la gran mayoría comprende como nihilismo surgido de las

---

<sup>17</sup> Como hipótesis personal, susceptible de desarrollarse en otra investigación, el asco y rechazo esperado y provocado por la obra artística, es la catarsis dadaísta; asco, que interpretado bajo el mecanismo de defensa llamado proyección en la teoría psicoanalítica, opera al depositar o reconocer en otro, los atributos que se poseen pero no se reconocen como propios.

tinieblas de la guerra, es el intento de hacer de la vida el sinónimo de arte o el arte sinónimo de vida, mediante la libertad.

El final del primer manifiesto Dada dice: Libertad: *DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.*

La negación, incluso de sí mismos, fue el sello dadaísta; su final, no podía ser de otra manera: un suicidio intelectual como gesto iconoclasta y narcisista final. Como ave fénix, renacerán de sus cenizas convertidos en surrealistas.

## 1.5 Surrealismo: Contexto y perfil.

Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son como la gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos.

André Bretón

André Bretón escribe en su primer manifiesto de 1924: *SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.*

La exploración del mundo onírico, la concepción de una naturaleza humana fundamentalmente irracional desarrollada por el Psicoanálisis, el encuentro con universos caóticos, absurdos y llenos de imaginación, ofrecidos por el Dadaísmo y, también, una visión social derivada del análisis marxista, perfilan en lo general el surgimiento de la vanguardia artística más longeva e influyente del siglo XX.

Un año después del manifiesto de Bretón, se realiza la primera exposición de los pintores surrealistas, en ella participaron: Hans Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy y André Masson. En 1926 se inaugura la Galería Surrealista, donde se incorporan Duchamp y Picabia. Al final de esa tercera década llegan al surrealismo, figuras de la talla de Alberto Giacometti y Tristán Tzara, en seguida Bretón dará la bienvenida a Salvador Dalí y a Luis Buñuel, luego de su éxito cinematográfico *Un chien andalou*.

No hay tratado en que no se haga referencia al impacto que ejercieron las teorías freudianas sobre este movimiento, los mismos surrealistas reconocen su deuda. El Psicoanálisis ofrece al surrealismo el sustento teórico del que otras vanguardias carecieron, como sistema articulador de su praxis; y

proporciona ideas fundamentales en la construcción de líneas metodológicas de la creación artística.

El pensamiento afectado por pulsiones que provienen de algún lugar recóndito de la estructura psíquica; los sueños como un texto aparentemente sin sentido, pero que pueden ser decodificados si se les considera como espacio simbólico donde los deseos son realizados; el reconocimiento del mundo onírico como extensión territorial de la experiencia humana, donde el deseo, la intuición y la imaginación gobiernan sobre la razón.

Bretón al hacer crítica del arte anterior y sus modelos, plantea: *El error consistió en pensar que el modelo sólo podía tomarse del mundo exterior; incluso es absurda la idea de utilizar un modelo*(Breton). La independencia del “modelo” para la creación artística, es la revolución más radical propuesta desde el surrealismo, por lo menos de manera explícita y sistemática.

Así como el psicoanálisis emplea la técnica de asociación libre, en la interpretación de los sueños y los actos fallidos, el surrealismo desarrolla el *automatismo psíquico*. El paciente, en el primer caso, es instado por el terapeuta a verbalizar sin restricciones lógicas ni morales hasta que, en un momento determinado, hace un descubrimiento liberador de los contenidos inconscientes; del mismo modo, el artista surrealista, deja correr la pluma o el pincel, liberado de ataduras racionales, dejando que su pensamiento, despojado de la razón, dicte la manera de objetivar en el papel o en el lienzo las fuerzas actuantes del subconsciente, como motor creativo.<sup>18</sup>

Dalí teoriza acerca de la actividad *paranoico-crítica*, definiéndola como un *método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes*(Dalí). La palabra clave, es “asociación” que implica una actitud *activa, sistemática, organizadora y cognitiva*, de los materiales significativos, ofrecidos por la experiencia surrealista de cada día; Los acontecimientos de la jornada que Dalí reconoce

---

<sup>18</sup> Fernando de Ita pregunta, en entrevista a Joan Miró, si pintar directamente con las manos es, entre otras cosas, una actitud erótica, a lo que Miró responde: ¡Definitivamente! Pero no sólo eso. Hay algo más. ¡La fuerza que corre por mi cuerpo, que me atraviesa de pies a cabeza y sale por las manos para quedarse en el lienzo! (...) ¡La creación es un acto de violencia! ¡El más grande que existe!(Ita 110)

como experiencias surrealistas son: la polución nocturna, falsos recuerdos, sueños, los actos fallidos, retención voluntaria de la orina, el error mínimo, entre muchos otros que, tamizados por el método paranoico-crítico, generarán por asociación la obsesión disparadora de la creación. Dalí se convertirá en figura indiscutible de la pintura surrealista, mientras que Buñuel lo será del cine.

El surrealismo no generó, desde sus filas, un teatro característico, por principio tendría que desechar cualquier estructura lógica y “escribirse” en el momento de la acción; sin embargo, contó con la cercanía y adhesión temporal a sus principios de Antonin Artaud y de Federico García Lorca.

Artaud, el filósofo del teatro, aún vigente, aún perturbador, promotor de una espiritualidad en el teatro, semejante al de las religiones primitivas, un teatro que ha de revelar verdades interiores<sup>19</sup> -y no necesariamente mediante la palabra- al proporcionar al espectador un estado de consciencia equivalente al trance. Artaud, nunca incondicional y enemigo de las ortodoxias, fue expulsado por Bretón al no comulgar con el ideario político del líder surrealista, vinculado al Partido Comunista Francés.

García Lorca, como otros dramaturgos posteriores, encuentra en el surrealismo una fuente inagotable de imágenes, sin embargo, su obra no perderá su estructura racional ni la coherencia de sus relatos; Lorca mantiene el interés por la realidad popular y conserva la huella del simbolismo y el barroquismo lírico de la Generación del 27.

Para el teatro, como para todas las artes tocadas por los surrealistas, el legado más importante será el espíritu contenido en la consigna de Bretón: *No será el miedo a la locura, lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.*

---

<sup>19</sup> Estas ideas habrá de desarrollarlas años después en *El Teatro y su Doble* y *el Teatro de la Crueldad*, pero quedan esbozadas desde esta época:

*Y lo que yo pienso del pensamiento es:*

*CIERTAMENTE EXISTE LA INSPIRACIÓN.*

*Y hay un punto fosforoso donde se recupera toda la realidad, pero distinta, metamorfoseada, -¿y por qué?-, un punto de uso mágico de las cosas. Y yo creo en aerolitos mentales, en cosmogonías individuales.* (Artaud)

## **Capítulo segundo: Performance art**

### **2.1 Definición y posibilidades del concepto.**

Performance: el problema de nombrar las cosas. La palabra *performance* no está incluida en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es una de las razones por la que algunos la rechazan; es un término anglosajón que se traduce como “desempeño”, “actuación”; Víctor Turner, citado por Diana Taylor(Taylor), propone su comprensión a partir de aceptar que etimológicamente, la palabra parece provenir del verbo francés *parfournir* “proveer”, “completar”, “llevar a cabo por completo”. En ambos casos, queda claro que no se refiere al teatro, al menos de manera exclusiva: lo mismo se aplica al rendimiento del motor de un automóvil, que al comportamiento financiero de una empresa; a una modalidad de protesta política, que a una mujer realizando movimientos lúbricos al ritmo con que se golpea una caja de madera, en un jardín público; a un espectáculo de luz y sonido en alguna pirámide mesoamericana, que al grupo de jóvenes circulando alrededor de un kiosco, cualquier domingo en algún pueblo michoacano; a un hombre que se encierra por días en una jaula con televisor , wáter y alimento chatarra, que a una mujer que marca con tinta roja su cuerpo mientras queda tendida sobre la plancha de una morgue; a una representación convencional de teatro o danza que a aquella realizada fuera de parámetros estéticos establecidos.

Tal gama de significados hace parecer, a primera vista, inútil la palabra, más si se pretende tomar como concepto que ilumine una trayectoria metodológica.

