

UNA ESPECIE DE TRIÁDICA SURREALISTA

A triadic surrealist kind

Laura Valeria Cozzo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

lauretta@filo.uba.ar

Resumen

A casi un siglo de su estreno, *Das triadische Ballet* sigue sorprendiendo. Obra fundamental del movimiento para la danza moderna, esta creación de Oskar Schlemmer con música de Paul Hindemith se basa en una aproximación multidisciplinaria que inspiraba y enriquecía no solo a la Bauhaus sino también a otros movimientos artísticos de su época.

El objetivo de nuestro trabajo será escuchar atentamente el diálogo que este original ballet sostiene con otras expresiones vanguardistas de su tiempo, especialmente con el primer ballet moderno en su totalidad, muestra de la capacidad experimental y visionaria de las expresiones artísticas residentes en la París de las primeras décadas del siglo XX: Parade, de Cocteau, Picasso y Satie.

Palabras clave: ballet; Das triadische Ballet; Oskar Schlemmer; Bauhaus; vanguardias.

Abstract

Almost a century after his premiere, *Das triadische Ballet* continues to surprise. A fundamental work of the movement for modern dance, this creation by Oskar Schlemmer with music by Paul Hindemith is based on a multidisciplinary approach that inspired and enriched not only the Bauhaus but also other artistic movements of his time.

The objective of our work will be to listen carefully to the dialogue that this original ballet maintains with other avant-garde expressions of its time, especially with the first modern ballet in its entirety, showing the experimental and visionary capacity of the artistic expressions resident in the Paris of the first decades of the twentieth century: Parade, de Cocteau, Picasso and Satie.

Key words: ballet; Das triadische Ballet; Oskar Schlemmer; Bauhaus; avant-garde.

“Sin embargo queda un amplio tema ancestral, eternamente nuevo, protagonista de los cuadros de todos los tiempos: el ser humano, la figura humana. De él se dice que es la medida de todas las cosas ¡adelante pues!”

Oskar Schlemmer, 1923 (Raman Schlemmer: 1)

A casi un siglo de su estreno, *Das triadische Ballet* sigue sorprendiendo. Obra fundamental para la danza moderna, esta creación de Oskar Schlemmer se basa en una aproximación multidisciplinaria que inspiraba y enriquecía no solo a la Bauhaus sino también a otros movimientos artísticos de su época. Más allá de su pertenencia a esta institución única a la que se unió en 1921, Schlemmer ocupa un lugar propio en la escena de su época; su vocación escénica tiene carácter propio y trasciende su labor docente. Sin embargo, es imposible desvincular esta manifestación artística de la escuela que posibilitó su realización (recordemos que Gropius convocó a Schlemmer para coordinar el taller de teatro gracias a este ballet y que se dispusieron escenarios y alumnos con quienes llevarlo a escena).

Nuestro objetivo será observar la originalidad de esta propuesta a través de una relación en espejo con otra surgida en la ciudad luz, la también polémica *Parade*.

Un ballet a la vanguardia

Lo había afirmado Apollinaire: el arte del futuro debía seguir el camino abierto por la danza (Molins, 2006: 225). Durante las primeras décadas del siglo pasado, las artes escénicas y las vanguardias históricas se unieron para dar nacimiento a algunas de las propuestas artísticas más asombrosas (y escandalosas) de su tiempo. Ambas partes se beneficiaron con la colaboración: los vanguardistas pudieron presentar sus obras ante un público más amplio y a su vez sus originales aportes enriquecieron las representaciones con los de los artistas más destacados de la época.

La compañía pionera y también la de mayor relevancia fue la de Sergei de Diaghilev, los Ballets russes, creada en 1909. Esta produjo un espectáculo sorprendente sobre el que mucho se dijo y, cien años después, se sigue diciendo: *Parade*. Alrededor de ella, Jean Cocteau construyó una leyenda sobre su origen en la tensión creativa generada por el choque de tres artistas geniales: él mismo, aún joven pero ya polémico, un Erik Satie maduro pero igualmente revolucionario, y Pablo Picasso, en busca en esos tiempos de un estilo neorrealista que renueve su arte. El mencionado Apollinaire escribe la presentación de la obra para ser incluida en el programa y que es publicada el 11 de mayo de 1917 en *Excelsior*. En “Les Spectacles modernistes des Ballets russes – Parade et l’esprit nouveau”, la nueva obra es descrita como “une sorte de surréalisme” (término con el que se referirá también a su propia obra *Les Mamelles de Tirésias* y que años después será apropiado por André Breton con un sentido completamente diferente pero al cual quedará por siempre asociado). Allí Apollinaire destaca la originalidad de *Parade*: una combinación jamás antes lograda de varias disciplinas artísticas, como la pintura y la danza, son el signo de un arte más completo por venir en tanto punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu nuevo.

