

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



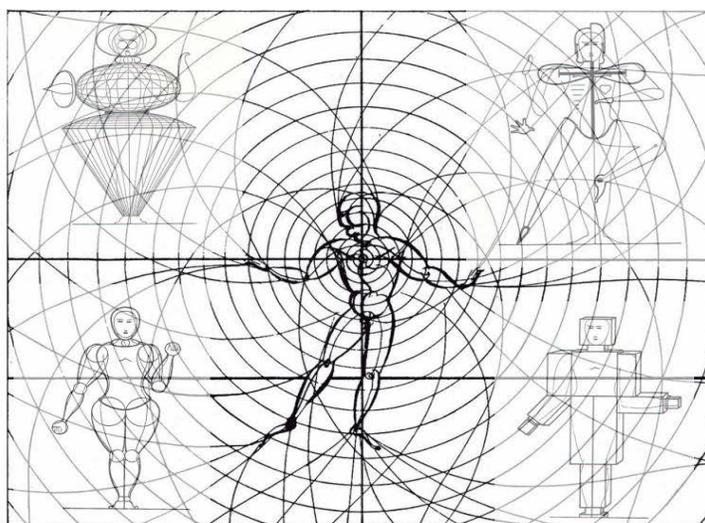
INBA



INBA  Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

La danza del doble
Aproximaciones al Ballet triádico de
Oskar Schlemmer



Alejandra Medellín

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Medellín, Alejandra. "La danza del doble. Aproximaciones al Ballet triádico de Oskar Schlemmer." Triádico[s] Archivo para la reejecución del Ballet triádico. Diciembre 2013. Centro Nacional de Investigación de la Danza José Limón. <http://www.triadicos.com>

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Oskar Schlemmer (1888-1943), Ballet triádico, Danza alemana, Bauhaus, German dance, Triadic Ballet

La danza del doble
Aproximaciones al *Ballet triádico* de
Oskar Schlemmer

Alejandra Medellín



Diseño

Jorge García

Corrección de estilo

Ma. Dolores Ponce G.

La danza del doble. Aproximaciones al Ballet triádico de Oskar Schlemmer

© Alejandra Medellín de la Piedra

Centro Nacional de Investigación, Información y Difusión de la Danza José Limón.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

México, D.F.

Diciembre 2013

Este proyecto tiene exclusivamente fines educativos. Si el poseedor de los derechos de alguna imagen no desea que la obra esté aquí, por favor envíe un mensaje a iskander.1971@gmail.com y la obra será removida inmediatamente.

This project is strictly for educational purposes. If you own the copyright of a picture and do not want the work to be here, please send a message to iskander.1971@gmail.com and we will remove the work immediately.

www.triadicos.com

triadicos@gmail.com



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.5
México

Índice

Introducción

1. Schlemmer, el ser humano y el espacio

- *Mensch et Raum*
- *La escena*
- *El hombre y la figura humana artificial*
- *El vestuario como medio de transfiguración*

2. El Ballet triádico

- *¿Cómo se movían los bailarines del Ballet triádico?*
- *El afuera: los vestuarios o figurines como cuerpos exteriores*
- *El adentro: ¿qué cuerpo habita estos vestuarios?*
- *¿Qué veían los espectadores?*

3. El universo dual de Oskar Schlemmer

- *La escisión*
- *El equilibrio de los opuestos*
- *La búsqueda de la unidad*
- *Lo siniestro maravilloso*
- *La danza del doble*

LA DANZA DEL DOBLE

APROXIMACIONES AL *BALLET TRIÁDICO* DE OSKAR SCHLEMMER

Alejandra Medellín

Introducción

Son muchas las incógnitas y las imprecisiones que rodean la historia del *Ballet triádico*, la obra dancística más conocida de Oskar Schlemmer (Stuttgart, Alemania, 1888-Baden Baden, 1943). Por ejemplo, la afirmación de que este Ballet se estrenó en 1922 en una fiesta de la Bauhaus, dato que aparece en varios textos sobre historia de la danza. En realidad, la primera representación del Ballet fue en 1916, en Stuttgart, como parte de una función benéfica organizada por el regimiento de soldados al que Oskar Schlemmer perteneció durante la Primera Guerra Mundial; obtuvo una licencia para ensayar y, concluida la representación, volvió a las trincheras. Otro malentendido común, que va en el mismo sentido que el anterior, es suponer que el *Ballet triádico* representa los principios de la Bauhaus, como si se le negara a Schlemmer un lugar propio en la escena de su época y sus logros pertenecieran a la Bauhaus, proyecto al que se unió en 1921, cuando ya tenía años trabajando en el Ballet. Fue gracias a este Ballet, y no al revés, que Walter Gropius, director de la Bauhaus, le ofreció a Schlemmer coordinar el Taller de Teatro de esta institución educativa. Es cierto que gracias a la Bauhaus Schlemmer tuvo a su disposición, por primera vez, un escenario y un grupo de alumnos con los cuales trabajar, pero su vocación escénica tiene un carácter propio que podemos perder de vista si no lo distinguimos de su labor docente en la Bauhaus, proyecto con el que Schlemmer tenía muchas afinidades, pero también muchas diferencias.

La vocación pictórica de Schlemmer es fácil de documentar: sus biógrafos afirman que desde que era niño sintió inclinación por las artes plásticas, que a los quince años ya se mantenía solo trabajando como aprendiz en un taller de marquetería, que a los 17 tomó clases en la Escuela de Diseño de Stuttgart y que a los 18 obtuvo una beca para

estudiar en la Academia de Artes Plásticas de su ciudad natal. Ahí estudió bajo la supervisión de Adolf Hölzel (1853-1934), un artista vanguardista cuyas innovaciones artísticas y pedagógicas influyeron decisivamente en los alumnos que estudiaron con él a principios de siglo.¹

Algunos de sus compañeros en la Academia serían sus amigos durante toda la vida: Willi Baumeister (1889-1955), Johannes Itten (1888-1967), Ida Kerkovius (1879-1970) y, sobre todo, Otto Meyer-Amden (1885-1933), su mejor amigo e interlocutor y a quien está dirigida la mayoría de sus cartas.

Alrededor de 1912, a punto de graduarse de la Academia, empezó a realizar algunos experimentos dancísticos que lo condujeron a la creación del *Ballet triádico*.

A través de sus escritos personales podemos identificar los vínculos de Schlemmer con sus colegas pintores, escultores o arquitectos—como Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Gropius, Julius Bissier, Richard Herring—, saber a qué pintores del pasado admira y considera sus maestros, conocer sus afinidades filosóficas, musicales y literarias. Su correspondencia nos permite vislumbrar, también, sus contactos con algunos directores de teatro y con algunos músicos. Sin embargo, su relación con el mundo dancístico de su época parece un misterio. La constelación de sus nexos con las artes visuales, con la filosofía e incluso con la política de su época es claramente visible, pero sus conexiones con coreógrafos y bailarines no son más que una nebulosa. Bailarines y coreógrafos no eran sus interlocutores ni sus compañeros de trabajo ni sus amigos, al menos eso es lo que puede deducirse de su correspondencia. En sus escritos personales—que ocupan poco más de cuatrocientas páginas—son contadas sus alusiones a bailarines y coreógrafos. En cierto período menciona regularmente a “los Burger²”, es decir, Adolf Burger y su esposa, Elsa Hötsel, la pareja de bailarines con los

¹Véase Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, págs. 80-81,

²Schlemmer escribió en 1918 “Burger bailó partes de mi ballet” y en 1919 “mi proyecto de ballet con los Burger”. Se trata de Alfred Burger y Elsa Hötsel, bailarines y de la compañía de ballet del “Hoftheater” (Teatro Real) en Stuttgart. Ambos estudiaron con Dalcroze en Hellerau.

que estrenó el *Ballet triádico*. A Rudolf Laban lo menciona dos o tres veces, pero no hay ninguna opinión acerca de su obra ni de sus teorías. Nombra a Kurt Jooss en una carta en la que relata lo que sucedió en el Concurso Internacional de Danza en París en el que *La mesa verde* ganó el primer premio. En una postal en 1930 dice que Valeska Gert está en París, al igual que él, y va a dar una función al día siguiente. Y en un texto publicado en la revista *Schriftanz*, Schlemmer dice que Mary Wigman conoce y aprecia su ballet. Eso es todo. La documentación acerca de los bailarines que interpretaron su Ballet hay que buscarla en otro lado y sobre sus relaciones con los artistas de danza de su época sólo podemos conjeturar.

Me parece que estamos ante una figura cuya incursión en la danza responde a una necesidad profundamente individual que no está mediada por algún maestro, grupo o entrenamiento corporal. Su entrenamiento está dado, en todo caso, por lo que ha aprendido como pintor y escultor y, sobre todo, por su propia percepción del cuerpo humano en el espacio. Esta percepción no era para Schlemmer sólo una abstracción o algo que ocurriera en su mente, era una experiencia encarnada en su propio cuerpo, cierta forma de relacionarse, desde su fisicalidad, con el espacio que lo rodeaba. Dan fe de esto algunas de sus observaciones cuando ensayaba con sus bailarines, sus murales—como el del vestíbulo del edificio de la Bauhaus en Weimar y los murales en el museo de Essen—y los testimonios de sus contemporáneos.

Sabemos que conoció a Mary Wigman y a Rudolf Laban porque, junto con Schlemmer, fueron miembros del comité organizador del Primer Congreso de Bailarines que se llevó a cabo en Magdeburgo en junio de 1927.³ Y en un texto dirigido a la revista *Schriftanz* Schlemmer afirma que “nada menos que la gran artista Mary Wigman mostró genuino y desprejuiciado aprecio” por su ballet [Preston-Dunlop y Lahusen, 1990, 19]. A Kurt Jooss lo conoció cuando ambos participaron en el Concurso Internacional de Danza en

³ En la edición en castellano de los textos autobiográficos de Laban, *Una vida para la danza*, hay una nota al pie que dice que el comité organizador del Primer Congreso estuvo integrado por “Anna Pavlova, Mary Wigman, Rudolf Laban, el doctor Niedecken Gebhard (director y empresario teatral) y el profesor Oskar Schlemmer, del Bauhaus.” Von Laban, Rudolf, *Una vida para la danza*, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, México, D.F., 2001, pág. 44.

París en 1932, Jooss con *La mesa verde* y Schlemmer con el *Ballet triádico*.

Resulta curioso el hecho de que tanto Schlemmer como Laban y Jooss vivieran en la ciudad de Stuttgart a principios de los años veinte. Al terminar la Primera Guerra Mundial Schlemmer regresa a su ciudad natal, ahí tiene su estudio de pintor y “las caballerizas”, nombre que le da al piso superior de su casa, donde ensaya el *Triádico* y realiza los vestuarios. Laban, que vivió en Suiza durante la guerra, se establece en Stuttgart en 1920; en este mismo año publica su libro *El mundo del bailarín (Die Welt des Tänzers)* y funda su grupo de danza Tanzbühne Laban. Por su parte, Jooss entró a la Academia de Música de Stuttgart a estudiar piano y voz en 1919. Descontento con sus estudios, se une al grupo de Laban en 1920. Este grupo trabaja en Stuttgart hasta 1922 [Partsch-Bergsohn, 1994: 27, 36 y Markard/Hutchinson, 2003: 9].

Schlemmer no menciona el trabajo dancístico de Laban ni su libro; por su parte, ni Laban ni Jooss parecen haber estado en el estreno oficial del *Ballet triádico* que se llevó a cabo en septiembre de 1922 en el Teatro del Land de Stuttgart. ¿Schlemmer no había visto las coreografías de Laban? ¿O las conocía, pero no compartía su búsqueda? Si conoció sus obras, ¿por qué no dejó ninguna constancia en su diario si constantemente escribía comentarios acerca de la obra de pintores, músicos, escritores y dramaturgos de quienes es contemporáneo? Por su parte, ¿Laban y Jooss conocían lo que hacía Schlemmer? ¿Tenían alguna opinión al respecto? ¿Nunca vieron su obra viviendo en una ciudad que no tenía más de 200,000 habitantes y en donde seguramente el círculo de artistas no era grande y frecuentaba los mismos lugares?

No tengo forma de responder estas preguntas. Lo que es un hecho es que la contribución de Schlemmer al desarrollo de la danza en el siglo XX está de alguna forma velada. Los motivos de esta omisión seguramente son variados y complejos y aquí me limitaré a mencionar dos: por un lado, su obra no encaja en la que podríamos considerar, al menos vista en retrospectiva, la corriente dominante de la época. Por otro lado, frente a figuras que ocupan un lugar central en la historia de la danza, como Laban y Wigman, la contribución de Schlemmer podría parecer el pequeño juguete

exótico de un pintor, de un diletante, de un *outsider*.

La danza alemana de los 1920's se identifica generalmente con la danza Expresionista: un género que puso el énfasis en la expresión de la intensa experiencia personal. Pocos historiadores mencionan que en la misma época existía en Alemania una clase completamente diferente de danza teatro.

Mientras que la Bauhaus ha recibido aclamación y reconocimiento universales, las actividades de su Taller de Teatro generalmente no son consideradas importantes. Lo que a menudo se pasa por alto es el hecho de que el Taller dirigido por Oskar Schlemmer (1888-1943), fue pionero de un tipo de danza que no encaja ni en las categorías del ballet clásico ni en las de la Danza Expresionista alemana. Schlemmer, en contraste con la tendencia general de su época, fue el primer artista que exploró la abstracción en la danza. Es cierto que creó pocas obras dancísticas, pero, por su carácter innovador, su trabajo merece mucho más reconocimiento del que ha recibido hasta ahora. Incluso cuando la obra escénica de Schlemmer se menciona, a menudo es descrita como un intento, interesante pero insignificante, de crear ballets "mecánicos". [Lahusen, 1986: 65]⁴

El legado de Schlemmer tal vez pueda comprenderse mejor si lo estudiamos como una figura singular, colocándolo en el centro de su propio universo estético y filosófico, y no como una figura marginal del canon de la historia de la danza. Deben ser sus propias palabras y acciones las que hablen por él y le otorguen la dimensión que le pertenece. Quizá deberíamos hacer un ejercicio similar con las historias de todos aquellos que, por algún motivo, hasta ahora sólo han ocupado lugares marginales, nichos en los que son calificados como "exóticos" en la historia de la danza moderna en Occidente.⁵

En nuestro país, Schlemmer es prácticamente un desconocido o, en el mejor de los casos, una referencia escueta y rápida en los libros de historia de la danza occidental. ¿Por qué me parece importante estudiarlo? Porque su historia forma parte de la historia de la danza alemana, que es una referencia ineludible para cualquier interesado en la danza moderna y contemporánea. Porque es un ejemplo idóneo de un artista transdisciplinario cuya obra tiene una unidad conceptual que atraviesa lenguajes y disciplinas. Porque su obra es producto de su profundidad de pensamiento, de su búsqueda espiritual, de su compromiso ético. Porque el tiempo no es una línea recta,

⁴ Cada vez que cito un texto publicado en inglés utilizo mi traducción.