Antonio Prieto Stambaugh(Prieto), establece el panorama de la falta de acuerdo, en el uso convencional de los términos performance y teatralidad que va desde la banalización de ambos por sinonimia, hasta su aplicación en la comprensión de los actos en cualquier dimensión de la vida social, donde siempre adquiere connotaciones políticas y/o rituales; también apunta el intento de delimitación de sus alcances en una sola dimensión: el arte.

En este terreno, el del arte, Martha Toriz(Toriz) entiende la performance como un movimiento propio del siglo XX, anclado en las vanguardias históricas y caracterizado por la necesidad urgente de diálogo entre las diversas disciplinas, fragmentadas históricamente desde la antigüedad clásica grecolatina.

Diana Taylor(Taylor), por su parte, defiende la autonomía y valor del término “performance”, frente a “teatralidad” y “espectáculo”, términos con que en Latinoamérica suele sustituirse:

Teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente "en vivo", estructurada alrededor de un guión esquemático, con un “fin” preestablecido (aunque adaptable)... La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio... Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que “performance” no necesariamente implica. Difiere de ‘espectáculo’ en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo...Mucho se pierde, a mi entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como “teatralidad” o “espectáculo” para reemplazar a “performance”.

Taylor explica cómo en los países anglosajones “performance” adquiere un sentido ontológico pues incluye los saberes, la memoria y la identidad transmitidos mediante prácticas reiteradas en la vida social y que éstas implican comportamientos teatrales, por lo tanto, performance implica un fenómeno simultáneamente "real" y "construído". Así, el concepto parece funcionar más en el terreno antropológico que estudia las manifestaciones culturales a partir de las prácticas cotidianas: “performances”.

Resulta significativo que la investigadora Roselee Goldberg, haya añadido la palabra “arte” a continuación de la palabra “performance” como un intento de focalización, en el título de su libro. Implícitamente es un reconocimiento de la gran extensión semántica de “performance” y de la necesidad de delimitar los campos de su aplicación. Aun así, en el mismo libro reconoce la complejidad para establecer una definición, en este caso, de aquella producción artística que cubre ciertas características y que llamamos performance:

...Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas.

Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación (literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de video, film, diapositiva y narración) en busca de material, los despliega en cualquier combinación, cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución.(Goldberg 9).

Por su parte, Alfonso de Toro, al caracterizar al teatro posmoderno, ofrece claves para la definición de la performance:

“Se trata de un teatro (el posmoderno)<sup>20</sup> en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, ‘performance’, no-textualidad (ejemplos: *Living Theatre, Happening*, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, y el texto es, en el mejor de los casos, sólo una base que –generalmente– carece de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica y pasa a ser un *performance script*. La idea de *performance* toma una tercera posición –mediadora y subversiva– entre drama y teatro”. (Toro, Publikationen von Prof. Dr. Alfonso de Toro )

De manera más radical, podría decirse que es el cuerpo, y no el actor, el tema y personaje principal de la performance, operando éste como el espacio simbólico de la experiencia humana. De Toro escribió en un texto anterior(Toro): “el cuerpo como un *proscenio* teatral en el cual se inscriben y se leen procesos culturales, produciendo al mismo tiempo significación y diseminación”.

El mismo investigador desarrolla una reflexión sobre el término “teatralidad”, que nos permite ganar precisión para su empleo.

“El concepto puede entenderse como un lugar operativo en la construcción de relaciones transversales y entrelazamientos de diversas formas de representación, una operación transrelacional en el intercambio de

---

<sup>20</sup> El paréntesis es mío.

comunicación... El término describe el empleo de una enorme e infinita posibilidad de procesos dinámicos de representación. La 'teatralidad' así descrita no puede entenderse como una categoría semántica (que se ocupa del contenido del acto de representación), sino como relación de diversas y simultáneas formas de representación, es decir, una categoría al nivel del significante".(Toro).

Este planteamiento resulta práctico, porque nos permite comprender la teatralidad como el plano de la expresión de toda performance -y, por supuesto, de toda producción teatral- como la selección de los recursos escénicos que serán vehículo de los contenidos. La teatralidad como el juego de artificios que harán más eficiente y más atractivo el proceso de comunicación.

Otro problema por resolver es el sentido de la palabra *espectáculo* y su relación con la performance. El diccionario de la RAE ofrece cuatro acepciones para el significado del término, de las cuales tres son pertinentes para este trabajo: Como función o diversión pública; como el conjunto de actividades profesionales para realizarla; y como la cosa misma que se ofrece a otros, en forma atractiva, para provocar deleite, dolor, asombro, etc.

Un evento, una técnica y modos (códigos) de presentación, son los tres elementos que se pueden inferir de la definición. La intencionalidad de que el evento, hecho u objeto presentado resulte "atractivo" para un público será lo determinante en la definición de materiales y selección de recursos que darán como resultado la materialización del espectáculo. De Toro opina que la espectacularidad -es decir el adjetivo, el atributo- es definitoria del paradigma del teatro actual: "...esto es, del uso de una gran cantidad de códigos que se entienden como materia visual-sonora-gestualkinésica..."(Toro).

De manera que, al hablar de espectáculo y de espectacularidad, nos remitimos, de alguna manera, a los ideales wagnerianos del arte total, el teatro como integrador de los lenguajes de todas las artes; o nos hace recordar a Gropius en el manifiesto de la Bauhaus en que visualizó la urbanización del futuro con la integración de arquitectura, pintura y escultura; y, por supuesto,

nos instala en la pirotecnia vanguardista para llamar la atención mediante la multimedialidad.

Subirats propone los postulados de las vanguardias históricas como puntos de anclaje de la cultura tardo y posmoderna, en el sentido de que estos son el sustento de un proyecto estético y civilizatorio que pretende crear una “segunda naturaleza y producción de simulacros” que se manifiesta plenamente en la cultura mediática contemporánea, con la creación de una segunda realidad, a la vez electrónica y espectacular (Subirats 14). La performance es un modelo de expresión humana que cumple con esos postulados tal y como lo hace desde hace cien años.

En el año 2008, se efectuó ***PerfoArtNet Encuentro Internacional de Artistas del Performance***, con transmisiones en directo por internet. Este evento incluyó la presentación de discusiones teóricas, talleres, grupos de trabajo, etc. Este encuentro contó con la asistencia de performanceros de Canadá, México, Venezuela, Chile, Argentina, Islas Canarias, España, Portugal, Estados Unidos y Colombia. Fernando Pertuz, performer y artista colombiano participante de este encuentro, escribe:

“Performance o Arte de Acción es el nombre usado para denominar a una técnica que cumplirá 100 años con estos calificativos... Pero que está desde los comienzos de la civilización humana en las relaciones arte, cuerpo, vida y pensamiento...”

La utilización del cuerpo por artistas plásticos, pintores, escultores, músicos, filósofos, pensadores y creadores como acción o performance aparece en los libros desde 1909 con las muestras realizadas por los Futuristas, los constructivistas, los surrealistas, los dadaístas y Fluxus” (Pertuz).

La pertinencia de esta cita se justifica por dos razones: la primera, por el reconocimiento convencional de la palabra “performance”, por gran parte de los practicantes iberoamericanos, de esta modalidad artística y, segundo, porque, de manera explícita, reconocen su origen en las vanguardias históricas del siglo XX. Lo mismo ocurre, desde su nombre

mismo, con la publicación venezolana *Performanceología*<sup>21</sup> que, desde sus páginas on line, se ha convertido en un foro latinoamericano de discusión, historia, información, intercambio de experiencias y documentación sobre arte de performance y performancistas.

En México, el Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral “Rodolfo Usigli” mantiene una línea de investigación sobre performance, fenómeno al que dedicó en forma íntegra, el primer número de la publicación *Citru.doc*<sup>22</sup>; en este cuaderno pueden encontrarse afirmaciones tan radicales como que la performance “no tiene que ver con el teatro...(o) Debe estar desierto de cualquier valor estético” y no ser interpretable o, como afirma Gurrola en una entrevista publicada en el mismo cuaderno, que la performance “sólo se les aparece a los iluminados”; también se encuentran en el otro extremo, posturas flexibles, como es el caso de Josefina Alcázar quien, aun cuando considera “que estas teatralidades ponen en crisis la idea misma del teatro, como también desestabilizan los mecanismos tradicionales de la crítica” acepta mecanismos en la creación de la performance, más acá de la “iluminación”, como “hibridación” y “transversalidad”.