¿En qué consiste la obra? Se presenta ante los ojos del espectador el anticipo de un espectáculo que nunca verá pues el público lo ignora. Dos managers monstruosos (a los que debía sumarse un tercer manager que se accidentó poco antes del estreno), charlatanes que recuerdan a los pregones de circos y ferias, intentan promocionar la obra que se brinda en el interior de un teatro. Fracaso: nadie entra. Extenuados ante sus esfuerzos en vano, caen desplomados uno sobre otro. Entonces de la sala vacía salen los artistas (un prestidigitador

oriental, una niña norteamericana y un par de etéreos gimnastas) que, a su vez, se suceden en la puerta, intentando explicar en qué consiste el show del interior a través de sus representaciones.

En la sala el día de su estreno parecen haberse mezclado silbidos y aplausos. Gran repercusión tuvo la música, con opiniones divididas: si bien hubo una mayoría de voces favorables, otras se elevan en su contra, en ambos casos por su ruptura con las convencionalidades, demasiadas disonancias e incluso otras melodías populares impropias de un ballet. Aquello que más críticas negativas recibió fue el aporte de Picasso: el público no comprendió el porqué de los contrastes tanto entre el telón de inspiración clásica y la escenografía cubista como entre los trajes coloridos de los bailarines y las rígidas construcciones de los managers. Con quien la crítica es más indulgente es con el joven coreógrafo Léonide Massine, aquel cuyo trabajo había seguido más las indicaciones del poeta. Por un lado, sus bailarines, siguiendo el ritmo de músicas populares como el ragtime, representan escenas de circo e imitan gestos del cine de Charles Chaplin (que rescatará Schlemmer en el programa de mano del estreno de su ballet). Por el otro, comportándose más como marionetas enfundadas en estructuras de madera concebidas que les impedían los movimientos propios de los bailarines de ballet y los constreñían a otros gestos no por ello menos interesantes, los managers rompen los modelos corporales de la tradición de la danza occidental; en ellos resuena un eco de lo que surgiría por ese entonces en la Bauhaus.

La Bauhaus en movimiento

Si bien en su historización Pérez Soto fecha el inicio de la danza moderna en la Europa de las primeras décadas del siglo XIX, en Alemania tendrá un primer período de surgimiento y esplendor entre 1920 y 1935, que coincide con la emergencia, auge y ocaso de la primera escuela de diseño de ese siglo. Una de las pocas manifestaciones que la Bauhaus produjo fuera del mundo de las artes aplicadas es casualmente un ballet, casi contemporáneo de Parade. ¿Pero por qué un ballet? Porque, como afirma Aitor Merino Martínez, si la Bauhaus se rige por el principio de la universalidad que se dificulta en el uso del lenguaje verbal a través de una lengua determinada, el lenguaje de la danza y la música derriban las barreras que establecen las lenguas y permite extender la propuesta más allá de los limitados territorios de habla alemana.

Al igual que Cocteau, el pintor y escultor Oskar Schlemmer se acerca a la danza no por poseer educación formal en la disciplina sino por una motivación más personal, profundamente individual, que es su propia percepción del cuerpo humano en el espacio, aprendida en su formación como artista plástico. Constante preocupación dentro de su trayectoria artística, el cuerpo iba más allá de una abstracción en su mente sino que se vuelve una experiencia encarnada en su propio cuerpo a partir de una forma especial de relacionarse con el espacio que lo rodea y se vuelve la idea central a partir de la cual organiza tanto su producción artística como su práctica docente.