⁵ Como Valeska Gert y Anita Berber.

sino una espiral, y *los otros*—los lejanos y los cercanos—pueden ser espejos, interlocutores, cómplices. Pese a la muerte, los seres humanos no nacimos para ser destinados al olvido: nuestros cuerpos físicos desaparecen, pero tras de nosotros vamos dejando legajos de cuerpos que pasan de mano en mano para ser transcritos, editados, traducidos; acariciados, custodiados, censurados; descubiertos, interrogados, interpretados.⁶

El *Ballet triádico* es un acontecimiento que forma parte de la historia de la danza, pero ¿cuál es el sentido que tuvo para Schlemmer? ¿Cuál es el sentido que puede tener para nosotros? Las páginas que siguen giran, precisamente, alrededor de estas preguntas. Más que descubrir “la respuesta correcta”, mi intención es conjeturar sobre sus horizontes potenciales de sentido.

⁶ La idea de los documentos como “legajos de cuerpos” la tomo de Sergio Honey, investigador del Citru.

I. Schlemmer, el ser humano y el espacio

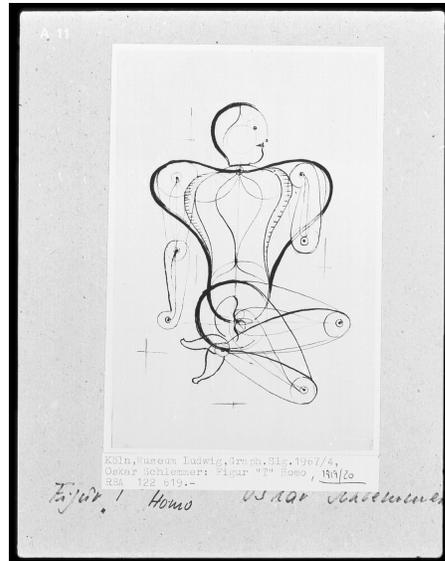
El “sujeto” ontológicamente bien
comprendido, el ser-ahí, es espacial.
Heidegger, *Ser y tiempo*

Un rasgo característico de la obra de Oskar Schlemmer es su experimentación en torno a un tema eje: *el ser humano y el espacio*. Esta noción, apenas esbozada en su producción plástica temprana, va tomando forma a medida que avanza la década de los veinte y se erige como la idea central a partir de la cual Schlemmer organiza tanto su producción artística como su práctica docente. *El ser humano y el espacio* es el hilo conductor que atraviesa y entrelaza sus lienzos, esculturas y pinturas, así como su ballet y sus experimentos escénicos en la Bauhaus. A Schlemmer, que padeció la percepción de estar dividido entre “dos almas”—una plástica y una escénica—, tendríamos que reconocerle el haber sabido transitar de una disciplina a otra trazando un continuo, que no estuvo exento de obstáculos, pero cuya trayectoria de movimiento es fácilmente reconocible si, desprejuiciadamente, dejamos de querer ver en él al “pintor que baila” o al “bailarín que pinta”; si simplemente permitimos que su obra despliegue frente a nosotros la idea central que pugnó por encontrar la forma que mejor pudiera expresarla sin importarle las fronteras disciplinarias.

Sus primeras pinturas, ocupadas casi en su totalidad por una figura humana en primer plano, van dando lugar a una serie de cuadros—y cuadros en movimiento, como el *Ballet triádico*—en los que las figuras solitarias de sus obras tempranas se transforman en grupos de figuras que habitan un espacio. Al colocar distintos cuerpos en relación unos con otros, el espacio—esa noción abstracta que muchas veces actúa como contenedor invisible de los cuerpos—adquiere visibilidad.



Geometrisierte Figur
 Oskar Schlemmer, 1913
 Kassel, Staatliche Kunstsammlungen,
 Neue Galerie und Städtische
 Kunstsammlungen,
 Inv.-Nr. L 45



Homo, Figur T
 Oskar Schlemmer, 1919/1920
 Köln, Museum Ludwig,
 Inv.-Nr. ML/Z 1967/004

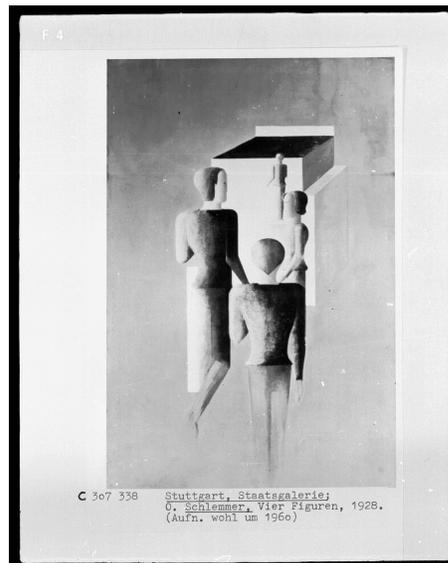
Imágenes recuperadas de:

<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#|home>

En las obras de los años veinte y treinta, el espacio se abre, se convierte en un habitáculo abstracto; en algunos cuadros parece no tener límites; sugiere la idea de un espacio infinito:



Römische Figuren
 Oskar Schlemmer, 1925
 Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum



Vier Figuren und Kubus
 Oskar Schlemmer, 1928
 Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 2422

Imágenes recuperadas de:

<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#|home>

Hacia el final de su vida, sin embargo, esta necesidad de expansión hacia el espacio exterior se repliega. Los “cuadros desde la ventana”—realizados en la primavera de 1942 desde la ventana de su habitación en Wuppertal⁷—parecen expresar cómo el espacio vital de Schlemmer se achica, oprimido por la persecución política, por las penurias económicas y por la enfermedad.



Dreigeteiltes Fenster, Fensterbild XVII

Oskar Schlemmer, 1942

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum

Imagen recuperada de:

<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#|home>

Tal vez el espacio schlemmeriano no sea sólo una noción abstracta o una idea estética, sino un constructo teórico-vivencial que se deja afectar por las circunstancias de la realidad exterior.

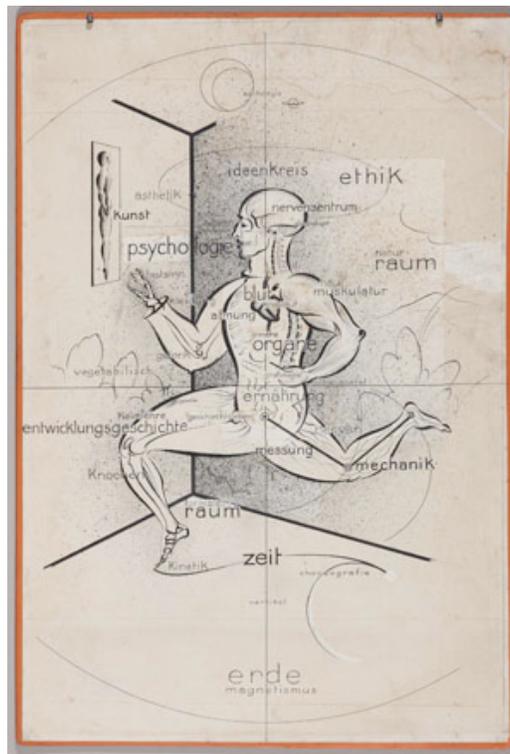
⁷ A finales de 1937 la obra de Schlemmer apareció en la exposición de “Arte degenerado” en Munich. A partir de ese momento, Schlemmer y muchos otros artistas fueron considerados como indeseables por el Partido Nacionalsocialista. La persecución había empezado años antes, cuando el gobierno comenzó a cerrar las escuelas de arte y dejó a muchos artistas que trabajaban como maestros en el desempleo. La exposición de “Arte degenerado” empeoró las cosas, ya que a partir de ese momento fue imposible para los artistas que llevaban este estigma exponer o vender su obra. A mediados de 1940, Kurt Herberts le ofreció a Schlemmer, y a otros artistas perseguidos, refugio en su fábrica de pinturas, donde a cambio de probar nuevos materiales, podían experimentar libremente y tener un empleo. Schlemmer, que obligado por la necesidad económica tuvo que dejar a su familia y la casa que había construido en el campo unos años antes en Sehringen (Badenweiler), rentaba una pequeña habitación en Wuppertal y, después del trabajo en la fábrica, pintaba en cuadros de pequeño formato lo que veía desde su ventana. Comenzaba a tener síntomas de diabetes y padecía una profunda depresión.

Para Schlemmer, el conjunto binario *ser humano-espacio* no es una dupla armónica; se trata de dos polos en tensión que no se acoplan fácil o cómodamente, sino que exigen un ejercicio activo. El ser humano en tanto bailarín o actor, no se adapta al espacio, sino que se transforma para habitarlo, ejercicio conscientemente diseñado y dirigido que no está exento de tensión y de esfuerzo.

En la expresión original de Schlemmer “Mensch et Raum”, el ser humano en el espacio significa mucho más que un cuerpo.

“Para la ‘nueva vida’, que se debe sintetizar como un moderno sentimiento del mundo y de la vida, es indispensable el conocimiento del hombre como *ser cósmico*. Sus condiciones existenciales, sus relaciones con el entorno natural y artístico, su mecanismo y organismo, su manifestación material, espiritual e intelectual: el hombre, como ser corporal y espiritual, es necesario y significativo como área de enseñanza.” [Schlemmer en Wick, 2007: 257]

¿De qué *hombre* y de qué *espacio* estamos hablando?



Der Mensch im Ideenkreis (El ser humano en el círculo de las ideas)

Oskar Schlemmer, 1928

75 x 49 cm, Dibujo

Depósito de colección privada.

Bünnen Archiv Oskar

Colección: 1, Número de registro: DO01171

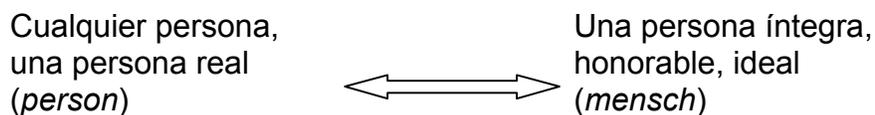
Imagen recuperada de:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/nuevas-adquisiciones.html?idAdquisicion=612>

Mensch et Raum

“Mensch et Raum” puede traducirse como “hombre y espacio”, “persona y espacio”, “ser humano y espacio”. Es una expresión que, desde su enunciación alude a la conjunción de dos elementos que son diferentes, pero que, jerárquicamente mantienen entre sí una relación de igualdad. Schlemmer no habla de “la persona *en el* espacio”, sino de la persona y el espacio.

La palabra *mensch*, tanto en alemán como en yiddish, significa “hombre”, “persona” o “ser humano”.⁸ Sin embargo, tiene un sentido más profundo ya que este sustantivo se utiliza cuando la persona referida es una persona de integridad y honor, una persona recta, madura, que puede ser un ejemplo.⁹ El opuesto de *mensch* es *unmensch*: una persona cruel o malvada. Nietzsche utiliza esta misma palabra cuando crea el término *übermensch*, que ha sido traducido como “superhombre”. Schlemmer, aunque no utilice el prefijo *über*, no está refiriéndose a cualquier persona, sino a una con ciertos atributos positivos. El dato, aunque parezca menor, es importante porque en toda la obra de Schlemmer hay una aspiración hacia un ideal, una necesidad imperiosa de concebir al ser humano como alguien que busca la trascendencia, la espiritualidad, la dimensión ética de la existencia. Schlemmer no era un moralista, si pensaba en rectitud y honorabilidad no lo hacía desde la dimensión estrecha del predicador, sino desde la dimensión amplia del humanista. Podemos ubicar una primera dupla en el pensamiento de Schlemmer:



⁸ Opté por traducir la palabra “mensch” como persona o ser humano y no como “hombre” para evitar una lectura sexista del concepto de Schlemmer. Por el conjunto de los escritos de Schlemmer, me queda claro que todas sus ideas acerca del “hombre” se refieren al ser humano, no sólo al sexo masculino. De hecho, Schlemmer, influido por la ideas del místico Jacob Böhme, aspira a la creación de una figura escénica que no sea ni hombre ni mujer, sino la unidad de estos dos términos que parecen opuestos, pero que para Böhme son opuestos-complementarios que alguna vez formaron una unidad. Véase Swainson, W.P., *Jacob Boehme, The Teutonic Philosopher*, William Rider & Son, Ltd., Londres, 1921, págs. 46-47.

⁹ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/Mensch>.

Raum, por su parte, significa en su sentido más general “espacio”, pero es un concepto amplio que lo mismo puede utilizarse para designar el número de habitaciones de una casa que el espacio entendido ontológicamente. No difiere de las acepciones que tiene esta palabra en español: 1. Extensión que contiene toda la materia existente. 2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible. 3. Espacio exterior. 4. Capacidad de terreno, sitio o lugar. 5. Transcurso de tiempo entre dos sucesos. 6. Tardanza, lentitud. 7. m. Distancia entre dos cuerpos. [Real Academia Española, Vigésimo segunda edición]

La escena

Si bien es cierto que “el ser humano y el espacio” es el tema que atraviesa toda la obra de Schlemmer, no es menos cierto que la escena se convierte para él en el lugar paradigmático de experimentación.

He pasado de la geometría de las superficies de una sola dimensión a la semi-plástica (relieve), y de allí al arte totalmente plástico del cuerpo humano [...]
[Schlemmer, 1972: 82]

A diferencia de la pintura, el relieve o la escultura—campos en los que el artista plástico trabaja con materiales inanimados—, la escena obliga al artista a trabajar con un “material” animado: el ser humano.

Para Schlemmer—y para otros artistas que, como él, ven en el escenario la posibilidad de expresarse por medio de la abstracción—la escena plantea una paradoja: ¿cómo integrar al ser humano de carne y hueso a un universo abstracto, hecho de formas, luces y colores, dominado por la lógica de las proporciones, la regularidad y el orden y en el que no caben, por lo tanto, las pasiones humanas con sus arrebatos, su espontaneidad, su desmesura?