Si bien ha de reconocerse el origen de la performance en las expresiones vanguardistas de las artes plásticas, nadie puede negar el abordaje de esa nave desde las artes escénicas. La performance dejó de ser una manifestación exclusiva de la plástica y ahora su sello es la diversidad.

---

<sup>21</sup> Web: <http://www.performancelogia.org>  
Blog: <http://performancelogia.blogspot.com>

<sup>22</sup> *Citru.doc* No. 1 (cuadernos de investigación teatral), Citru 2005. México

## 2.2 Configuración de lineamientos para la construcción de la performance 4V.

Partiendo de lo expuesto hasta aquí, se presenta a continuación la toma de postura, para delimitar la idea de *performance* que guiará el trabajo a partir de considerar:

Primero, que no hay oposición entre los términos, performance, teatralidad y espectáculo, tampoco hay sinonimia. Cada uno de ellos aporta contenidos semánticos diferenciados presentes en cualquier performance art.

Segundo, no se pretende abonar a la polémica conceptual ni sentar tesis alguna, con respecto a esta forma de expresión cultural. Interesa, sí, establecer un criterio de carácter operativo que sustente la performance 4V.

Tercero, en el establecimiento de la convención acerca de lo que aquí se entiende por performance, se opta por los criterios que focalizan la dimensión artística del fenómeno, es el arte el espacio conceptual que nos atañe.

Cuarto, el término *performance* cobra autonomía y valor conceptual para el objetivo de este trabajo, cuando se le asocia a un cierto tipo de productos artísticos, caracterizados por:

- a) Distanciarse de las normas académicas y estéticas predominantes, en cualquier terreno de las artes, en un momento determinado,
- b) No ser susceptibles de clasificación taxonómica (género, estilo, etc.).
- c) Ser autorreferenciales. El actor suele exponer parte de su propia existencia y estructura emocional o del contexto temporal y social en que se desenvuelve.
- d) Carecer de estructura dramática, mas no de teatralidad.
- e) No estar confinada a espacios convencionales o predeterminados, cualquier sitio puede ser el lugar de la ejecución.

- f) Que el ejecutante tiene un propósito deliberado de comunicación sin que la narración-representación sean su principal estrategia.
- g) Presentarse como un híbrido de artes escénicas, plásticas, audiovisuales y literatura.
- h) La libertad de creación sin más frontera que la determinada por los propios ejecutantes.

Y, quinto, que en los ocho incisos presentados, se vislumbra la paternidad de las vanguardias, en particular del futurismo y dadaísmo. Ésta es la razón fundamental que lleva, de forma casi “natural”, a elegir la modalidad de *performance art* o *arte de acción*, como rectora del trabajo escénico 4 V.

## **Capítulo tercero: De la teoría a la práctica.**

### **3.1 El concepto de la performance 4V.**

4V es una performance de carácter didáctico que tiene como fin pasar del análisis de textos a la práctica escénica, como una forma de ampliar el conocimiento de cuatro de las vanguardias históricas: Futurismo, Dadaísmo, Expresionismo y Surrealismo.

El punto de partida para la concepción de este trabajo escénico es la inquietud de un grupo de estudiantes del séptimo semestre, por trascender los contenidos revisados en la materia Análisis de Textos literarios, cuyo programa incluye, en uno de sus capítulos, la lectura de las poéticas vanguardistas, ejemplos de obra plástica y el análisis de algunos textos representativos, tanto dramáticos como narrativos. La demanda final fue intentar un acercamiento práctico a esas realidades estéticas que, en general les resultaron atractivas, pero “extrañas”, además de reportar dificultades para imaginar las posibilidades del comportamiento del actor desde el punto de vista técnico.

De este modo, 4V representa una exploración de la actoralidad demandada por las poéticas vanguardistas, en oposición a la formación de corte stanislavskiana, predominante en los contenidos curriculares en la Licenciatura en Artes Escénicas, opción Teatro, de la Universidad de Sonora.

Como premisa para el proceso creativo, se estableció el diseño de la performance a partir de una lectura contemporánea de las poéticas de las cuatro vanguardias, lo que significa no seguir el camino de reconstrucción arqueológica: en lugar de intentar reproducir las descripciones existentes de las veladas, matinés y demás formas de representación, se opta por recuperar el espíritu contenido en las preceptivas y algunas de las características formales, representativas de cada vanguardia. Así, se preserva con mayor fidelidad el principio de creación libre, sostenido por las cuatro propuestas estéticas, más que intentando su imitación.

La premisa actoral fue saltar del “entrañamiento” - basado en la experiencia emocional del actor, como principal recurso para asumir la psicología de un personaje en unas circunstancias dadas-, al diseño consciente, sustentado por los recursos gestual-kinésicos, al servicio de un concepto estético. No se rechaza la posibilidad de tocar las fibras emocionales del actor, pero se llega a ello por la vía de la postura, el gesto y el movimiento.

La estructura de la performance se sustenta en la idea de “ensamblado” propia del collage desarrollada por Max Ernst y de “dinamismo” relativa al movimiento y la velocidad en las poéticas futuristas; así que es un *ensamble dinámico* de cuatro módulos: Futurismo, Dadá, Expresionismo y Surrealismo.<sup>23</sup>

### 3.2 El espacio de representación.

Se tomó como criterio, la realización de la performance, fuera de los lugares diseñados con el propósito específico de albergar representaciones teatrales. Debía ser un espacio abierto y cercano a las escuelas de artes escénicas, plásticas y música, de modo que significara una irrupción en la actividad cotidiana de la universidad. Se seleccionó una escultura con base circular de la que salen varias columnas de diversa altura, primero, porque se encuentra en una zona muy transitada, junto al estacionamiento y, segundo porque, acorde con el espíritu vanguardista, podría tomarse como “agresión a una obra de arte” bajo la perspectiva sacralizadora burguesa; además de ofrecer mayores posibilidades para el juego escénico.



---

<sup>23</sup>Si bien es cierto que la vanguardia expresionista ocuparía el primer término, por su aparición histórica, aquí se le ubicó en tercer lugar, tomando en cuenta que su producción literaria y cinematográfica más importante, se concentra en los años comprendidos entre 1915 y 1925.

### 3.3 Módulo I: Futurismo

La selección de materiales para la construcción del primer módulo tiene como fuentes los manifiestos del futurismo, poemas, diapositivas de pinturas y esculturas futuristas, así como fotografías y videos bajados de internet.

Los valores futuristas de velocidad, fuerza, dinamismo y síntesis, así como su concepción espectacular, integradora de las artes, agresiva y llena de recursos sorprendidos, llevaron a un diseño integrador de música-ruido, acrobacia, danza y teatro, además meter a la escena una motocicleta.

Es pertinente mencionar que la Licenciatura en Artes contempla, como parte importante de la formación del actor, el acondicionamiento físico, de modo que los cuatro integrantes del grupo han desarrollado destrezas sustentadas en elasticidad, fuerza y resistencia, que se traducen en calidad de movimiento más que aceptable. Añadido a lo anterior, está el modelaje de su corporalidad mediante materias como Expresión Corporal y Danza.



Partiendo de esta base, los ensayos se enfocaron, en un primer momento, en la determinación de los elementos acrobáticos que se emplearían, tomando en cuenta las habilidades y la seguridad de los actores, puesto que las evoluciones tienen lugar sobre una plancha de cemento y, en un caso, a tres metros de altura. En un segundo momento, la coreógrafa se hizo cargo del grupo para montar la coreografía de acuerdo con las ideas previamente acordadas conmigo.



La coreografía se desarrolló con el auxilio de la bailarina y profesora de danza contemporánea, Zahaira Santa Cruz Arvizu, a quien se le solicitó, además, su participación como bailarina principal. Las ideas fueron tomadas de imágenes y textos referidos a las bailarinas futuristas Valentine de Saint-Point y Giannina Censi, la primera por sus performances “metacoro” y la segunda por “Aerodanza” -ésta última contó con indicaciones precisas de Marinetti-.

La selección musical surgió de manera azarosa: en un pasillo de la universidad, un grupo de estudiantes, escuchaba música estridente, que incluía el sonido de varios autos a gran velocidad, adecuada versión contemporánea de la veneración que Marinetti profesaba por la velocidad y los automóviles.