La danza alemana de los años 1920 que es reconocida como tal es la expresionista: un género que pone énfasis en la expresión de la experiencia personal. Al igual que la Bauhaus rompe con

los conceptos sobre diseño, *Das triadische Ballet* surge contra esta propuesta melodramática. Un proyecto inicial de un ballet reuniría en 1912 a Schlemmer con los bailarines Albert Burger y Elsa Hotzel (solistas de la compañía de ballet del Hoftheater de Stuttgart y quienes participaron activamente en el diseño del vestuario) más el maestro artesano Carl Schlemmer, hermano del primero. La idea original sigue avanzando cuando, a principios de 1913, Oskar Schlemmer asiste a una representación de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg y es tal su entusiasmo que le propone al músico austríaco una colaboración artística para la realización de un ballet. Este no parece muy entusiasmado por lo que su participación finalmente no se concreta y el ballet será estrenado con una selección de obras musicales de Mario Tarenghi, Enrico Bassi, Claude Debussy, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Paradies, Baldassare Galuppi y Georg Friedrich Händel. Si bien el estreno mundial es el 7 de diciembre de 1916 en Stuttgart, solo se presentan algunos bailes; recién se representa en su totalidad el 30 de septiembre de 1922 en la misma ciudad. Luego en 1926 tendrá una música propia, compuesta por Paul Hindemith (mientras el aporte de Erik Satie se unió a los de Cocteau, Picasso y los Ballets russes desde el comienzo del proyecto), mas este acompañamiento no es algo definitivo ya que, cuando en julio de 1932 se representen en el Théâtre des Champs-Élysées de París, lo harán sobre una suite de baile de Alois Pachernegg. A diferencia también de *Parade*, donde la idea partió de Cocteau pero luego fue siendo apropiada por sus colaboradores (al punto de que el libro de Deborah Menaker Rothschild se titula *Picasso's "Parade"*), Oskar Schlemmer conserva la autoría de su obra más allá del minimizado aporte creativo de sus iniciales colaboradores.

Mientras en los ballets académicos imperan las historias fantásticas, el ballet moderno se inclina por temáticas más realistas, como la elegida por Cocteau que de tan común roza lo banal. Si el argumento de *Parade* era breve y muy simple, *Das triadische Ballet* no narra ninguna historia: se compone de una sucesión de danzas que no parecen vincularse entre sí en orden cronológico. Como observamos a partir de su nombre, el número tres (que, para Schlemmer, va más allá del egotismo del uno o de la dualidad del dos) estructura la obra: se divide en tres partes, que van de lo gracioso a lo solemne, perfectamente diferenciadas también por los colores predominantes en el vestuario. La primera sección corresponde al color amarillo, alegre y burlón; luego predomina el color rosa, algo más solemne y ceremonial y finalmente todo se tiñe de negro para representar la fantasía y el misterio. Tres son los bailarines (dos figuras masculinas y una femenina) que participan en doce danzas, para las que lucen dieciocho vestuarios. Tres son las dimensiones del espacio, las del cubo, en que se manifiesta el cuerpo del bailarín como única fuerza creativa y que, por no estar ceñido a un decorado específico como los diseñados por Picasso, acentúa el efecto de tridimensionalidad. También el número tres está presente en los números de danza de *Parade* (de los que participan en cambio cuatro bailarines más un caballo con dos más en su interior) y tres los managers poco antes del estreno, pero en este caso no se manifiesta de manera tan perfectamente estructurante sino más bien como una coincidencia accidental.

El vestuario tiene en *Das triadische Ballet* una importancia fundamental: “Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza.

Este fue el proceso” (Schlemmer, 1972: 129). También es uno de los aspectos en cuya elaboración se acercan ambas obras. El vestuario cubista que utilizan los managers, auténticas construcciones de tres metros de alto, los acerca a los trajes basados en formas geométricas precisas (el círculo, el cuadrado y el triángulo) a los que el catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía califica como “estructuras arquitectónicas ambulantes”. Tal como lo había representado Schlemmer en su cuadro *Geometrisierte Figur* en 1913, la geometría se apodera del cuerpo que deja de conformar una figura en sí para dar lugar a que cada miembro se vincule directamente con una forma como la cabeza y el óvalo. Otro recurso que señala Merino Martínez que acerca esta propuesta a la estética del cubismo a partir de una aparente multiplicación de los miembros: la “desmaterialización”, a saber, el uso de formas de expresión irreales para simbolizar las partes del cuerpo con las que guardan alguna semejanza, como la estrella que representa a la mano o el símbolo del infinito que formarían los brazos cruzados. A ello se suma el uso de diferentes máscaras, que retornan tras haber sido eliminadas 150 años atrás y que cubren los rostros evitando que se perciba cualquier gesto en el rostro de los actores pero que asimismo les dan cierto aire monumental, como sucedía en el teatro clásico. Como señala Merino Martínez, en este juego plástico-visual se favorece la expresión exterior frente a la psicología interna de los personajes. Estos lucen trajes confeccionados en materiales pesados y rígidos y que, junto con las máscaras que los acercan a la imagen de un títere, dificultan intencionalmente la movilidad de los bailarines. No por nada se menciona además en el ya aludido programa de mano a los libros *Über das Marionettentheater* de Heinrich von