Schlemmer no es un caso único; al mismo tiempo que él, Edward Gordon Craig (1872-1966), actor y director de teatro inglés, se pregunta exactamente lo mismo. No podemos atribuir el desconcierto de Schlemmer ante el “organismo vivo” al hecho de que él viniera de la pintura, porque Gordon Craig experimentaba el mismo desconcierto,

había nacido prácticamente “en las tablas” y conocía mejor que nadie los pormenores del oficio¹⁰.

El problema no tiene que ver con la profesión de origen, sino con la búsqueda de cierto lenguaje. Los artistas nacidos a finales del siglo XIX, que vivieron en carne propia las transformaciones tan radicales que ocurrieron en las artes visuales, no podían más que querer transformar la escena en la misma dirección. Si la necesidad de narrar historias o de representar al mundo en forma realista se pone en duda en todas las artes, ni el teatro ni la danza pueden ser la excepción.

Ante la pregunta: “¿qué hago con un organismo viviente dentro de mi escenario abstracto?”, Craig toma una posición radical: decreta la desaparición del actor y dice que en su lugar vendrá la *Übermarionette*, una marioneta gigante que, pese a ser imaginada como una figura mecánica, evocaría con sus intervenciones la presencia de un mundo trascendente, religioso, no en el sentido de las religiones modernas, sino emparentado con las religiones comunitarias de antaño¹¹. Schlemmer, por su parte, aunque reconoce que la postura de Craig tal vez en algún momento se haga realidad, decide no expulsar al organismo viviente de la escena, sino transformarlo. Pese a esta diferencia, ambos tienen en común la búsqueda de un lenguaje abstracto que evoque en los espectadores una experiencia espiritual. Schlemmer no duda en nombrar esta necesidad como una aspiración metafísica. Aspiración que no es una preocupación menor; sus escritos personales están llenos de observaciones que giran en torno a cuestiones espirituales no ligadas a una religión específica, sino a la percepción de que el ser humano y el cosmos forman una unidad y de que es tarea del arte incursionar en esa experiencia trascendente.

¹⁰ Edward Gordon Craig era hijo de Ellen Terry, la famosa actriz victoriana, y actuó por primera vez a los ocho años de edad. Su tutor fue Henry Irving, considerado por muchos el mejor actor de su época.

¹¹ Véase Gordon Craig, Edward, *El arte del teatro*, UNAM/Editorial Gaceta, Colección Escenología, Tomo 7, México, D.F., 1987. Este libro fue publicado originalmente en Alemania en 1905, Schlemmer lo conocía porque lo cita en su ensayo *El hombre y la figura humana artificial*, publicado por la Bauhaus en 1924. Gordon Craig vivió en Berlín en 1904 y 1905, periodo en que fue pareja de Isadora Duncan.

El texto clave para explorar esta paradoja y para comprender las nociones de “ser humano” y “espacio” en el universo escénico de Schlemmer es *El hombre y la figura humana artificial*. Schlemmer escribió este ensayo mientras era maestro en la Bauhaus y lo publicó en 1924 en el libro sobre la escena editado por esta institución. Parto de este texto para después relacionarlo con otros escritos de Schlemmer que, dispersos aquí y allá en sus diarios y su correspondencia, nos ayudarán a precisar estos conceptos [mis citas están tomadas de la versión en inglés publicada en 1961].

El hombre y la figura humana artificial

En su ensayo, Schlemmer afirma que “la historia del teatro es la historia de la transfiguración de la forma humana, es decir, la historia del hombre como el actor de sucesos físicos y espirituales.” La escena, por su parte, “es una representación abstracta de la naturaleza cuyo efecto está dirigido al ser humano” [Schlemmer, 1961: 18]. En el centro de la escena está un ser humano que, por medio de un lenguaje abstracto, cambia de figura o aspecto frente a un espectador. Esta definición anticipa la famosa enunciación hecha por Peter Brook en 1968: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. [Brook, 1998: 26-27]

Es importante aclarar que Schlemmer usa la palabra “teatro” para referirse al lugar de la representación, y, por lo tanto, en este lugar puede representarse tanto una obra dancística como una pantomima o lo que nosotros llamamos una obra de teatro. En consonancia con la tradición anglosajona, a lo que en español le decimos “teatro”, Schlemmer le dice “drama”.

En este texto, Schlemmer habla unas veces del actor y otras del bailarín sin hacer diferencias entre ellos. De hecho, lo que Schlemmer concibe como “escena”, tomado en su sentido más general, es un término que abarca un rango muy amplio que va del culto religioso al entretenimiento popular. En medio está el teatro, manifestación que designa

la naturaleza básica de la escena: hacer-creer, farsa, transformación.

Un dato clave para comprender la concepción escénica de Schlemmer es que para él existe una relación entre arte y cosmos, y el ser humano es el protagonista de este vínculo. Afirma que:

La pregunta acerca del origen de la vida y del cosmos, es decir, si en el principio fue la Palabra, la Acción o la Forma—Espíritu, Acto o Figura-Mente, Suceso o Manifestación—pertenece también al mundo de la escena y nos conduce a la diferenciación de la escena oral o de sonido, la escena de un suceso físico-mimético y la escena visual de un suceso óptico. [Schlemmer, 1961: 19]

A cada una de estas opciones le corresponde un representante privilegiado; en un caso será el autor, en otro el actor, en otro, el diseñador. Esto puede apreciarse mejor en la siguiente tabla:

ORIGEN DE LA VIDA	PALABRA	ACTO	FORMA
	ESPÍRITU	ACCIÓN	FIGURA
	MENTE	SUCESO	MANIFESTACIÓN
ESCENA	ORAL O DE SONIDO	FÍSICO- MIMÉTICA	VISUAL
REPRESENTANTE	AUTOR	ACTOR/BAILARÍN	DISEÑADOR

Es posible la combinación de estos elementos y el resultado final, obra del director universal o *regisseur*, dependerá del peso que le dé a cada uno, aunque siempre habrá uno que predomine y, por lo tanto, que determine la forma de esa escena en particular.

Schlemmer no distingue entre “danza” y “teatro” porque para él la escena es un continuo y su apariencia final dependerá de la combinación entre palabra, acción y forma. No está casado con las convenciones y clasificaciones que dividen la escena en diferentes disciplinas, no parte de divisiones rígidas ni de compartimentos preestablecidos, sino del análisis de los elementos que dan forma a un suceso escénico determinado. Habla indistintamente de “teatro”, “escena”, “actor” y “bailarín”, pero le concede a este último un lugar privilegiado, como puede verse en la siguiente cita:

Desde el punto de vista del *material*, el actor tiene la ventaja de la inmediatez y la independencia. Él constituye su propio material con su cuerpo, su voz, sus gestos y sus movimientos. Ahora, sin embargo, el tipo noble que era a la vez el poeta y el ejecutante de su propia palabra se ha convertido en un ideal. En algún momento, Shakespeare, que era un actor antes de ser un poeta, cumplió este rol—también lo hicieron los actores improvisadores de la *commedia dell' arte*. El actor actual basa su existencia como ejecutante en las palabras del escritor. Sin embargo, cuando la palabra está silenciada, cuando sólo el cuerpo está articulado y exhibe su arte—como hace el bailarín—entonces el actor es libre y se convierte en su propio amo. [Schlemmer, 1961: 20. Las palabras en cursivas aparecen así en el original.]

El bailarín se erige, así, en modelo. La predilección de Schlemmer por la danza tiene que ver con el hecho de que no está atada a las palabras. La misma opinión le merece la pantomima, que es un arte silencioso. Todos los reformadores escénicos de la época interesados en el cuerpo y su relación con el espacio—Craig, Appia, Copeau—optan por el silencio y destierran a la palabra hablada de sus escenarios. Al apelar al ser humano en su fisicalidad, intentan liberar al sujeto escénico de un mundo limitado por el discurso y la racionalidad.

Hasta aquí pareciera que todo está en orden. La paradoja surge cuando este actor o bailarín se enfrenta con un escenario diseñado por medios abstractos y artificiales—la forma y el color—, cuya razón de ser son las proporciones, el orden, la regularidad. ¿Cómo lograr que estos medios abstractos convivan con un organismo que tiene una vida interior propia, músculos, órganos, tridimensionalidad?

En la pintura y en la escultura, afirma Schlemmer,

[...] forma y color son los medios para establecer las conexiones con la naturaleza orgánica a través de la representación de sus fenómenos. El ser humano, su fenómeno principal, es a la vez un organismo de carne y sangre y, al mismo tiempo, el exponente del número y la 'Medida de todas las cosas' (sección áurea). [Schlemmer, 1961: 22]

Pero en la escena,

Color y forma revelan sus valores elementales dentro de la manipulación constructiva del espacio arquitectónico. Aquí son, a la vez, un objeto y un receptáculo, que debe ser llenado y realizado por el Ser Humano, el organismo viviente. [Schlemmer, 1961: 22]

Hay un abismo entre *representar a un ser humano* en una pintura o una escultura y *tener a un ser humano vivo* dentro de la obra de arte.

Ante este problema, Schlemmer tiene una propuesta que es la clave para comprender su producción escénica, en lo que se refiere tanto al *Ballet triádico* como a la experimentación llevada a cabo bajo su dirección en la Bauhaus.

El Hombre, el organismo humano, está de pie en el espacio cúbico, abstracto de la escena. Hombre y Espacio. Cada uno obedece a diferentes leyes. ¿Quién prevalecerá?

O el espacio abstracto se adapta en deferencia al ser humano natural y se transforma de nuevo en naturaleza o en imitación de la naturaleza—como ocurre en el teatro del realismo ilusionista—o el ser humano natural, en deferencia al espacio abstracto, se modifica para encajar en su molde—como ocurre en la escena abstracta.

Las leyes del espacio cúbico son la red invisible de relaciones planimétricas y estereométricas.

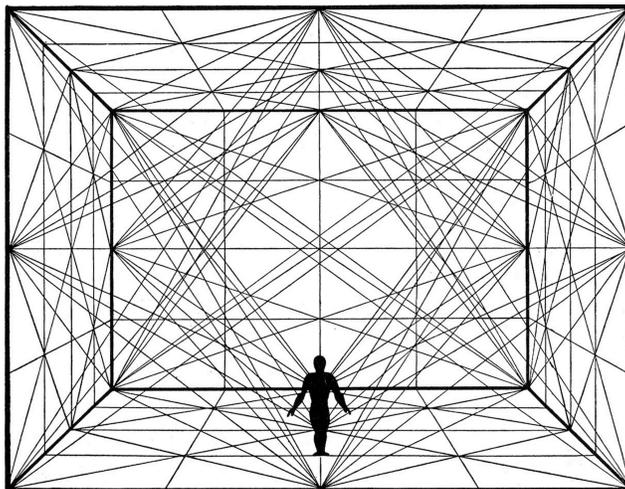


Imagen recuperada de: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

Esta matemática corresponde a la matemática inherente en el cuerpo humano y crea su equilibrio por medio de movimientos, que por su propia naturaleza son determinados *mecánica y racionalmente*. Es la geometría de la calistenia, la eurytmia y la gimnasia. Éstas involucran los *atributos físicos* (junto con los estereotipos faciales) que encuentran su expresión en la precisión acrobática y en la calistenia masiva en el estadio, aunque quienes la ejecuten no tengan conciencia de las relaciones espaciales en esta manifestación.

Por su parte, las leyes del ser orgánico residen en las funciones invisibles de su ser interno: el latido del corazón, la circulación, la respiración, las actividades del cerebro y el sistema nervioso. Si éstos son los factores determinantes, entonces su

centro es el ser humano, cuyos movimientos y emanaciones crean un espacio imaginario.

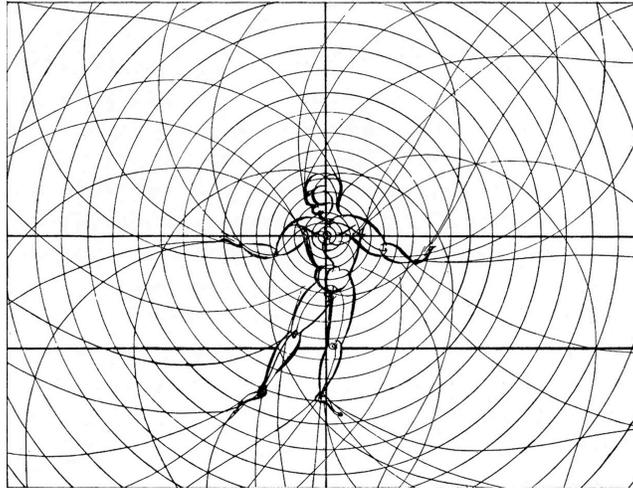


Imagen recuperada de: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

El espacio cúbico-abstracto es entonces sólo el marco horizontal y vertical para este flujo. Estos movimientos están *determinados orgánica y emocionalmente*. Constituyen los *impulsos físicos* (junto con el mimetismo del rostro) que encuentran su expresión en el gran actor y en las escenas en masa de la tragedia griega.

Invisiblemente envuelto en todas estas leyes está el Hombre como Bailarín (Tänzer Mensch). Obedece a las leyes de su cuerpo así como a las leyes del espacio; sigue su sentido de sí mismo a la vez que sigue el sentido de abrazar el espacio. Como el que da nacimiento a un rango casi interminable de expresión, ya sea en el movimiento abstracto y libre o en la pantomima simbólica, ya sea que esté en un escenario desnudo o en un ambiente escénico construido para él, ya sea que hable o cante, esté desnudo o con vestuario, el *Tänzer Mensch* es el medio de transición hacia el gran mundo del teatro. [Schlemmer, 1961: 22-25. Las palabras en cursivas aparecen así en el original.]