El módulo inicia al grito de “futurismo”, seguido de elementos acrobáticos, por parte del actor que ofrecerá el discurso.

En seguida entra en escena una rugiente motocicleta, desde la cual una actriz grita una consigna futurista.

Montada a horcajadas en la cintura de un compañero y simulando un cañón de ametralladora, otra actriz lanza una nueva consigna, emite la onomatopeya del accionar de una ametralladora y hacen mutis.

Entra la bailarina futurista quien ejecuta la coreografía planeada, en compañía de quienes permanecen en escena.

El actor que abrió el módulo inicia su escalada en las columnas de la escultura, mientras los demás salen; dice su discurso desde lo alto de la columna central.

El hilo conductor del módulo está inspirado en la performance del actor italiano Carmelo Bene en un teatro de variedades, titulada *Discurso futurista*, y en lecturas que el mismo actor realiza del Manifiesto Futurista, los videos fueron localizados en youtube<sup>24</sup>.

El trabajo con el actor, consistió en manejar cada enunciado del discurso con total independencia de los colindantes, para así poder asociarlo con un gesto, un movimiento y una intención particular; después se jugó con variables como

---

<sup>24</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=MngtlkNsD8E>  
<http://www.youtube.com/watch?v=4LaaphUwAJk>

velocidad de pronunciación, volumen, pausas. El siguiente paso fue ligar todos los enunciados, acompañados de una gesticulación asociable, por el público, con las representaciones del imaginario colectivo de los líderes fascistas, destacando su poder de seducción por encima de el juicio moral que se ha formado de ellos: *...introduciendo en sus obtusos cerebros (los del público)<sup>25</sup> las imágenes más extravagantes, acariciándoles con refinadísimos espasmos de voz, con blandura y brutalidad aterciopelada, hasta que, domados por mi mirada o alucinados por mi sonrisa, sentían la necesidad femenina de aplaudir lo que no habían entendido y no amaban.*(Marinetti)

Las sugerencias contenidas en *La declamación dinámica y sinóptica* de Marinetti fueron tomadas, según su pertinencia, como instrucciones puestas a prueba, incluida la incorporación de onomatopeyas.

---

<sup>25</sup> El paréntesis es mío.

### 3.4 Módulo II: Dadá

Dadá es el nombre del movimiento artístico que no tenía más propósito, que agredir todo aquello que llevara el nombre de arte. La performance 4V, en su segundo módulo, sintetiza en un sólo concepto el tema del discurso dadaísta: fetichismo.

El consumo del arte, convertido en el consumo de una mercancía, precedida por la construcción mítica que valora más los atributos exteriores a la obra misma: moda, status, prestigio, precio, o bien, en la actualidad, la personalidad del artista que sale en la tele, la que tiene enormes tetas... El equivalente sacralizado del ídolo que sustituye al dios, la firma que reemplaza la obra; la opinión de la figura “consagrada”, que se convierte en dogma: todo esto constituye el fetichismo en el arte. Es una doble crítica, al consumidor por ignorante y/o superficial, y al productor por ceder a la demanda del mercado. Simbólicamente es el arte de mierda o arte-mierda.

Piero Manzoni, artista de un movimiento considerado neo-dadaísta, da cuerpo objetivo a esta imagen, presentando en 1961 una serie de noventa latas de conserva, llenas con su propio excremento: *Merda d'artista* fue el título de esta serie que salió al mercado con un precio equivalente a la cotización actualizada de su peso en oro. Numeradas y firmadas en la tapa, por supuesto.<sup>26</sup>



Este trabajo de Manzoni fue elegido por la estudiante Arely Ayala como punto referencia y punto de partida para la construcción de un sketch, como forma distintiva del teatro de cabaret, cuyo motivo principal es la

venta de mierda, que realiza un personaje con rasgos del típico merolico y de la trabajadora doméstica. El texto fue elaborado por el director del proyecto a partir de ejercicios estructurados de improvisación, surgidos de las preguntas: ¿Cómo vender mierda? ¿Qué argumentos publicitarios serían eficientes?

<sup>26</sup> La imagen fue tomada de la página web dedicada a Manzoni. Es una compilación de vida y obra del artista: <http://www.pieromanzoni.org/SP/archivo.htm>

Otro elemento que compone este módulo, fue recuperado de *Para hacer un poema dadaísta*(Tzara)<sup>27</sup> de Tzara, en que se explica la forma de escribir un poema y ser *un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo*. El vendedor de mierda hace lectura de un poema del cual reclama autoría, acompañado por un coro de bobos y un hombre que actúa como mono llamado “Belleza”.

El hombre que actúa como mono, mantiene contacto agresivo con el público, baila y canta Hip-hop. Se optó por esta modalidad por representar una forma de expresión juvenil, de rebelión o resistencia frente a los efectos de la globalización; en este caso, la mordacidad del hip-hop se dirige hacia los críticos del arte.<sup>28</sup>

En este módulo, se introduce, con algunas alusiones, el tema de la Guardería ABC,<sup>29</sup> eje del discurso en los módulos expresionista y surrealista.

---

<sup>27</sup> Contenido en el Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo.

<sup>28</sup> Más que un género musical o un baile, el hip hop es un movimiento social, un producto y una reacción a la globalización, y representa también una sólida afirmación política, al exponer una crítica sobre temas económicos, sociales o ambientales, según un estudio del Programa de Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos (ONU-Hábitat) de 2004.(firma)

<sup>29</sup> Se refiere al incendio que provocó la muerte de cuarenta y nueve niños y que se relata más adelante.

### 3.5 Módulo III: Expresionismo

En las clases de Análisis de Textos Literarios, se vieron y comentaron tres películas que corresponden al Expresionismo Alemán: *El gabinete del doctor Caligari* dirigida por Robert Wiene, *Nosferatu* de Murnau y *Metrópolis* de Lang, que es una síntesis de las vanguardias, pero recupera claramente elementos del expresionismo; se leyeron textos como *Gas* de Kaiser, *Baal* de Brecht y *La Metamorfosis* de Kafka; se proyectaron imágenes con obras de Goya, Munch, Van Gogh, Franz Marc, Kandinsky, y Paul Klee.

Los contenidos del módulo expresionista se definieron, mediante la elección de un evento real como punto de partida; el criterio de selección fue que el suceso o circunstancia fuese significativo en la vida social de los habitantes de la ciudad de Hermosillo, Sonora y en la estructura emocional de sus ciudadanos.

El acontecimiento más significativo en el último año, para quienes vivimos en esta ciudad, es el caso de la Guardería ABC.

¿Qué nos afecta? La muerte de los cuarenta y nueve niños en la guardería incendiada; nos indigna que accidentes de esta magnitud pudieran evitarse de cumplir estrictamente las normas de seguridad; nos insulta el que el tráfico de influencias sea el mecanismo para otorgar concesiones, paradójicamente en este caso, relativas al cuidado y seguridad de los más indefensos.

¿Cuál es el sentimiento o emoción que compartimos sobre este tema? Pesar, indignación, duelo.

El día cinco de junio de 2009, se registró el incendio de una guardería subrogada por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). El incendio se originó en un edificio con oficinas de la Secretaría de Hacienda, contiguo a la Guardería ABC; ambos inmuebles, no contaban con las condiciones de seguridad para emergencias de ese tipo, inclusive, en la guardería, la salida de emergencia se encontraba clausurada. Cuarenta y nueve niños de entre cero y cuatro años de edad murieron. Días después, salió a la luz pública el hecho de que los dueños son familiares tanto de la esposa del Presidente de la República, como del entonces gobernador del Estado. Prácticamente a un año de distancia, no existe un peritaje convincente de las causas del incendio;

oficialmente se reconoce responsabilidad en los tres niveles de gobierno, sin embargo, fuera de empleados de bajo rango, ni gobernantes ni dueños han respondido frente a la justicia. El único castigo social fue, cambiar el color del gobierno estatal y municipal, a través de las urnas y, cancelar las aspiraciones presidenciales del ex gobernador; jurídicamente, nada.