Kleist y *Phantasiestücke* de E.T.A. Hoffmann. En palabras de Schlemmer: “La modificación del cuerpo humano, su transformación, es posible gracias al vestuario. Traje y máscara refuerzan la apariencia o la transforman, expresan la esencia o provocan el engaño, potencian su legalidad orgánica o mecánica o la eliminan” (1971: 25). Mientras la participación de los managers se ve limitada dando mayor relevancia a los otros bailarines cuyos trajes más convencionales (seguramente no para el ballet clásico pero sí en danzas más populares) les dan mayor libertad de movimientos, todos los cuerpos intervinientes en *Das triadische Ballet* están en mayor o menor medida limitados: es la restricción la que determina los movimientos posibles en escena durante toda la obra y que se vuelve su rasgo constitutivo.

A diferencia del estilo académico que aspira al ideal del control total del cuerpo, el estilo moderno al que podemos asociar este ballet trabaja más la relación entre control y descontrol, en este caso, de un cuerpo limitado por un pesado y grotesco andamiaje pero que igualmente debe provocar y al mismo tiempo regular sus movimientos en escena, lo que ponen en jaque la relación entre equilibrio y desequilibrio, la gama de direcciones desde lo vertical a lo horizontal y el trabajo contra o a favor del peso de las estructuras que los recubren. Al igual que en el estilo académico, la danza se vuelve la verdadera protagonista, más allá del colorido, todo el peso escénico recae sobre los movimientos (mientras en los ballets modernos como *Parade* se volvía un elemento más de la puesta en competencia directa con los demás elementos visuales y sonoros). Dionisíaca por su origen, la danza se vuelve apolínea por su forma final en la que se equilibran las polaridades.

A modo de conclusión

Las innovaciones vanguardistas traerán consigo una resignificación de la danza. Parade es un ballet nuevo pero *Das triadische Ballet* es novedoso. Más que definir el concepto en sí, Pérez Soto prefieren delimitar un campo semántico en torno a esta actividad artística. Cuando hablamos de danza, nos referimos a “cuerpos humanos en movimiento que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos” (2008: 23). Bajo esos pesados trajes, hay cuerpos devenidos marionetas que se mueven, sin importar cómo ya que no son los pasos ni las poses lo que define a la danza sino el movimiento en sí con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. El asunto no es un relato que vaya narrándose o la relación con la música y el vestuario; *Das triadische Ballet* carece de argumento, la música ha ido cambiando en las diferentes reposiciones de la obra y el vestuario, más que un fin en sí, es un obstáculo para impedir el movimiento de los bailarines que sin embargo se mueven y es ese modo de ocurrir del movimiento en el cuerpo humano lo que se vuelve el asunto. La danza es en su esencia un concepto que se forma en la mente del coreógrafo, un significado para el que imagina significantes que serán los movimientos que lleven a escena los cuerpos de los intérpretes frente a los espectadores que se conmueven, en el sentido literal del término, reconstruyendo el movimiento y transformándolo en una experiencia. *Das triadische Ballet* va más allá de toda propuesta vanguardista, con él Schlemmer crea todo un nuevo lenguaje escénico. Desprovisto de todo lo accesorio en su esencia, estos torpes pero simpáticos monigotes coloridos provenientes tal vez de otra realidad parecen querer decirnos “Esto también es un ballet”.

Bibliografía

COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*. París: Gallimard, 2003.

MERINO MARTÍNEZ, Aitor, *Cuando cuerpo y espacio fueron uno. El Ballet triádico de Oskar Schlemmer*. Madrid: En acción, 2017.

MOLINS, Patricia, “La risa en los huesos. El espectáculo interior del arte moderno (Picasso, Massine, Satie, Diaghilev) en los Ballet Rusos”. En: *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*. 4 (2006): pp. 215-245.

PÉREZ SOTO, Carlos, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008.

RAMAN SCHLEMMER, C., “Oskar Schlemmer. *Das triadische Ballet (1922)*”. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206.02_esp_completo_web.10.2017.pdf], 29 may. 2019.

SCHLEMMER, Oskar, “Man and Art Figure”. En: GROPIUS, Walter (ed.), *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan: Wesleyan University, 1971.

SCHLEMMER, Tut (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.