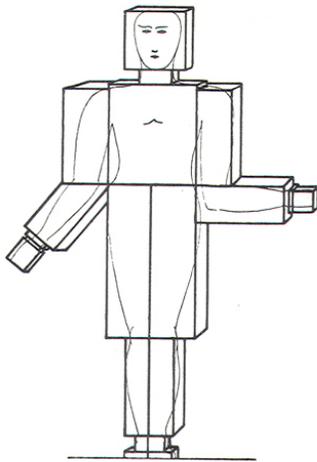
El *tänzer Mensch* es, entonces, el sujeto que puede lograr una síntesis entre ambos mundos porque puede estar atento, al mismo tiempo, al espacio abstracto y a su propio organismo. Sin embargo, para habitar el espacio cúbico-abstracto de la escena, tiene que transformarse. Este es el punto decisivo en el que Schlemmer difiere tanto del movimiento de danza expresionista, como de Laban: en vez de que su punto de partida sea el cuerpo humano tal como es, con sus posibilidades expresivas y su rango de movimiento, Schlemmer decide que este cuerpo, para poder moverse en su escenario abstracto, debe ser otro.

El vestuario como medio de transfiguración

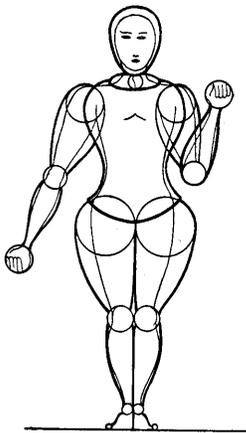
Schlemmer menciona en este ensayo que hay varios caminos posibles para lograr la transformación que busca, pero explica sólo uno: el uso del vestuario. Queda claro desde un inicio que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, no va a trabajar con el cuerpo desnudo, sino con la simulación.

Vestuario y máscara enfatizan la identidad del cuerpo o la cambian; expresan su naturaleza o engañan a propósito acerca de ella; subrayan su conformidad a las leyes orgánicas o mecánicas o invalidan esta conformidad. [Schlemmer, 1961: 25]

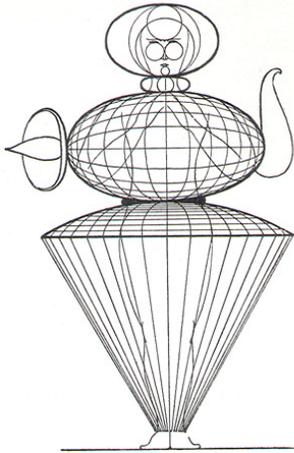
Pero no se trata de inventar cualquier vestuario, sino de aproximarse sistemáticamente a la abstracción por medio de diseños que respondan a ciertos principios. Schlemmer explica estos principios—a los que él llama “leyes”—a través de los siguientes dibujos:



Las leyes del espacio cúbico que rodea al cuerpo. Aquí las formas cúbicas son transferidas a la forma humana: cabeza, torso, brazos, piernas se transforman en construcciones espacio-cúbicas. Resultado: arquitectura ambulante.



Las leyes funcionales del cuerpo humano en relación con el espacio. Estas leyes producen una tipificación de las formas corporales: la forma de huevo de la cabeza, la forma de jarrón del torso, la forma de bastón de brazos y piernas, la forma de pelota de las articulaciones. Resultado: la marioneta.



Las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio. Aquí tenemos los varios aspectos de la rotación, dirección e intersección del espacio: giros sobre sí mismo, caracol, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico.



Las formas metafísicas de expresión simbolizando varios miembros del cuerpo humano: la forma de estrella de la mano extendida, el signo ∞ de los brazos cruzados, la forma de cruz del esternón y los hombros; la doble cabeza, múltiples miembros, división y supresión de formas. Resultado: desmaterialización.

Imágenes recuperadas de:
<http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

Éstas son, para Schlemmer, las posibilidades del Tänzer Mensch, que, transformado por medio del vestuario, habita el espacio. Y son los principios que puso en juego cuando creó el *Ballet triádico*.

II. El Ballet triádico

Schlemmer escribió por primera vez acerca de “su proyecto de danza” en enero de 1913. Este proyecto se convertiría en *El Ballet triádico*. Por la evidencia de sus escritos personales, la etapa de mayor efervescencia en la creación de este Ballet es la comprendida entre 1919—momento en que Schlemmer retoma este proyecto una vez concluida la Primera Guerra Mundial—y 1922.

El Ballet, por lo tanto, es anterior al texto—explicado en el apartado previo—en que Schlemmer expone su teoría del hombre en el espacio. El texto lo escribió en el marco de su práctica artística y docente en la Bauhaus, pero la reflexión teórica es producto de su enfrentamiento previo con los problemas estéticos que surgieron cuando empezó a trabajar sobre el escenario.

No está documentado cómo se interesó en la danza, para cuando menciona esta disciplina artística, ya tiene un proyecto dancístico y trabaja con dos bailarines: Elsa Hötsel y Albert Burger, que, en la época en que Schlemmer los conoció, eran solistas del Ballet del Teatro Real de Stuttgart (Hoftheater) y habían pasado algún tiempo en Hellerau estudiando con Dalcroze. Schlemmer no menciona en sus textos ningún detalle que nos permita conocer nada más de sus vidas ni de su trabajo. Nunca los llama por su nombre de pila, se refiere a ellos como “los Burger”.

En una carta escrita el 11 de febrero de 1918, Schlemmer escribió:

Con motivo de la representación benéfica de mi regimiento (en diciembre de 1916), [Albert] Burger fue invitado a interpretar partes de mi ballet. Me concedieron un permiso para supervisar los ensayos y creo que el resultado no fue malo. Algunos críticos no lo entendieron en absoluto, otros lo apreciaron mucho, al igual que los círculos de carácter estético de Stuttgart.

El asunto no terminó ahí; el director del Teatro Real (Hoftheater) tuvo interés en conocerme y quería que creara más ballets para el teatro. Pero fui enviado a combate, y la guerra todavía continúa. Di el primer paso y ahora se espera de mí que dé el siguiente. Además, esto me involucra directamente porque *estoy planeando bailar mis propias invenciones; después de todo, si la copia surtió efecto, el original debe de ser todavía mejor*. Veo muchas posibilidades en el terreno del

ballet y de la pantomima, ya que ambos son mucho más libres del peso de lo histórico que el teatro y la ópera; por eso creo que de esta rama relativamente menor, pero más independiente del arte teatral, va a surgir el ímpetu para una renovación. Ya mencioné en una carta anterior que me involucré en cuerpo y espíritu. Mi heredada pasión por el teatro se niega a ser suprimida.

Tengo motivos para creer que el trabajo del ballet hizo brotar un aspecto de mí que normalmente permanece invisible; me sentí transformado y los demás me percibían diferente. *El nuevo medio era mucho más directo: el cuerpo humano.* [Schlemmer, 1972: 49-50. Las cursivas son mías]

Y el 28 de diciembre de 1919:

¡Primero el proyecto de ballet con los Burger! Lo que estamos haciendo ahora es ensayar y es evidente que *yo soy la clave para la interpretación de las danzas. Lo que es apropiado para mi cuerpo está determinado por mi sentido kinestésico y no puede ser reproducido adecuadamente por otros cuerpos.* [Schlemmer, 1972: 77. Las cursivas son mías].

Estos textos dan evidencia de dos cosas:

1. Schlemmer experimenta con asombro y siendo ya adulto—en 1919 tenía 31 años—su faceta como bailarín. No sólo descubre un medio artístico más directo que la pintura y la escultura—“el cuerpo en movimiento”—, sino que es un descubrimiento en primera persona: él es quien se mueve en el espacio, él es quien baila.
2. Su método de composición coreográfica (si podemos llamarlo así) consiste en bailar sus invenciones para que los bailarines lo copien.

Años después, cuando Schlemmer ensayaba para la presentación del Ballet en el Concurso Internacional de Danza llevado a cabo en París en 1932, volvió a hacer referencia a esto:

Ayer bailé el Ballet completo para que todos lo vieran y causó asombro e hilaridad generales; estoy en excelente forma y es una fortuna que pueda demostrar cómo debe hacerse todo [...] [Schlemmer, 1972: 295]

No existe ninguna evidencia de que Schlemmer haya tenido entrenamiento como bailarín. Lo que demostraba con su cuerpo, siguiendo una imagen mental o algo que había proyectado sobre un papel, seguramente después era transformado o enriquecido por sus bailarines y filtrado por el entrenamiento que ellos tuvieran. Lo que

es un hecho es que le gustaba el ballet. Según la investigadora Susanne Lahusen

Así como Stravinsky buscó en Bach la esencia de la forma musical, Schlemmer busca en el ballet clásico la base para sus propias innovaciones. Sus argumentos para esta elección son:

“El entrenamiento preciso, la coreografía que ha sido desarrollada durante siglos, la ‘libertad dentro de la ley’, aspectos que cuando son finamente ejecutados todavía son capaces de fascinar. La unión más feliz sigue siendo la que ocurrió entre el genio danzante lleno de sangre de los rusos y la tradición francesa, una unión que logró victorias supremas. Después de eso vino el caos: una metodología de maestro de escuela secundaria cercana al éxtasis expresionista y a la basura heroica.”

Aunque Oskar Schlemmer no era un bailarín entrenado, y no había clases de ballet en la Bauhaus, basó algunas de sus danzas en técnica de ballet. Admitámoslo, no hizo ninguna innovación en lo que a técnica se refiere, pero en sus escritos queda claro que valoraba la simplicidad y la legibilidad que el ballet podían aportar. [Lahusen, 1986: 68-69. Lahusen cita un texto de Schlemmer que se titula *Las matemáticas de la danza*.]

Schlemmer estaba muy interesado en “la forma”; toda su trayectoria como pintor y escultor está basada en la búsqueda de la forma adecuada para expresar “la idea, el concepto”. Además, a diferencia de los artistas expresionistas (tanto pintores como bailarines), no le interesaba en absoluto la expresión directa de las emociones. En él todo es reflexión, medida, búsqueda de tipos ideales que expresen, no lo que distingue a un ser humano de otro, sino aquello que tienen en común. Dice que el impulso detrás de sus obras es dionisíaco, pero que su forma final es apolínea. Seguramente por estos motivos, el ballet, con su lenguaje codificado y con su larga tradición, era atractivo para Schlemmer.

Un rasgo que le gustaba del ballet era su artificialidad. En septiembre de 1922, en el mismo mes en que estrenó el *Ballet triádico*, escribió:

¡Ballet! De las formas básicas de la danza, entre la danza ritual de las almas y la danza estética de la mascarada, el ballet pertenece a esta última. La primera se caracteriza por la desnudez, la segunda por el vestuario, el envoltorio. (Y en el medio las bailarinas de hoy con su tacañería y su ligereza, cuya posición intermedia las hace rechazar tanto la desnudez como el vestuario). [...] Pero el vestuario es adecuado para el teatro, el cual, aunque alienado de su verdadero llamado, todavía provee un lugar donde un suceso es más o menos conscientemente "hecho" o "representado". El teatro, el mundo de las apariencias, está cavando su propia tumba cuando busca verosimilitud; lo mismo se aplica al mimo, que olvida que su

principal característica es su artificialidad. El medio de cada una de las artes es artificial y cada arte gana cuando reconoce y acepta su medio. [Schlemmer, 1972: 126]

Como vimos en el apartado anterior, uno de los medios para lograr la artificialidad es el vestuario. Y su importancia en el proceso de creación del *Ballet triádico* queda clara en el siguiente texto:

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]

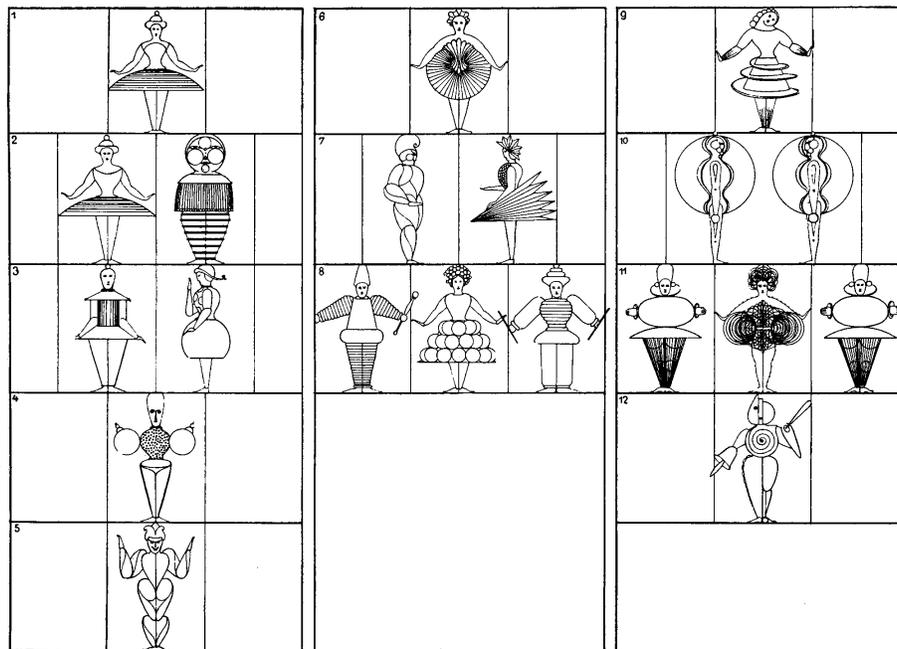
Tanto por este motivo como porque hay muy poca información sobre la coreografía, el elemento más certero para acercarse a este Ballet—y del que se han valido los coreógrafos que han hecho reconstrucciones—es el vestuario.

En *El teatro de la Bauhaus* se publicó la siguiente descripción:

El Ballet triádico consta de tres partes que forman una estructura de escenas dancísticas estilizadas que se desarrollan de lo humorístico a lo serio. La primera es alegre, burlesca, y se representa con telones amarillo-limón. La segunda, ceremoniosa y solemne, se desarrolla en un escenario rosa. Y la tercera es un fantasía mística en un escenario negro. Las doce danzas tienen dieciocho diferentes vestuarios y son bailadas alternativamente por tres personas, dos hombres y una mujer. Los vestuarios están hechos de telas rellenas y de formas rígidas de papel maché, cubiertas con pintura metálica o de color. [Schlemmer, 1961: 34]

Estas palabras iban acompañadas de la siguiente imagen:

FIRST (YELLOW) SERIES / SECOND (ROSE) SERIES / THIRD (BLACK) SERIES



A B S T R A C T O F T H E T R I A D I C B A L L E T

Imagen recuperada de: <http://acumulacionoriginaria.blogspot.com/2009/08/el-ballet-triadico-de-oskar-schlemmer.html>

Podemos notar que estos vestuarios

- Forman una especie de caparazón o envoltorio alrededor del cuerpo humano.
- Tienen una o varias partes rígidas que necesariamente limitan el rango de movimiento del bailarín que los viste.
- En algunos casos dejan visible el rostro del bailarín, pero en otros lo ocultan detrás de una máscara.
- Algunos ocultan partes del cuerpo hasta hacerlas desaparecer por completo, particularmente, las extremidades.
- Ciertos vestuarios obligan al bailarín a un modo preciso de locomoción por la forma que tiene el diseño en la parte inferior.
- Los personajes claramente femeninos o claramente masculinos mantienen una apariencia humana: rostro, piernas y brazos son visibles. Los personajes más ambiguos en cuanto a su sexo son también los más ambiguos en lo que se refiere a su “humanidad”. ¿Son humanos disfrazados, son marionetas, autómatas, visitantes del espacio exterior? En relación con esto podemos hablar de un rango: hay personajes con rasgos humanos claramente reconocibles,

personajes cuya humanidad modificada se reconoce y personajes cuya identidad es francamente dudosa. Schlemmer parece que va ilustrando su intención, planteada explícitamente en el ensayo citado en el apartado anterior, de permitirle al espectador ver la transfiguración del ser humano en el espacio, por medio de personajes que se alejan cada vez más de una representación realista y van alcanzando un mayor grado de abstracción.