De forma casual, llegó a mis manos el poema escrito por un estudiante de quinto semestre, de nuestra licenciatura, en el que expresa con fuerte carga emotiva, su sentir por la tragedia. La redacción del poema trasgrede la sintaxis, el desarrollo de las ideas es inacabado, sugerente, contiene muchas interrogaciones, ofrece poderosas imágenes y fuertes sensaciones al lector, de modo que todas esas características se corresponden con los rasgos literarios del expresionismo.

*¿Y la justicia...dónde está?* Es el título del poema escrito por Sergio Morales Galindo, texto que elegí como base del trabajo actoral en este módulo, porque independiente de los juicios que de él se puedan hacer desde el punto de vista literario, es una respuesta emocional sincera al acontecimiento y representa el sentimiento local de una experiencia trágica colectiva.

A partir de los antecedentes teóricos, la tragedia del 5 de junio y la incorporación del poema, se ensayaron formas exageradas o distorsionadas en el manejo del cuerpo, de la respiración y del gesto, con el objetivo de lograr, la expresión de algún estado emocional sugerido. Melisa Róbinson fue la actriz que ejecutó este segmento.

Uno de los ejercicios realizados, se diseñó tomando en cuenta que el punto de partida en el expresionismo es la vida interior: la primera indicación a los actores fue cerrar los ojos y recuperar sensaciones e imágenes asociadas, según su experiencia y referencias personales, con las reacciones emocionales frente a circunstancias sugeridas (muerte de un amigo, acoso sexual, el primer enamoramiento, etc.). La segunda indicación fue trasladar a su cuerpo la imagen representativa



seleccionada; al lograr esto, abrir los ojos y explorar en forma libre e irreflexiva, la motricidad, la respiración, la máscara y los sonidos derivados de la imagen inicial, sin intentar relato alguno.



Otro ejercicio consistió en observar la imagen de alguna pintura expresionista, y construir con su cuerpo una “escultura” que no imitara la obra sino interpretara la sugerencia emocional del cuadro; una vez logrado esto, se pidió a los actores que desarrollaran una secuencia de seis a ocho movimientos, con la condición de no perder el nivel expresivo logrado de inicio y de explorar grados de intensidad. Este ejercicio fue el que ayudó a definir la forma final del trabajo actoral, al incorporar el texto del poema, variaciones rítmicas, emisión de sonidos no realistas y repetición de movimientos. Cada fragmento del poema, se montó sobre una secuencia de acciones que dieron como resultado una coreografía cercana a la danza.

En el nivel del contenido, se expresa el dolor de una ciudad por los acontecimientos y, de manera tenue, se vislumbra una esperanza, asociada a la idea de hombre nuevo, al aludir a una sociedad que se organiza para evitar que se repitan desgracias, como el incendio de la guardería.

### 3.6 Módulo IV: Surrealismo

La solución escénica para este módulo ofreció el reto mayor, hacer que el actor, sin el empleo de tecnología, con la imaginación como recurso y su cuerpo como medio, lograra ofrecer, más que un discurso ilógico, un conjunto de imágenes oníricas, asociadas a la pesadilla hermosillense del cinco de junio del 2009.

Durante el curso, se revisó el Manifiesto Surrealista, firmado por Breton en 1924, luego de su rompimiento con Dadá; de Luis Buñuel, se proyectaron las películas: *El perro andaluz*, *Viridiana* y, *La ilusión viaja en tranvía*; mediante diapositivas se tuvo contacto con parte de las obras pictóricas de Dalí, Miró y algunos pintores más. Se leyeron poemas y obra dramática (*Así que pasen cinco años*) de García Lorca. A partir de estas referencias se construyó el texto para 4V, que inicia con un poema surrealista de Cernuda y continúa con un ejercicio de escritura automática, redactado sin lógica, dejando correr el torbellino de emociones e ideas desatadas por la muerte de los infantes y por el sentimiento de duelo,



vigente hasta esta fecha en los hermosillenses. Bajo la idea de develar lo oculto, el actor Juan Manuel López Ochoa en una especie de asociación libre aportó las imágenes de “capa”, “mago”, “prestidigitador”, para llegar a las manos como la forma de comunicación y así se resolvió el trabajo escénico del primer segmento, correspondiente al poema de Luis Cernuda: al entrar en escena, la capa del vestuario funciona como telón, tras el cual “desaparece” la actriz del módulo precedente; con el rostro, cubierto por la capa, el actor se



instala tras un pilar de la escultura, sobre el que asoman las manos y

antebrazos que junto con su voz serán los recursos empleados para comunicar el poema. En el juego de asociaciones, se llegó a Hamlet, preguntando ahora si el incendio fue accidente, descuido o destino; por último, apareció la idea de un juego de beisbol, que tiene la afición mayoritaria en esta región: en el final de la última entrada (fin del juego-vida) entre los 49s (número de niños muertos a consecuencia del incendio) que enfrentan a un pitcher con el apodo del ex gobernador, que será golpeado por la bola en el último batazo (se asoció, con el final de las aspiraciones presidenciales del personaje aludido, como consecuencia del incidente en la guardería).

### **3.7 Base literaria de 4V.**

A pesar de la sistemática supresión de la base literaria, como piedra angular en la arquitectura del espectáculo teatral, en las propuestas estéticas vanguardistas y posvanguardistas, ésta se resiste a su desaparición radical. Personalmente, sentí la necesidad de sustentar la escritura escénica de 4V con un trabajo dramático sobre materiales literarios, que sirviera de soporte conceptual, guía en la planeación de las acciones y componente esencial para otorgar sentido al texto escénico.

4V, efectivamente, se aleja de cualquier intento cercano a la literatura dramática aristotélica, su estructura es fragmentada, no desarrolla una fábula, posee un esquematismo que responde al principio de síntesis; estéticamente, enfatiza el referente sobre el significado, son más valiosos el efecto sonoro y las imágenes producidas por las palabras y la acción del actor, que el propio significado. Se presentan un conjunto de sensaciones, imágenes y conceptos que el espectador habrá de elaborar para generar el sentido de lo que se le ofrece.

Los materiales literarios empleados son los poemas *Y la justicia ¿dónde está?*, del estudiante Sergio Morales Galindo y, *Para unos vivir* del poeta surrealista Luis Cernuda; el sketch dadaísta es de mi autoría y los demás textos se estructuraron a partir de citas textuales o paráfraseadas de ideas o principios contenidos en las poéticas de las vanguardias correspondientes. El proceso dramático corrió por mi cuenta en su totalidad.

#### **Discurso futurista 4V**

Zum, zum, zum... el mosquito que te jode el sueño...

¡Metal, velocidad, energía!

Destrucción de lo viejo, de esos obsoletos promontorios de piedras llamados "museos".

Destrucción de las bibliotecas, albergues  
de la imbecilidad humana.

Destrucción de lo “solemne”, de lo  
“sagrado”, de lo “serio” y de lo “sublime del  
Arte”.

Destrucción del Realismo, ese vómito que  
llaman “arte” y no es más que la basura  
con que se alimentan las mentes  
perezosas.



Destrucción de las academias, dictadoras del mal gusto,  
bozales del grito revolucionario, anteojeras para los jóvenes  
artistas.

¡La sensibilidad futurista ha de matar a Stanislavski! antes  
de que Stanislavski nos mate de tedio...

Teatro sintético, teatro sintético: Condensar en unos pocos  
minutos, en unas pocas palabras y unos pocos gestos,  
innumerables situaciones, sensibilidades, ideas,  
sensaciones, hechos y símbolos. ¡Síntesis futurista!

Zum, zum, zum... el mosquito que te jode el sueño

Tam, tam, tam... el clamor de la batalla.

Ratatatatata... la ráfaga purificadora.

Ni tradición, ni maestros, ni dogmas.

Levanta la mirada, cabrón, muévete hacia las alturas.

Caga a los rezagados. Corre, vuela... muévete.

Web, web, web energía

Web, web, web temeridad.

(El actor salta y hace mutis)

### **Sketch dadaísta:**

(El merolico. Con aspecto de trabajadora doméstica indígena -de cliché- entra a escena; en una mano sostiene una charola con los frascos de mierda, detrás de ella, entra Belleza)

Werita, werita, señor, señora, señorita, que no le digan, que no le cuenten, que la única mierda auténtica de artista la encuentra aquí.

Dígame el nombre de su artista favorito, si no tengo sus excrecencias se las consigo.