- Nada más lejos de la intención de Schlemmer que buscar la naturalidad. Para él, el arte es artefacto y la danza no es la excepción. El cuerpo en movimiento que tiene en mente no es el cuerpo que danza desnudo sobre los valles y colinas de Monte Verità, sino el organismo que responde a las leyes matemáticas y que forma, junto con el espacio, una composición geométrica. No es sensual ni claramente sexuado, está a medio camino entre un ser humano, un muñeco y una expresión numérica que apela a cierta cosmovisión.

Estos vestuarios están hechos para explorar en forma práctica las diferentes maneras en las que, según Schlemmer, se puede transformar el cuerpo humano: atendiendo a las leyes del espacio cúbico circundante, a las leyes funcionales del cuerpo en su relación con el espacio, a las leyes de movimiento del cuerpo en el espacio o a las formas metafísicas de expresión [Schlemmer, 1961: 26-27]. Aunque algunos diseños claramente responden a alguna de las opciones descritas por Schlemmer en su texto teórico, la mayoría son una combinación de estas posibilidades. Por ejemplo, tal vez el vestuario del primer cuadro responda a las leyes funcionales del cuerpo humano en su relación con el espacio, ya que presenta la tipificación que él menciona: la cabeza con forma de huevo, el torso con forma de jarrón, etc. Probablemente las figuras de los cuadros 9 y 11 respondan a las leyes de movimiento en el espacio: giro, espiral, rotación. Quizá las figuras menos humanas (segunda figura del cuadro 2 y figuras del cuadro 10, 11 y 12) respondan a las formas metafísicas de expresión: múltiples extremidades, división y supresión de formas, desmaterialización. Pero más que hacer que un diseño encaje obligadamente en alguna de las categorías—cosa que resultaría un poco forzada y que podría llevarnos a simplificar el asunto innecesariamente—lo importante es tomar conciencia de que, detrás de los diseños, está operando una

teoría. Los vestuarios no son sólo una ocurrencia, detrás de su apariencia estrafalaria hay una clara intención de explorar las distintas formas en las que *cierto* cuerpo puede relacionarse con *cierto* espacio.

Que los figurines no son esculturas fijas queda claro en el siguiente texto donde Schlemmer responde a una crítica sobre su trabajo:

El hecho de que los figurines del *Ballet triádico* sólo tenían significado cuando se movían en el espacio fue obvio cuando los miramos inmóviles en exhibiciones en París y en Zurich. Ni siquiera el intento de rotarlos por medios mecánicos puede reemplazar el movimiento dinámico en el espacio para el cual estos figurines fueron diseñados. Bailarines de la Escuela de Laban que al principio desconfiaban de los vestuarios, gradualmente se acostumbraron a ellos y encontraron un número cada vez mayor de posibilidades para usarlos con gran fuerza dinámica. [Preston-Dunlop y Lahusen, 1990: 18-19. El texto de Schlemmer fue publicado originalmente en 1931.]

A primera vista, uno podría pensar que estos “figurines”, como Schlemmer los llamaba, son lo menos adecuado para el movimiento. Pero depende de qué clase de movimiento tengamos en mente. Probablemente la limitación de estos vestuarios sea también su riqueza estética porque sólo ciertos movimientos serán posibles y otros serán necesariamente descartados; la limitación, entonces, no hará más que enfatizar o delinear con más fuerza el estilo que Schlemmer estaba buscando.

Las preguntas que surgen obligadamente son: ¿cómo se movían los bailarines que estaban dentro de estos vestuarios? y ¿qué veían los espectadores?

¿Cómo se movían los bailarines del Ballet triádico?

El movimiento es la figura fantasmática por excelencia para el investigador de danza. Hablar del movimiento es hablar de una ausencia, señalar un espacio de sombra, juntar las piezas de lo que sí existe para delinear, así sea tentativamente, la silueta de eso que dejó de existir.¹² Indagar cómo se movían los bailarines del *Ballet triádico* es algo

¹² Esta es una idea que, con diferentes palabras, ha sido expuesta por Hilda Islas, investigadora

que sólo puede hacerse en forma indirecta, acechando con el rabillo del ojo o desenfocando la mirada. Precisamente eso que buscamos es lo que no dejó vestigios, desapareció junto con el cuerpo de quien se movía y el ojo de quien lo vio moverse.

Tal vez si analizamos qué tipo de cuerpo/s y qué tipo de espacio/s propone Schlemmer en su Ballet, podremos acercarnos, así sea lateralmente, al tipo de movimiento de los bailarines.

El afuera: los vestuarios o figurines como cuerpos exteriores

La herencia más tangible del *Ballet triádico*, y la más conocida, son sus vestuarios. Como objetos físicos han sido conservados y restaurados por los herederos de Schlemmer. Los bocetos, dibujos y fotografías que se conservan han alimentado la imaginación de coreógrafos como Phillipe Decouflé—un ejemplo es la puesta en escena de la inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de invierno de Albertville en 1992—, de diseñadores de moda como Karl Lagerfeld, de estudiantes de arte y hasta de aficionados a la animación por computadora o al patinaje artístico sobre hielo. No me ocuparé en este ensayo de las repercusiones dancísticas y extra-dancísticas de los vestuarios de Schlemmer, pero sí quiero explicitar que los vestuarios son, sin duda, el elemento del Ballet que da una prueba más fehaciente de su existencia y que ésta no se limita al pasado: el *Ballet triádico* existe en tiempo presente en el imaginario popular gracias a sus vestuarios y tal vez es más conocido por el público no especializado que otras obras dancísticas que forman parte imprescindible del canon de la danza moderna. Basta con teclear “Ballet triádico” u “Oskar Schlemmer” en Google o en Youtube para que aparezcan decenas de páginas de aficionados que por puro gusto, admiración o diversión han subido a internet dibujos, animaciones o videos basados en estos figurines o que son una copia directa de ellos.

A diferencia de otras obras dancísticas que podrían bailarse con o sin vestuarios, para

del Cenidi Danza, tanto en el “Taller de investigación artística” que coordina desde hace varios años y del que formo parte, como en su proyecto sobre “Reinterpretación y reejecución dancística”.

la existencia del *Ballet triádico* son una condición imprescindible. No son un accesorio ni algo que se agregó al cuerpo del bailarín en movimiento, sino el punto de partida del bailarín, del movimiento y de la danza.

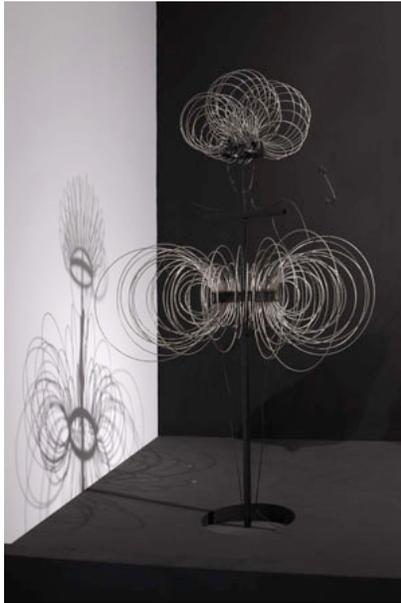
En este Ballet, los vestuarios son una superficie exterior, un contenedor, un afuera. El bailarín es el adentro. Entre ambos hay una relación de necesidad: el bailarín no podría existir sin el vestuario, y el vestuario solo, sin bailarín que le dé vida, no sería más que un caparazón vacío, una presencia muerta.

Queda claro que, para Schlemmer, este caparazón cumple la función estratégica de transformar el organismo físico del bailarín en un organismo artificial que pueda moverse dentro del espacio abstracto. Esta transformación tiene lugar, en parte, mediante el ocultamiento: el vestuario oculta algunas características físicas del bailarín y crea, mediante este dispositivo, figuras que conservan sólo algunos rasgos humanos. El vestuario también cubre y protege aquello que oculta, es decir, al ser humano que está dentro. Oblitera su humanidad temporalmente sin dejar a la vez de sugerirla a través de las partes que sí podemos ver: un rostro, una mano, un pie.

No es mi pretensión hacer psicología, pero siempre que ahondamos en la concepción estética de un artista se mezclan los motivos conscientes de su búsqueda estética con los motivos más íntimos de su ser en el mundo. Schlemmer no puede ser la excepción, el siguiente texto revela una faceta menos intelectual de su gusto por el vestuario que cubre y oculta. Lo escribió en noviembre de 1919 en una carta dirigida a Helena Tutein, la mujer que se convirtió en su esposa:

Mi verdadero ser—que es, de hecho, mi ser más íntimo—está normalmente cubierto por un caparazón formado por el mundo exterior. Si accidentalmente revelo una parte de él, es siempre en forma de broma o entre líneas—y no tiene que tratarse de líneas escritas. Tal vez el reflejo más exacto de mi verdadero ser puede encontrarse en mi arte. De hecho, ese es el propósito de mi arte, revelar a ese ser auténtico en la forma más pura posible; si la gente no puede percibirlo o entenderlo, bueno, esa es simplemente la forma en la que se expresa mi ser real. Un hombre es un artista o se convierte en uno si le falta el don o la habilidad para expresarse en la vida en la forma más simple. Una persona así busca un portavoz, una forma de autoexpresión indirecta. Una forma de alcanzar mi ser más íntimo sería comprendiendo mi arte. Pero tú quieres tomar el camino directo hacia mí. Hasta ahora he guardado ese camino para mí mismo. Tendría que aprender a compartirlo con otra persona; y me pregunto si el destino me permitirá hacer este viaje en otra forma que no sea solo.

Tal vez estas dudas son sólo el producto de una rebeldía de muchacho que debo sobrepasar, hacer desaparecer. [Schlemmer, 1972: 74]



Drahtkostüm/ Traje de alambre
Ballet triádico (Serie negra).
Fecha de creación: 1922/1967
Dimensiones: Altura 214 cm
Técnica mixta



Der Abstrakte/El abstracto
Ballet triádico (Serie negra).
Fecha de creación: 1922/1967
Dimensiones: Altura 161 cm
Técnica mixta

Imágenes recuperadas de:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=1055>
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autoresobras.html?id=452>



Kugelrock/Traje de bolas
Ballet Triádico (Serie rosa)
Fecha de creación: 1922/1995
Dimensiones: Altura 196 cm
Técnica mixta
Depósito Bühnen Archiv Oskar Schlemmer
Imagen recuperada de:
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=1054>

Estos caparzones pueden despertar rechazo o atracción; parecer amenazantes o ser vistos como nichos dentro de los cuales el ser más íntimo puede protegerse; vivirse como un obstáculo para el movimiento o como una invitación a moverse desde el

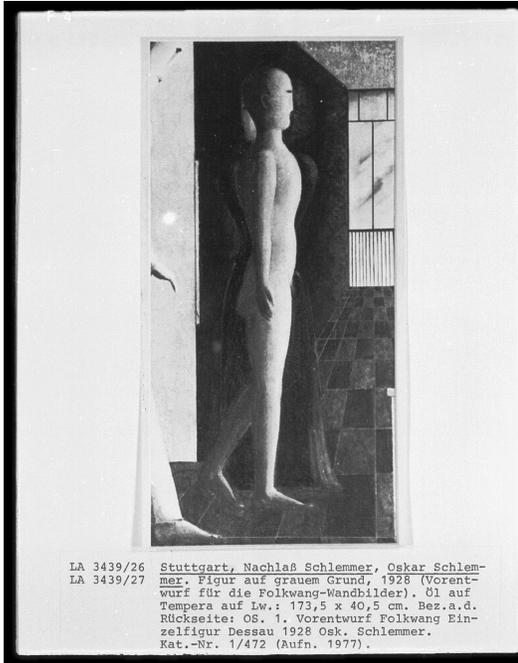
interior y no desde la superficie, habitando una piel inanimada que nos permite existir de otra manera, jugar a ser otros, movernos desde esta otredad en el espacio intermedio que, no sin contradicción, permite que el ser humano, el objeto inanimado y el espacio se toquen.

El adentro: ¿qué cuerpo habita estos vestuarios?