Mire, mire, Stanislavski, Shakira, Dalí, Octavio Paz, Isadora, Duncan y Adria Peña.

No compre imitaciones porque la única y legítima caca de artista la traigo yo como única y exclusiva oferta para usted.

Recuerde que el arte es el alimento del alma y si usted, damita, caballero, es un Salieri cualquiera siempre podrá tener a la mano esta práctica presentación, en vasito transparente, de las esencias de un genio. Sin duda hará que su mediocridad duela menos.

Mientras que usted, finísimo público decide por la fecal maravilla que comprará, deje que le presente a mi mono, mi amante mi cómplice y todo... Belleza.

Un aplauso por favor... (dirigiéndose a quien, de entre el público no aplaude) apláudale por favor señor(a) no sea culero(a)...(entra coro de bobos aplaudiendo y gritando bravos)

Permítanme demostrar una maravilla esplendorosamente espectacular de belleza:

Belleza bailará y cantará para deleitar su académicos ojitos y orejitas.

(El coro de bobos tararea fragmentos de un balet, Belleza baila en puntas... el coro de bobos aplaude a rabiar...transición a hip-hop, el coro de bobos acompaña percutiendo su cuerpo y haciendo chasquidos rítmicos con la boca)

Belleza — (en hip-hop) Hoy les digo a ustedes, señores y señoras: La belleza ha muerto y no hay vuelta de hoja.

La obra de arte no es alegre ni es triste, ni es clara ni es oscura, pues no es una cerveza ni puta madura.

La obra de arte nunca es bella por decreto, la belleza es relativa... o dime wey ¿cuál es el secreto?

Por eso yerras si te dedicas a crítico, sólo alimentas el fetiche mítico.

¡Hey, crítico! Dime cuál es tu dogma y te diré de qué basurero te sacaron; te sacaron, te sacaron, basurero, basurero. Uleeeeeeeeero.

(El merolico le tapa la boca, sonrío condescendiente al público, hace que se lleven a belleza y continúa su venta. Coro de bobos y belleza hacen mutis).

Merolico— Ustedes excusen a mi mono, a veces necesita un vergazo.

Como les decía finísimos caballeros y caballeras, si necesitan inspiración en sus procesos creativos, sólo destape el frasquito y deje que los éteres del genio invadan el ambiente, respire profundo, sostenga, exhale y disfrute.

¿Qué quiere?, ¿un recuerdito de Luis Ricardo Gaytán?, aquí lo tenemos, que lo quiere de Luis Miguel, Cristian Castro o Valentín Elizalde, aquí está también.

Señores, señoras y mensas ¡Perdón! Señoritas, no pierdan la oportunidad que se les presenta por sólo unos minutos, de tener en la sala de su casa, en su refrigerador o bajo la almohada éste producto maravilloso.

No es por presumir pero también soy artista y mientras eligen la mierda que se llevan a casa, les voy a secretar uno de mis más sentidos poemas:

(entra el coro de bobos, uno de ellos con la cartulina del poema en la mano)

Merolico— (Lee el poema, el coro de bobos repite el final de algunas palabras cantando a manera de estribillo. Al finalizar la lectura, el coro de bobos aplaude a rabiar)

(El merolico declama el poema Dadá<sup>30</sup>del que reclama autoría)

Decídase

Olvidan mar de

sus tumores muertos

seguridad de juguetilandia

governabilidad de orina

ABC Sonora económica examen

Calderón satisfacción mórbida

guardería general y velas

mujer ambiental concluye cultura

A No

---

<sup>30</sup> El texto se construyó en forma aleatoria con recortes de palabras, tomadas de un artículo periodístico con el tema de la guardería ABC y de una revista con temas médicos, cada palabra fue pegada sobre el reverso de un mantel infantil, en cuyo frente estaba la figura del auto de la película *Cars*.

Coro de bobos— Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA. (un miembro del coro hace una arabesco operístico, los demás le miran horrorizados y lo corren, mutis en persecución. El merolico regresa a escena pregonando su producto, al darse cuenta de que nadie compra, hace mutis, no sin antes mostrar el dedo medio a la concurrencia).

### **Texto del módulo expresionista**

(La actriz entra en escena por el círculo central de la escultura, viste mallas negras y cubre su rostro con un velo del mismo color. Dice el texto sobre las secuencias de acción establecidas para cada fragmento)

En tiempos donde todo pasa y nada, mis padres lloran.

En tiempos donde la tierra tiembla por las múltiples pisadas...

Tiempos malos o tiempos nuevos, ¿Tú lo sabes?

En tiempos donde la enfermedad se expande y arde,  
gente grita, gente llora, gente muere y yo... yo observo.

(INCERTIDUMBRE-ANGUSTIA)<sup>31</sup>

El tiempo... es relativo.

Pasa rápido y a la vez tan lento, pero pasa.

Se detiene por segundos y continúa por vidas,  
destroza... olvida.

Nos observa, nos acompaña en cada momento

Vive nuestras vidas, se sienta en nuestras tumbas.

(MUERTE PRÓXIMA- ANGUSTIA)

Yacen... muchos meses, el infierno no se olvida

---

<sup>31</sup> Los textos escritos entre paréntesis y con mayúsculas, no pertenecen al poema. Se emplearon como sintagmas guía, potenciadores de la exploración creativa del actor, durante la definición de la expresión y de las secuencias de acción. Como se explica más adelante.

Los gritos se siguen escuchando cada sábado por la tarde

¿Qué mar de lágrimas no navegó este barco de dolor?

Ojos enrojecidos llenos de ira, esa tarde: ¡no se olvida!

(RECUERDO-DOLOR-IRA)

El calor del verano, del desierto, se hace sentir.

La tranquilidad monótona de la ciudad se desgarró.

Sonidos de sirenas se hacen escuchar.

Es viernes de concierto, desfile de ambulancias.

(CAOS-INCERTIDUMBRE-ANGUSTIA)

Duermo. ¿Mi futuro?, lo ignoro. Yo sólo quiero crecer.

Calor, interrumpes mis sueños, me ahogas.

Quema. Sin piel. Arde. Me hago cenizas. ¡Mi vida!

¡Grita! Mi alma grita de desesperación: ¡Ayuda!

Lloro. ¿Qué nadie vendrá a rescatarme? Mamá, papá...

(DOLOR FÍSICO-AGONÍA-INOCENCIA)

Adiós. Me fui, se desprendió una parte de mí, volé.

Me fugué con una racha de viento junto a las cenizas

de mi carne, de mi ser... de mi corazón.

(FIN DEL DOLOR-FIN DE LA VIDA)

El calor del infierno se hizo sentir en Ciudad Impunidad.

Y en tiempos donde todo pasa y nada,

la esperanza asoma cada sábado en la plaza.<sup>32</sup>

(RECLAMO-JUSTICIA)

(Mutis por el círculo central de la escultura, donde reproduce la imagen del cuadro "El grito" de Munch, desaparece de la vista del público al ser cubierta por la capa del Mago, que funciona como telón y cambio hacia el módulo IV).

---

<sup>32</sup> Este último verso se refiere a las concentraciones en la Plaza "Emiliana de Zubeldía" de la ciudad de Hermosillo, donde periódicamente (cada sábado), miembros de la sociedad civil se reúnen con quienes perdieron a sus hijos en la realización de actos públicos, con la demanda del esclarecimiento de los hechos y castigo para los responsables. Quienes han vivido aquí por muchos años, comentan que en Hermosillo es inédita la participación social de la magnitud vista en estas concentraciones y, refieren el espíritu individualista como rasgo distintivo, vinculado a la cercanía con los Estados Unidos. Para dar seguimiento del caso, ver: <http://www.movimiento5dejunio.org/abc/>

### **Texto del módulo surrealista:**

(Las manos que hablan, escupen viento para no recordar recordar)

Para unos vivir es pisar cristales con los pies desnudos; para otros vivir es mirar el sol frente a frente.

La playa cuenta días y horas por cada niño que muere. Una flor se abre, una torre se hunde.

Todo es igual. Tendí mi brazo; no llovía. Pisé cristales; no había sol. Miré la luna; no había playa.

Qué más da. Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como naípe cuya baraja se ha perdido.

(El mago del mal sueño interroga)

Más allá de la realidad... ¿Hado, fatalidad, destino, mal sueño... o acaso fue cierto? ¿Entonces descuido? ¿responsabilidad? ¿impunidad?

(El mago narra el juego del destino)

Encajonados y sin salida en el, ya de por sí abrasador, desierto, los 49s de Hermosillo van abajo en el marcador, en la parte baja de la novena entrada.

Tienen el turno al bat y con la casa llena

El chupón abanica, strike one...

El chapo prepara su segundo lanzamiento, el catcher Ubú se levanta y va al centro del diamante, en la conferencia cambian señales...

El chupón aprovecha para cambiarse los pañales...

El chapo se prepara... y lanza una bola de humo que echa chispas...

Strike two y cuenta llena...

Que tensión amigos sólo queda el lanzamiento de la vida o de la muerte... el pitcher se acomoda la visera y lanza una curva... paaaalazo del chupón que jajajajajajajajajajaja ... se estrella en los güevos del chapo, que al parecer olvidó ponerse la concha porque está tirado y revolcándose de dolor ... no puede evitar las carrera con que los 49s de Hermosillo llegan a la gloria!

(El actor se despide con la consigna emblemática del Surrealismo, expresada por Bretón)

“No será el miedo a la locura, lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación”.

*FIN*

### 3.8 Testimonios gráficos

#### **Texto para interiores del programa de mano:**

Vanguardia, es un término que conserva el espíritu de su origen militar y que fue aplicado al conjunto de expresiones artísticas surgidas en el final del siglo decimonono y principios del vigésimo.

Ser artista de vanguardia significó más que ir al frente de las tendencias estéticas: Significó rebelión, ruptura y renovación.

El rechazo al pasado, a la tradición y a los discursos imperantes, les puso como blanco obligado, las reminiscencias del Romanticismo y el Realismo-Naturalismo, sus referencias históricas inmediatas.

El afán innovador de las vanguardias, llevó a una transformación de los códigos en la producción artística, llámense musicales, plásticos, teatrales, dancísticos...Nadie, si no es desde la soberbia, puede escatimarles la influencia que ejercieron en el concepto de arte y en la extensión de sus fronteras.

Los artistas de vanguardia se arriesgaron, se atrevieron, agredieron el statu quo, provocaron...Nos enseñaron en su aventura de exploración, que siempre hay territorios ignotos y, que los conservadores a ultranza siempre perderán, porque el universo tiene por vocación el movimiento, el cambio.

Hoy queremos compartir -con nuestros mentores, condiscípulos y compinches en la búsqueda del arte- una posibilidad de lectura e interpretación contemporánea de cuatro estéticas vanguardistas: Dadaísmo, Futurismo, Expresionismo y Surrealismo.

Vengan con la absoluta convicción de que todos sus puntos de vista y juicios, así nos sean adversos, serán respetados, aunque nos valen madre, pero vengan, porque sin el "otro" no hay conflicto...

No personajes:

**Yo: Anuar Santaolaya**

**Tú: Arely Ayala**

**Ella: Melisa Quntanilla**

**Él: Juan Manuel López Ochoa**

**Belleza: Ramón Berzunza**

**Participación especial: Iván Sandoval**

**Bailarina y coreógrafa: Zahaira Santa Cruz Arvizu**

**Deconstructor responsable: Jesús Vargas**

Agradecemos a Luis Cernuda su desinteresada colaboración post- mortem, con su poema *Para unos vivir*.

También al “Checho” Morales a quien le arrebatamos de las manos su poema: *Y la Justicia, ¿Dónde está?*

Los demás textos son producto de la diarrea mental de Vargas, salpicados con citas textuales y paráfrasis de fragmentos de los manifiestos de cada vanguardia.

Más agradecimientos: A la UNISON, al clima, a los pajaritos y autoridades.

Iluminación: Daniel Molina

Audio: Alejandro Ornelas

-----Video: Gilberto Fontes-----

## Exterior del programa de mano:



El saber de mis hijos  
hará mi grandeza

Dr. Heriberto Grijalva Monteverde  
Rector.

Dra. Guadalupe García de Leóna.  
Vicerrectora URC

Dra. María Rita Plancarte Martínez  
Directora de la División de Humanidades y Bellas  
Artes

Lic. Adria Peña  
Jefa del Departamento de Bellas Artes

Lic. Marcela García Figueroa  
Coord. Del Programa Lic. En Artea.

Lic. Luis Ricardo Gaytán Osorio  
Srio. Administrativo

Lic. Óscar Carrizosa Hernández  
Presidente LAR Teatro



©ctavo semestre

VIERNES 9  
DE ABRIL.

EXP  
LANAIA DE  
BELLAS ARTES

19 HORAS



## Galería fotográfica de 4V

Viernes nueve de abril de 2010

















**De izquierda a derecha:**

**Iván, Zahaira, Juan Manuel, Arely,**

**Anuar, Ramón y Melisa**

## **A manera de conclusión**

El trabajo escénico desarrollado a partir de las cuatro estéticas vanguardistas, materializado en la performance 4V, tuvo como rasgo distintivo su carácter didáctico, virtud y defecto a la vez: virtud porque permitió explorar, con espíritu lúdico, un estilo de comportamiento en el escenario, que no demanda la verdad escénica stanislavskiana, sino el artificio eficiente para afectar la sensibilidad del público; virtuoso también por ser un espacio para afianzar el conocimiento de los estudiantes inscritos en la materia Análisis de Textos Literarios, acerca de las cuatro vanguardias y, porque se contribuye a la difusión de éstas, entre la comunidad universitaria. Defecto, porque carece del compromiso intelectual y emocional propio de la militancia en una corriente estética o política; el principio vanguardista de trasgresión de normas y valores, en 4V resulta casi inofensivo al cobijar el trabajo con el manto de la academia. De cualquier modo, no se renunció al intento.

La performance art o arte de acción, resultó el vehículo adecuado para sustentar los contenidos propuestos y permitió explorar posibilidades de la expresión artística y actoral, no experimentada antes por los estudiantes participantes, inclusive fue novedoso para ellos enfrentar un público en un espacio abierto.

4V significó una experiencia estético- académica que satisfizo las expectativas iniciales. Se pusieron en juego los principios de energía, velocidad, mecanización y síntesis del futurismo; el universo caótico, absurdo y profundamente lúdico de Dadá; la búsqueda y objetivación del yo interior expresionista; y el juego caótico y simbólico del mundo onírico, propuesto por la estética surrealista.

Suele ocurrir, en la relación que el investigador establece con su objeto de estudio, una especie de enamoramiento, que provoca la idealización del mismo y, en consecuencia, la exaltación de sus valores más apreciados y, por contraste, la condescendencia con sus defectos; ejemplo de esto son historiadores y críticos que, de manera contundente, ven en el fenómeno de las

vanguardias, el tránsito de un estadio a otro superior en la historia del arte, esto no es así necesariamente, los cambios de carácter revolucionario en el arte han surgido periódicamente, baste citar el arte renacentista como ejemplo. La constante en estas revoluciones, compartida por las vanguardias, es la transformación de los códigos de producción artística vigentes en cada época y, con ello, una resignificación del arte y del artista.

Otros ven en las vanguardias movimientos homogéneos, caracterizables en algún conjunto de patrones o premisas; sin embargo, las vanguardias artísticas del siglo XX, presentan mayor heterogeneidad que los movimientos precedentes, cada grupo tuvo poderosas individualidades vinculadas sólo por una idea, una técnica o un tema.

Las vanguardias se equivocaron al juzgar de “burgués” todo arte no realizado por ellos (con todas las connotaciones degradantes por ellos atribuidas al término), es injusta la generalización que caracteriza a los artistas anteriores al siglo XX, como productores de mercancías acordes con la ley de la oferta y la demanda del mercado del arte; aún con las implicaciones de servilismo en el sistema de mecenazgo, desde el arte se generan obras que dignifican y sellan diferentes épocas.

Expresionismo, Futurismo, Dadá y Surrealismo, dan cuenta de la vitalidad de la centuria pasada y también de la catástrofe humana, fincada en un racionalismo pragmático que desemboca en las dos grandes conflagraciones bélicas de la primera mitad del siglo XX.