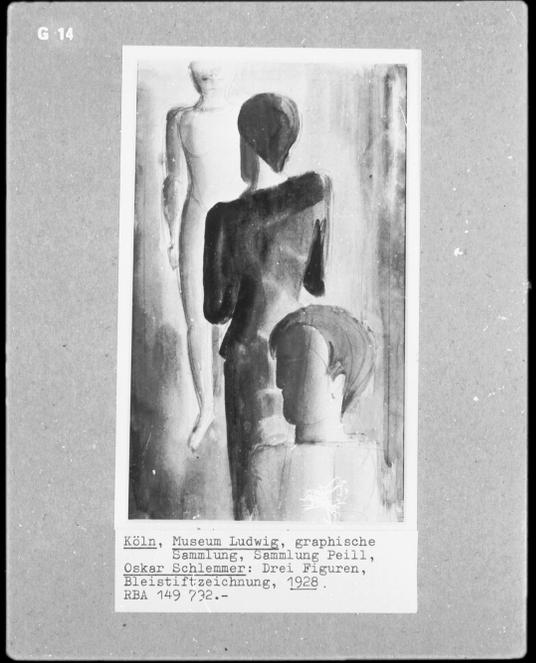
Si yo empiezo con el cuerpo y gradualmente desarrollo una forma de danza a partir de éste, el camino es muy diferente que si empiezo con una forma y uso el cuerpo como un medio para realizarla. Como el primer acercamiento es el más común, es en la búsqueda del equilibrio que es valioso intentar el segundo acercamiento de vez en cuando. Cada vez que esto sucede y debido a que ocurre tan pocas veces, parece ser una afirmación extrema, un experimento. Sin embargo, el segundo acercamiento no debe ser abandonado. [Schlemmer en Preston-Dunlop y Lahusen, 1990: 20]

Si tuviéramos la intención de reconstruir el *Ballet triádico*, una parte de la dupla cuerpo humano-vestuario estaría resuelta: los diseños de los vestuarios están ahí y podemos reproducirlos fielmente o reinterpretarlos utilizando materiales contemporáneos, como hizo Gerhard Bohner en la reconstrucción que realizó en 1977. Pero, ¿qué hacemos con el cuerpo además de meterlo en el vestuario y de probar, desde ahí, sus posibilidades de movimiento? ¿Dónde están los indicios que nos permitan inferir el tono muscular de estos cuerpos, las dinámicas de movimiento, su vivencia kinestésica?

La respuesta, si es que existe, hay que buscarla fuera de la danza. Las siguientes imágenes son representativas de la producción plástica de Schlemmer y pueden sugerirnos abordajes para la cuestión del cuerpo en movimiento.



LA 3439/26 Stuttgart, Nachlaß Schlemmer, Oskar Schlemmer.
 LA 3439/27 Figur auf grauem Grund, 1928 (Vorentwurf für die Folkwang-Wandbilder). Öl auf Tempera auf Lw.: 173,5 x 40,5 cm. Bez. a.d. Rückseite: OS. 1. Vorentwurf Folkwang Einzelfigur Dessau 1928 Osk. Schlemmer. Kat.-Nr. 1/472 (Aufn. 1977).



G 14

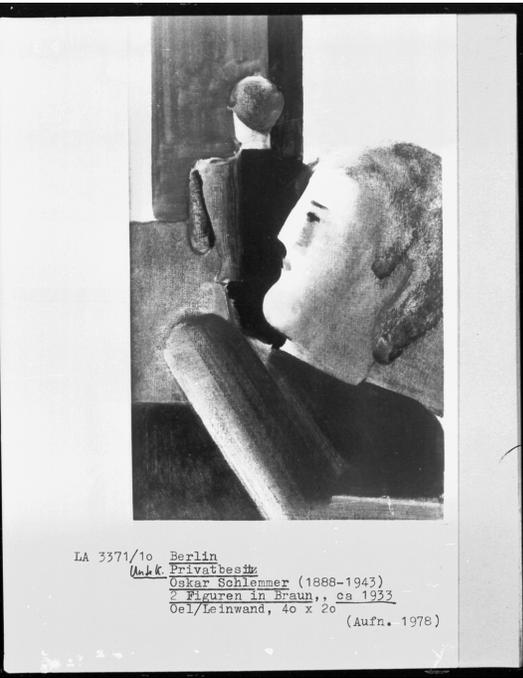
Köln, Museum Ludwig, graphische Sammlung: Sammlung Peill, Oskar Schlemmer: Drei Figuren, Bleistiftzeichnung, 1928. RBA 149 732.-

Imágenes recuperadas de:
<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#home>

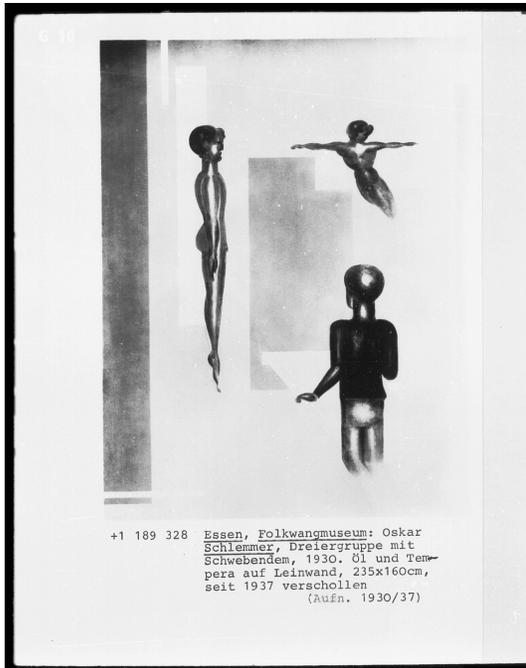


G 13

Neg.Nr.FD 61 349
 Schlemmer, Oskar
 1888-1943
 Figurengruppe
 um 1930
 Sehringen, ehem. im Besitz d.
 Künstlers
 Aufn. Möbius 1996



LA 3371/10 Berlin
 (Ank.K. Privatbesitz)
 Oskar Schlemmer (1888-1943)
 2 Figuren in Braun, ca 1933
 Öl/Leinwand, 40 x 20 (Aufn. 1978)



+1 189 328 Essen, Folkwangmuseum: Oskar Schlemmer, Dreiergruppe mit Schwebendem, 1930. Öl und Tempera auf Leinwand, 235x160cm, seit 1937 verschollen (Aufn. 1930/37)



+1 184 926 Essen, Folkwangmuseum: Oskar Schlemmer, Fünfergruppe mit zentraler Aktfigur, 1930. Öl und Tempera auf Leinwand, 235 x160cm, seit 1937 verschollen (Aufn. 1930/37)

Imágenes recuperadas de:

<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#|home>



+1 184 931 Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung: Oskar Schlemmer, 3 gestaffelte Jünglinge mit ausgestrecktem und angewinkeltem Arm ("Freibungen"), 1929/30. Pastell über Kohle auf gellichem Transparentpapier, 232x145cm (ehem. in Essen, Folkwangmuseum?) (Aufn. 1930/37?)



Museum Ludwig/Wallraf-Richartz Museum, Nr. 2987, Oskar Schlemmer: Vierzehner Gruppe in imaginärer Architektur, 1930. REA 97643, v

Neuherstellung Architekturbüro 1930

Imágenes recuperadas de:

<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#|home>

Es en estas imágenes, más que en los dibujos sobre el *Ballet triádico*, en las que podemos apreciar el tipo de *cuerpo* y de *espacio* que Schlemmer tenía en mente. Un cuerpo humano estilizado que parece haberse despojado de su individualidad y que

36

habita una esfera diferente de la de la vida cotidiana. Cuerpo erguido, que corta el espacio transversalmente. Cuerpo que parece estar solo aunque comparta con sus semejantes el espacio en que se aloja. Cuerpo que vive en un universo despojado de objetos; aquí no hay vida cotidiana ni entorno natural, sólo superficies que crean diferentes planos y perspectivas. Este universo me genera una extraña sensación de calma que, sin embargo, no es apacible, sino gélida. Hay un contraste entre la emotividad presente en los escritos de Schlemmer y la falta de emotividad que transmite su obra.

Para Rainer Wick

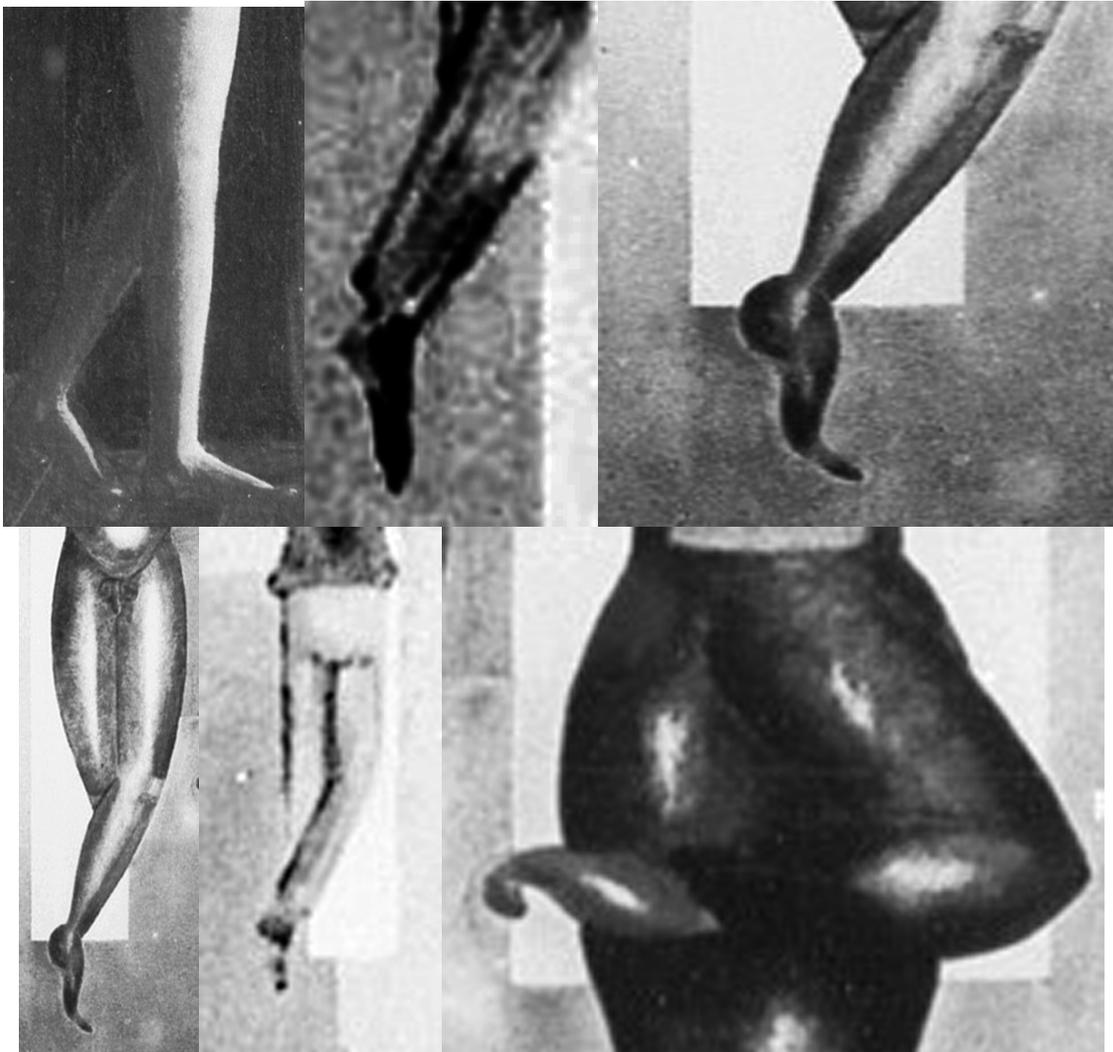
Lo que Schlemmer tiene en común con los constructivistas “puros” como Mondrian y Malewitsch o incluso con las investigaciones sistemáticas de Kandinsky sobre la forma es su interés por los significados simbólicos, por la cualidad metafísica, por la psicología del medio plástico más elemental; lo que lo diferencia es su interés por el tema de la figura humana, de tal manera que la forma constructiva no es un fin en sí misma, sino que con frecuencia se queda en medio para el fin de la formulación plástica de una imagen del hombre abstraída de todas las contingencias [...] [Wick, 2007: 238]

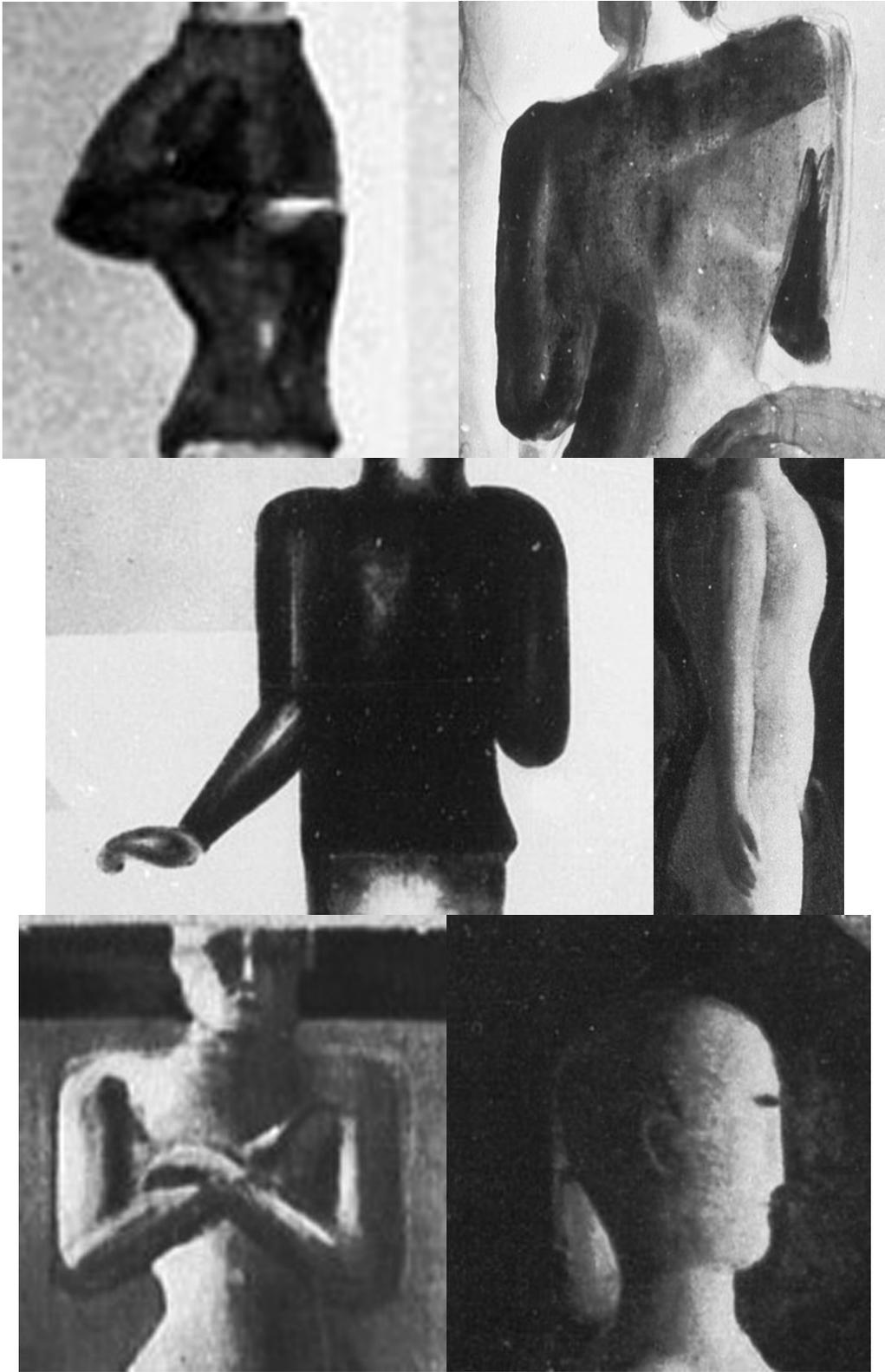
Este “hombre” ideal que Schlemmer reproduce una y otra vez tanto en sus pinturas y esculturas como en su trabajo escénico apenas muestra rasgos que permitan hacer una diferencia entre cuerpos femeninos y masculinos. Según Wick, Schlemmer sigue en esto al místico Jacob Böhme (1575-1624). De acuerdo con Böhme, el primer ser humano era originalmente un ser completo que tenía dentro de sí la dualidad masculino-femenino y era la imagen de Dios. Este primer hombre, llamado *homo*, tuvo el deseo de reproducirse como los animales, deseo que lo sumió en un sueño terrenal—distinto del sueño angélico en el que había vivido inmerso hasta entonces—y cuando despertó, su parte femenina estaba frente a él. Desde ese día el *homo*, el ser humano completo, se disolvió; sus dos partes, antes integradas, se convirtieron en el hombre y la mujer. [Swainson, 1921: 46-47]