No obstante que -desde su futuro, nuestro presente- haya quien se atreve a juzgarlas obsoletas, ingenuas, modas pasajeras e inconsistentes, nadie, si no es desde la soberbia, puede escatimarles la influencia que ejercieron en el concepto de arte y en la expansión de sus horizontes.

# Bibliografía

- Artaud, Antonin. «El ombligo de los limbos.» 2002. La Vorágine, revista independiente de teatro. 09 de marzo de 2010 <<http://www.revistalavoragine.com.ar/revista2/ARTICULOS/Artaud%20-%20El%20ombligo%20de%20los%20limbos.pdf>>.
- Ball, Hugo. «La palabra y la imagen.» 1916. Universidad de Castilla-La Mancha. Arte Sonoro. 30 de enero de 2010 <<http://www.uclm.es/ARTESONORO/hball/html/palbra.html>>.
- Berghaus, Günter. International futurism in arts and literature. Berlin: De Gruyter, 2000.
- Breton, André. «El modelo interior.» Pierre, José. El Surrealismo. Madrid: Aguilar, 1969. 98.
- Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Península, 1987.
- Chiampi, Irlemar. «La revista : Orígenes ante la crisis de la modernidad.» 2001. Universidade de São Paulo. 3 de Abril de 2010 <[http://www.usp.br/prolam/downloads/2001\\_01\\_02.pdf](http://www.usp.br/prolam/downloads/2001_01_02.pdf)>.
- Dalí, Salvador. «La actividad paranoico-crítica.» Pierre, José. El Surrealismo. Madrid: Aguilar, 1969. 107-108.
- Sin firma. «Con hip hop, los jóvenes alzan la voz en Juárez contra narcoviolenca.» 3 de Abril de 2010. La Jornada en Internet. 3 de abril de 2010 <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2010/04/03/con-hip-hop-los-jovenes-alzan-la-voz-en-juarez-contra-narcoviolenca>>.
- Goldberg, Rose-Lee. Performance art. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- Ita, Fernando de. El Arte en Persona. México: árbol editorial, 1991.
- Kandinsky, Wassily. De lo espiritual en el arte. México: Premia, 1989.
- López, Nuria. «El pensamiento de Tristán Tzara en el período dadaísta (Tesis doctoral, documento pdf).» 6 de Febrero de 2002. Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona. 28 de marzo de 2010 <[http://www.tesisexarxa.net/TESIS\\_UB/AVAILABLE/TDX-0211103-110710/Tzara.pdf](http://www.tesisexarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0211103-110710/Tzara.pdf)>.
- Marinetti, Filippo. «La declamación dinámica y sinóptica.» 1916. Universidad de Castilla-La Mancha. 22 de Marzo de 2010 <<http://www.uclm.es/ARTESONORO/FtMARINETI/html/DECLA.html>>.
- . «Manifiesto-de-Il-Teatro-di-Variet.pdf.» 1913. Futurismo Italiano. 10 de Marzo de 2010 <[futurismoitaliano.googlepages.com/Manifiesto-de-Il-Teatro-di-Variet.pdf](http://futurismoitaliano.googlepages.com/Manifiesto-de-Il-Teatro-di-Variet.pdf)>.
- . «Manifiesto técnico de la literatura futurista.» 1912. Universidad de Castilla-La Mancha. 18 de febrero de 2010 <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>>.

- Muschg, Walter. Literatura Expresionista Alemana (de Trakl a Brecht), Seix Barral, Barcelona, 1972. Literatura Expresionista Alemana (de Trakl a Brecht). Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Ortiz, Alejandro. Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario. México: UAM-A, 2000.
- Partida, Armando. Modelos de Acción Dramática, aristotélicos y no aristotélicos. México: ITACA, FFyL UNAM, 2004.
- Pertuz, Fernando. «Radio y tv Indymedia Colombia.» 21 de Mayo de 2008. PerfoArtNet Encuentro Internacional de Artistas del Performance. 20 de Marzo de 2010 <<http://colombia.indymedia.org/news/2008/05/87058.php>>.
- Pierre, José. El Futurismo y el Dadaísmo. Ed. Claude Schaeffner. Vol. 20. Madrid: Aguilar, 1968.
- Prieto, Antonio. «¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.» Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana (2009): 116-143.
- Reinhardt, Max. «Escritos: El cuaderno de dirección (1911).» Sánchez, José A. La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid: Akal, 1999. 219.
- Russolo, Luigi. «El arte de los ruidos.» 1913. Centro de Creación Experimental- Universidad de Castilla-La Mancha. 5 de Marzo de 2010 <<http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>>.
- Sánchez, José A. La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid: Akal, 1999.
- Settimelli, Emilio. Corra, Bruno. Marinetti, Filippo. «391.org/» 1915. the futurist synthetic theatre. 10 de enero de 2010 <<http://www.391.org/manifiestos/19150218marinetti.htm>>.
- Sina, Adrien. Wilson, Sarah. «Action Fémine.» 2009. TATEETC. Europe's largest art magazine. 05 de Febrero de 2010 <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism2.htm>>.
- Soria, Andrés. «Activismo, antagonismo, nihilismo y agonismo: polémicas de vanguardia (audio podcast, conferencia).» Marzo de 2009. Fundación Juan March. 17 de febrero de 2010 <[http://www.ivoox.com/activismo-antagonismo-nihilismo-agonismo-polemicas-vanguardia-audios-mp3\\_rf\\_135903\\_1.html](http://www.ivoox.com/activismo-antagonismo-nihilismo-agonismo-polemicas-vanguardia-audios-mp3_rf_135903_1.html)>.
- Subirats, Eduardo. Linterna Mágica (Vanguardia, media y cultura tardomoderna). Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Taylor, Diana. «CRIM-UNAM/Memorias del Coloquio Diversidad Cultura y Creatividad.» Junio de 1999. Hacia una definición de Performance. 17 de Diciembre de 2009 <<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>.
- Toller, Ernst. Una juventud en Alemania. México: Editores Unidos Mexicanos, 1985.
- Toriz, Martha. «Discursos del Arte: el Teatro y el Performance.» Véjar, Silvia Elguea. La otredad (Los discursos de la cultura hoy:1995). México: Universidad Autónoma Metropolitana

Azcapotzalco, Centro de Cultura Casa Lamm, Universidad de Louisville, Kentucky, 1997. 153-162.

Toro, Alfonso de. «Publikationen von Prof. Dr. Alfonso de Toro.» 2001. REFLEXIONES SOBRE FUNDAMENTOS DE INVESTIGACIÓN TRANSDISCIPLINARIA, TRANSCULTURAL Y TRANSTEXTUAL EN LAS CIENCIAS DEL TEATRO. 10 de Enero de 2010 <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.htm>>.

—. «Publikationen von Prof. Dr. Alfonso de Toro .» 2004. LOS CAMINOS DEL TEATRO ACTUAL: HACIA LA PLURIMEDIALIDAD ESPECTACULAR POSTMODERNA O ¿EL FIN DEL TEATRO MIMÉTICO REFERENCIAL? 16 de Enero de 2010 <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf>>.

Tzara, Tristán. «Manifiesto Dadaísta.» Ródenas, Domingo. Poéticas de las vanguardias históricas. España: Marenostrom, 2007.

—. «Siete manifiestos Dada (dcto. pdf).» 1924. Universidad de los Andes Venezuela. Trad. Huberto Haltter. 11 de febrero de 2010 <[http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes\\_y\\_movimientos\\_literarios\\_contemporaneos/textos\\_de%20lectura/Tzara,%20Tristan%20-%20Siete%20Manifiestos%20Dada%20%5Bpdf%5D.PDF](http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Tzara,%20Tristan%20-%20Siete%20Manifiestos%20Dada%20%5Bpdf%5D.PDF)>.

Vásquez, Adolfo. «Universidad Complutense Madrid.» 2005. La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad. 18 de Febrero de 2010 <<http://www.ucm.es/info/nomadas/12/avrocca2.pdf>>.

Wamba, Graciela. Cátedra de literatura alemana. Universidad Nacional de la Plata. 2004. 01 de Marzo de 2010 <[http://deutsch.juansaenz.de/download/teatro\\_expresionista.pdf](http://deutsch.juansaenz.de/download/teatro_expresionista.pdf)>.