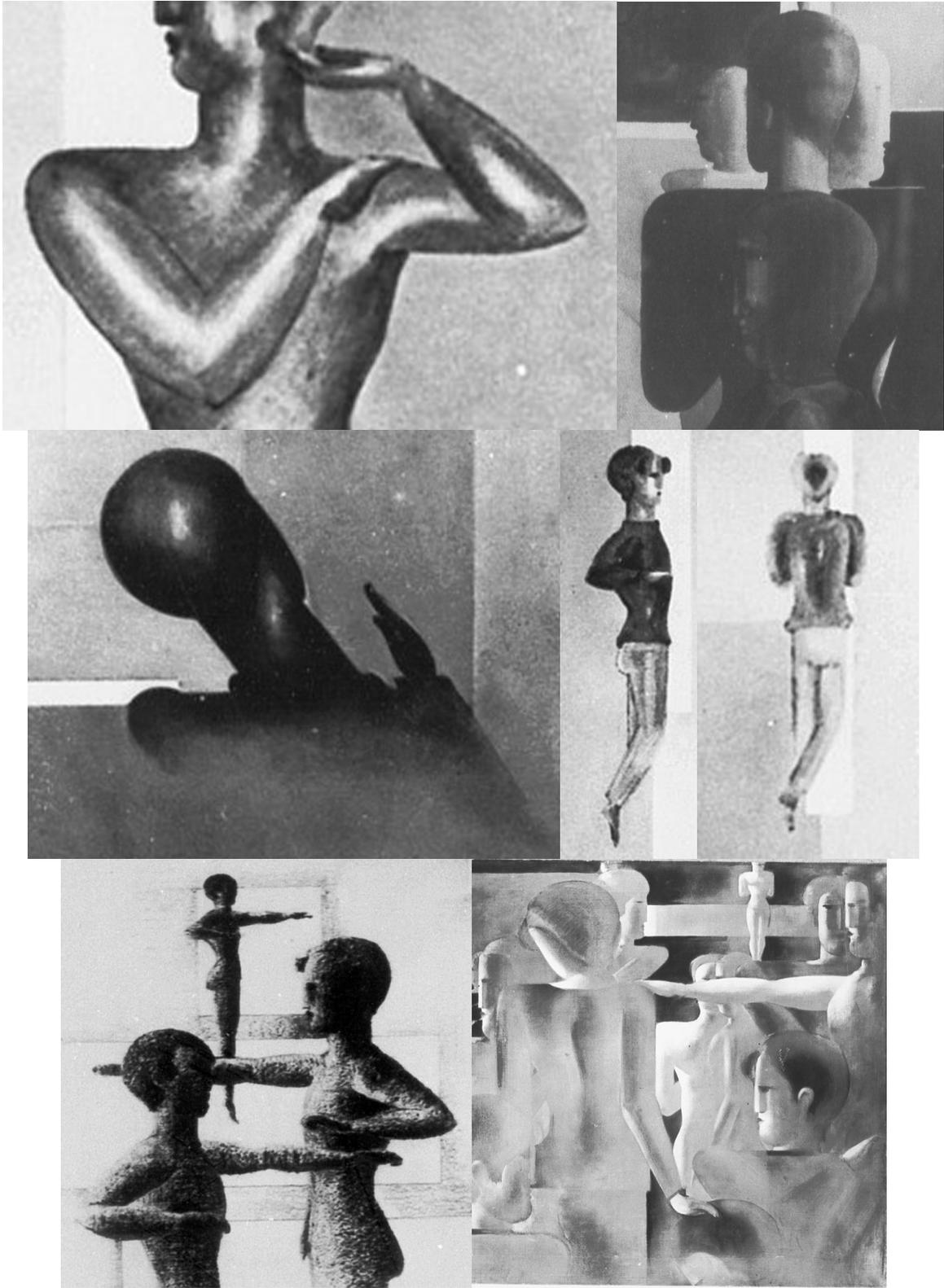
Si lleváramos esta investigación del plano de lo escrito al salón de ensayos, tendríamos, por los menos, algunos elementos para explorar posibles maneras de

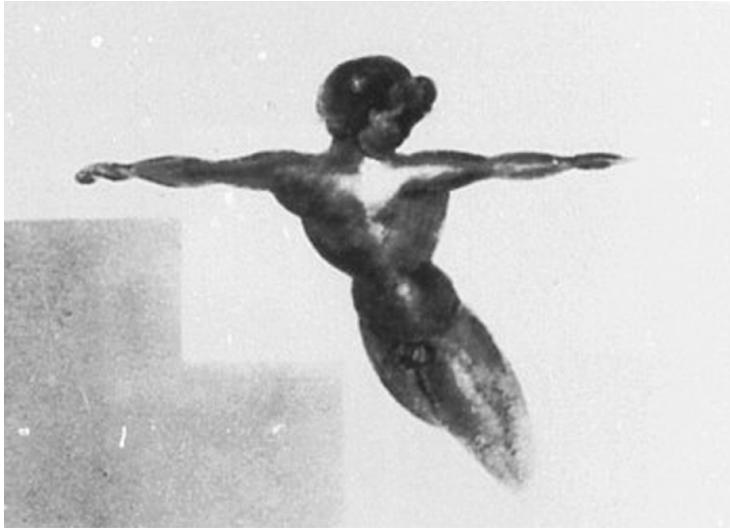
moverse. Por un lado, los vestuarios, por el otro, la idea del cuerpo idealizado que habita, crea, atraviesa el espacio. Cuerpos de cualidad etérea que se desplazan suavemente, como si flotaran.

Un acercamiento a ciertas imágenes—tomadas de los cuadros mostrados en las páginas anteriores—tal vez nos permita intuir entre los trazos de la figura estática al cuerpo que baila.









¿Qué veían los espectadores?

La productividad primaria de los seres humanos consiste en trabajar por conseguir alojarse en relaciones espaciales propias, surreales.

Peter Sloterdijk, *Esferas I*



Imagen recuperada de: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

Esta ilustración se utilizó como cartel en 1926 cuando el Ballet se presentó en el Festival de Música de Donaueschingen. Es una imagen excepcional porque, entre el conjunto de bocetos, dibujos y fotografías del *Ballet triádico*, es la única que nos muestra a los personajes en relación con el espacio. No se trata de una fotografía y tal vez no refleje con fidelidad lo que sucedía en la escena, pero sin duda es un testimonio de lo que Schlemmer quería expresar con su Ballet.

Si a la pregunta “¿cómo se movían los bailarines del *Ballet triádico*?” sólo pudimos acercarnos por medios indirectos, a nuestra segunda pregunta, “¿qué veían los espectadores?” tendremos que aproximarnos de la misma manera. No podemos saber qué vieron los espectadores, pero sí suponerlo. En la imagen reproducida líneas arriba, Schlemmer, utilizando su habilidad pictórica, plasma visualmente sus intenciones; si la ejecución del Ballet lograba o no lo que Schlemmer se proponía, es una pregunta que, al menos por ahora, se quedará en el aire.

¿Qué es evidente en esta imagen?

- Hay tres figuras antropomórficas sobre una superficie cuadrículada.
- Entre estas figuras hay una relación espacial determinada por la geometría.
- No parece existir entre las figuras una relación directa.
- El observador tiene una percepción de profundidad que está lograda por medio de la perspectiva.
- Los cuerpos humanos de estos personajes están semiocultos por otros cuerpos—los vestuarios—formados por figuras geométricas.
- Hay una continuidad entre esta imagen del Ballet y la obra plástica de Schlemmer.

Volvemos al punto de inicio: los dos personajes principales de la obra de este artista son “el ser humano” y “el espacio”. ¿Qué espacio? Un espacio que evidencia las relaciones geométricas entre los cuerpos. No hay nada sobre el escenario que nos remita a escenas cotidianas, no hay un drama ni un romance entre los personajes, no hay elementos que nos permitan situar históricamente sus piezas. Lo que hay son cuerpos, humanos y semi-humanos, colocados sobre una superficie que no parece tener principio ni fin, simplemente se extiende sobre el plano hasta donde la vista alcanza. El suelo es cuadrículado, podría ser un tablero de ajedrez o de damas españolas, o un piso de baldosas. No importa. Este lugar, que podría ser cualquiera, es el sitio en que se encuentran los cuerpos que se desplazan en línea recta, los que giran sobre sí mismos, los que describen espirales... ¿Sus nombres? Disco, Alambre, Esferas doradas, el Títere, la Dama blanca, el Abstracto. Su identidad parece estar

dada por el vestuario y éste, a su vez, determina el tipo de movimiento que los caracteriza.

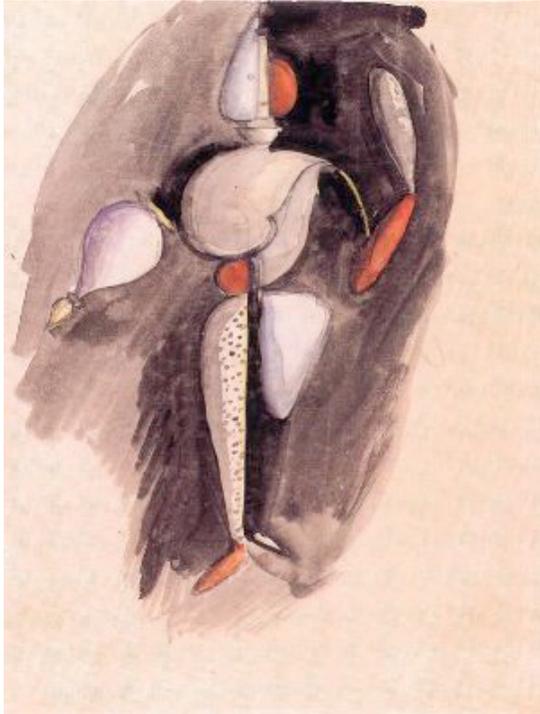


Imagen recuperada de:
<http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=11.913&EmpNum=15575>



Imagen recuperada de:
<http://manishtama.blogspot.com/2008/12/triadicballet-theater-of-bauhaus.html>

El Ballet, en lo que se refiere tanto a su temática como a su composición, tiene un carácter abstracto y su lenguaje es matemático. En varios textos Schlemmer hizo explícita su intención de estructurar el Ballet en múltiplos de tres: la obra está dividida en tres partes, es bailada por tres bailarines—dos hombres y una mujer—, tiene doce danzas y dieciocho vestuarios. El nombre “Ballet triádico” surgió en la parte final del proceso de creación, según consta en la carta que Schlemmer le escribió a Otto Meyer el 23 de septiembre de 1922.

Esta aparente obsesión por los números es en realidad uno de los rasgos característicos del arte abstracto que, desde sus comienzos, tendió hacia dos polos: uno, cuyos orígenes se remontan al fauvismo, libre y lírico; el otro, inspirado en el cubismo, rigurosamente geométrico. Este interés por la composición numérica también puede relacionarse con cuestiones esotéricas derivadas de las ideas de la teosofía y la

antroposofía.

En el *Ballet triádico* el “organismo físico” se integra al conjunto como figura geométrica en movimiento; el espacio, a su vez, se concibe como el lugar de las relaciones geométricas entre los cuerpos.

El 12 de junio de 1920 Schlemmer escribió:

[...] Estoy interesado también en la geometría que se aplica a la superficie del suelo sobre el que se baila, aunque sólo como una parte y una proyección de la geometría espacial sólida. Estoy trabajando una geometría similar de los dedos y las teclas en el piano, en un esfuerzo por lograr la identidad (o unidad de movimiento y de forma corporal) y la música. [Schlemmer, 1972: 82]

En septiembre de 1922 anotó en su diario:

El *Ballet triádico*: danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, color y movimiento; debe seguir también la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones. Así, la danza, que es dionisiaca y completamente emocional en su origen, se convierte en apolínea en su forma final, un símbolo del equilibrio de los opuestos. [Schlemmer, 1972: 127-128]

Y el 4 de octubre de 1922, en una carta dirigida a Hans Hildebrandt, crítico de arte, se refiere al Ballet de la siguiente manera:

En general y en particular: considero que el carácter sinfónico del ballet es tan importante que se le pueden dar a cada danza individual designaciones musicales o sinfónicas; por ejemplo, el carácter *heroico* de la tercera parte; el carácter *scherzo* de la primera. La segunda es difícil de caracterizar. En todo caso; primero una atmósfera burlesca, pintoresca; luego una atmósfera festiva, no seria; y, finalmente, monumentalidad heroica. Otro aspecto que enfatizo es la "geometría del suelo", las configuraciones que determinan las trayectorias de los bailarines; éstas son idénticas a las formas de los figurines. Ambas son elementales, primarias. Me gustaría hacer más con la coreografía, me refiero a la representación gráfica de las trayectorias de los bailarines, un problema que todavía no ha sido resuelto satisfactoriamente porque se tendría que representar demasiado en un espacio muy pequeño y esto generaría confusión o falta de completud. Por ejemplo, un bailarín podría moverse sólo de adelante para atrás, siguiendo una línea recta. Después viene la diagonal, el círculo, la elipse, etcétera. Esta idea no está basada en ninguna consideración "intelectual" particular, por el contrario, surgió de la inventiva, del placer estético de mezclar opuestos en forma, color y movimiento, dándole forma al todo para que tenga un significado y un concepto. [Schlemmer, 1972: 128]

Schlemmer menciona dos tipos de geometría: la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento. Estamos ante dos nociones de la geometría euclidiana, cuyo primer sistema axiomático fue configurado por Euclides en el siglo III a.C., y que no sería puesto en duda sino hasta el siglo XIX. La geometría plana estudia las propiedades de superficies y figuras planas, como el triángulo o el círculo, y la geometría espacial o geometría del espacio se ocupa de las propiedades y medidas de las figuras geométricas en el espacio tridimensional.

Cuando Schlemmer dice estar “interesado también en la geometría de la superficie del suelo sobre el que se baila” nos está dando una indicación fundamental sobre la coreografía de esta obra: además de trabajar con lo que el espectador veía frente a sí cuando estaba sentado en una butaca, el coreógrafo se ocupaba de trazar, simultáneamente, una trayectoria de movimiento sobre el suelo. Si pudiéramos tener a los espectadores suspendidos sobre el escenario, y no frente a él, verían el dibujo de diferentes figuras sobre la superficie cuadrículada del suelo. Schlemmer parece estar haciendo honor a la definición literal de la palabra coreografía: escritura o grafía del movimiento.

¿Pretencioso? Tal vez, pero sin duda innovador. Si el director quebecois Robert Lepage dirigiera el *Ballet triádico* haría girar el escenario para que los espectadores pudieran apreciar este trazo sobre la superficie. Si hiciéramos un happening basado en el Ballet, buscaríamos la manera de que cada bailarín dejara pintado su camino sobre el escenario y luego colocaríamos este lienzo sobre un muro. Aunque éste sería tema de otro ensayo, en el *Ballet triádico* hay elementos que pueden conectar esta obra de principios del siglo XX con los escenarios de la posmodernidad.

Volvemos a la pregunta: ¿qué veía el espectador? Cuerpos geométricos en movimiento. Pero, como anota Rainer Wick escribiendo sobre un conjunto de cuadros, en Schlemmer el espacio no es sólo lo que parece:

A pesar de que [en estos cuadros] el espacio tiene profundidad, la perspectiva sigue las reglas de la geometría euclidiana, de tal forma que no existe una continuidad espacial “uniforme” en el sentido del espacio sistemático del Renacimiento, sino un

espacio “irreal”, “metafísico”, que se puede atribuir a la “pintura metafísica” italiana [...] [Wick, 2007: 239]

Cuando Wick habla de una continuidad espacial no uniforme, destaca un aspecto de la obra de Schlemmer que es perceptible incluso en el cartel con el que inicié este capítulo: el espacio tiene profundidad, pero las figuras parecen ser bidimensionales. Esto crea una sensación de extrañamiento—distanciamiento en el sentido en que lo utilizaba Bertolt Brecht—. El espectador tiene que mirar dos veces y preguntarse qué es lo que está viendo.

Wick relaciona esta característica con la pintura metafísica italiana, cuyo punto de partida era la premisa de que si podemos detener un fragmento de la realidad en un momento y extraerlo de su contexto, podemos reconstruir una realidad trascendente, es decir, ver lo real más allá de lo cotidiano. Giorgio de Chirico fue su principal representante.

[...] una ciudad detenida en mitad del fluir temporal, lo cual permite delimitar su auténtica esencia. Para conseguir esto, el objeto real no puede ser usado, porque esto lo introduce en la dinámica cotidiana, sino que ha de ser mirado, es decir, extraído de su función: una plaza italiana está para ser atravesada. Pero si se pinta la plaza tal cual, única, lejos del tiempo y del espacio del resto del mundo, se la está mirando en su más recóndita intimidad, para darle el valor absoluto que le corresponde. [...] La estética que resulta de esta concepción tiene cualidades oníricas, como un objeto visto en sueños, lejos de la acumulación y tendente a un vacío que resalte las irregularidades del objeto en cuestión [...] [<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/72.htm>].

Probablemente sea éste uno de los motivos por los que Schlemmer, interesado en poner al ser humano en el centro de su obra, coloca a los personajes que habitan sus cuadros en una realidad despojada de cualquier referencia a la vida cotidiana, en un estado que parece develar su esencia común y no sus individualidades, y en el que se enfrentan al vacío, al espacio absoluto o a la nada.

Johannes Birringer, en su libro *Media and performance: along the border* afirma que para muchos artistas de principios del siglo XX

El cuerpo físico del *performer* es coreografiado como una *imagen performática*, entregada al espacio, a figuras gestuales y a una representación óptica perceptual

que introduce una dialéctica volátil entre la presencia fenoménica del cuerpo en el espacio y la proyección de su “irrealidad”. Las fronteras de lo que constituye el medio dancístico y la corporalidad sin duda se amplían, sin embargo la apertura escénica de principios del siglo XX implica, sobre todo, un ritmo incómodo, polarizado, entre un énfasis en los cuerpos sensibles—bailarines que comparten su percepción subjetiva y objetiva del espacio—y el diseño de figuras significativas o formas vivas. [Birringer, 1998: 43]

Si tuviera que responder en forma sintética a la pregunta ¿qué *cuerpo* baila en qué *espacio*?, me atrevería a decir que se trata de un cuerpo doble que baila, a su vez, en un espacio desdoblado.

Los que bailan sobre el escenario del *Ballet triádico* son seres humanos que, gracias al vestuario y a movimientos intencionalmente estilizados, se despojan de parte de su humanidad para convertirse en figuras abstractas en movimiento. El espacio, por su parte, se construye de tal forma que deja de ser sólo físico y se convierte en metafísico, espacio transfigurado que nos permite ver—o tal vez sólo intuir—una realidad trascendente.

Los ballets de Schlemmer crean una división entre cuerpo/self y figura animada en el campo corporal. Kinestésicamente, hay una doble abstracción de reorientación: el *performer* está consciente de una topografía corporal alterada, rediseñada (su cuerpo percibido), y el espectador se hace consciente de una deformación de la fisiología sensible, familiar y de las connotaciones del movimiento, y, de esta forma, experimenta una fisura en las relaciones convencionales implícitas entre realidades interiores y exteriores. [Birringer, 1998: 45-46]

El cuerpo que baila no es sólo el del bailarín, sino otro cuerpo proyectado en un espacio que, desprendiéndose de la literalidad y la materia, se pretende metafísico.

III. El universo dual de Oskar Schlemmer

El reino de la pintura no es sólo de este mundo y,
más que nunca, el propósito del arte es hacer visible
lo invisible.

Oskar Schlemmer, *Cartas y diarios*

La escisión

Aunque nosotros, en retrospectiva, podemos definir a Oskar Schlemmer como un artista transdisciplinario y admirar su capacidad para moverse entre disciplinas artísticas, para él su vocación múltiple no fue necesariamente cómoda. Dedicado desde niño al aprendizaje de varios oficios, completó su formación en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart. La danza lo toma por sorpresa en 1912, a los 24 años de edad, y siempre se referirá a su pasión por la escena como una parte de sí mismo que está en pugna con su vocación como artista plástico; atribuye esta pasión a una herencia paterna recibida sólo a regañadientes ya que, afirma, la mejor parte de sí mismo le viene de su madre.

Sin embargo, en una carta escrita en noviembre de 1936 relata una experiencia infantil que nos permite suponer que su vocación escénica se manifestó desde que era niño y que ésta resurgiría tarde o temprano en su vida adulta.

[...] No puedo negar que estoy en mi elemento cuando invento tipos cómicos. Estos son los mismos sentimientos que tuve cuando, siendo un niño pequeño, visité el Teatro Edén, en Stuttgart. Febrilmente excitado construí un pequeño Teatro Edén en casa.

¡Algo de esto debe de llevarse en la sangre! ¿De dónde viene? ¿De los pasteleros, los herreros y preceptores, o de la pasión de mi padre por el teatro? ¡Mi padre y el viejo Knie en Stuttgart! ¡Qué experiencia! Todo esto es muy peculiar. [Schlemmer, 1972: 357]

Schlemmer se refiere a menudo a esta “vena paterna” aunque no da más datos acerca de esta afición de su padre, figura con la que, por otro lado, sólo convivió durante su infancia porque tanto el padre como la madre murieron cuando él tenía doce años.

En diciembre de 1919 escribió:

Dejemos que el mundo pertenezca al bailarín, como diría Nietzsche. Pero, ¿no es la danza puro efecto? De mi padre recibí el amor por el efecto, típica herencia renana; mi mejor parte viene de mi madre. Soy muy consciente de estas dos almas en mi pecho; ellas contienen el germen de siempre renovados conflictos. [Schlemmer, 1972: 77]

Independientemente de los orígenes de su vocación escénica—o tal vez precisamente por estos orígenes—, Schlemmer vive su pasión por el escenario como una experiencia que o lo parte en dos y lo pone en la disyuntiva de tener que elegir entre pintura y escenario, o lo obliga a desdoblarse. La figura, en todo caso, siempre es dual: o hay un Schlemmer escindido, atravesado, partido a la mitad, o hay un Schlemmer que tiene dos almas en el pecho, dos identidades, dos nombres.

A continuación cito algunos textos que ponen de manifiesto este conflicto que ocupó la mente del artista sobre todo en la década de los veinte. El 12 de junio de 1920 le escribió a su amigo Otto Meyer:

[...] En algún momento la danza me era totalmente ajena y estoy sorprendido de que este aspecto heredado de mi ser, que yo había negado y odiado cordialmente, como si viniera de una conciencia culpable, se haya manifestado. ¡Dale una pulgada a una tentación y ella se toma una milla! ¿Debo alegrarme o asustarme al pensar que ésta es sólo una tentación entre muchas? ¿Uno vive o es vivido? [Schlemmer, 1972: 82]

Cuatro años después, el 22 de noviembre de 1924, escribió en otra carta a Meyer:

[...] La lucha entre las dos almas en mi pecho, una orientada a la pintura o, mejor dicho, artística-filosófica y la otra teatral; para decirlo sin rodeos, un alma ética y otra estética. Esta lucha todavía no ha sido resuelta, está en el fondo de mis dudas y mis decisiones. Uno no puede servir a dos amos cuando los dos son poderosos y demandan lo mejor de sí mismo (si acaso tal entrega puede lograrse). Tal vez tenga que venir algún elemento de fuera que me haga tomar una decisión. [Schlemmer, 1972: 158]

El 13 de julio de 1925 apuntó en su diario:

¡Pintaré esta renuncia! Mi último cuadro.

Estoy lleno de dudas y así no puedo alcanzar el oído de Dios. Soy demasiado moderno para pintar cuadros. La crisis del arte me tiene entre sus garras. Tal vez no soy lo suficientemente estable. Me acerco a mi obra con gran turbación. ¡Agonizo más de lo que pinto!

¡El teatro! ¡La música! ¡Mi pasión! Pero también: la amplitud de este campo en particular. Posibilidades teóricas que se adaptan bien a mi disposición porque esto es natural para mí. Mi imaginación puede correr libremente. Aquí puedo ser nuevo, abstracto, todo. Aquí puedo ser tradicional exitosamente. Aquí no necesito tropezar con el dilema de la pintura, reincidiendo en un género artístico en el que secretamente ya no creo. Aquí mis deseos coinciden con mi temperamento y con el humor contemporáneo. Aquí soy yo mismo, y a la vez, una persona nueva. El único en el campo, sin competencia.

Una realización tardía, pero tal vez no es demasiado tarde. ¡Sentimiento de liberación! [Schlemmer, 1972: 171]

Y el 14 de julio de 1925, en una carta dirigida a Tut, su esposa:

¡La pintura o el escenario! De verdad tengo muchas ganas de hacer “teatro metafísico”. Estoy trabajando en el programa para el teatro de [la Bauhaus de] Dessau, mi cabeza zumba con tantas ideas. Todo se está acomodando de acuerdo al plan, podemos empezar con los métodos más simples, más sencillos, que son completamente respetables. Creo que es mi llamado personal hacer esta clase de teatro en Alemania. Parece que las muchas voces que me animan en esta dirección están en lo correcto.

¡Pintura! Sí, he pintado un poco más. Pero no me da total satisfacción. Cuando pinto, tengo cientos de ideas. Cuando pienso en el teatro, también tengo cientos de ideas.

Cuando tomamos champagne en Dessau [con los otros maestros de la Bauhaus] todos nos miramos las palmas de las manos. La mano izquierda de Klee revela algunos talentos simples; la mano derecha promete un rico desarrollo. Lo opuesto a mis palmas: muchos talentos sin usar y líneas largas, rectas. ¡Tal vez sea cierto! Me dio qué pensar. [Schlemmer, 1972: 172]

Aunque la idea de tomar una decisión definitiva y dedicarse sólo a la pintura o sólo a la escena le parecía liberadora, la verdad es que nunca sucedió. Durante toda su vida Schlemmer dividió su tiempo entre la pintura y el escenario, a veces embriagado de entusiasmo, a veces a regañadientes y otras veces con la esperanza de que la escena le permitiera obtener ganancias económicas que resolvieran su precaria situación.

En Schlemmer, la percepción de estar dividido no se limita al enfrentamiento entre su vocación escénica y su vocación pictórica. El suyo es un universo dual. El reposo es difícil para este ser que intenta conciliar lo que aparece ante su conciencia como un mundo escindido: de un lado la danza y el teatro, del otro la pintura; su admiración por las obras de la antigüedad en conflicto con su obligación con la modernidad; su afinidad

espiritual con el romanticismo y su imperiosa necesidad de moderar este impulso mediante la imposición de preceptos clásicos. La batalla es interior, aunque a veces se confunda con esas otras batallas que le tocó librar: la Primera Guerra Mundial; la Revolución de 1918; la sobrevivencia de la Bauhaus, en un estado de permanente fragilidad debido a la falta de presupuesto y al hostigamiento cada vez mayor de la derecha; la censura de que fue objeto al ser calificado por los nazis como “artista degenerado” y el desempleo, la pobreza y la depresión que padeció como consecuencia directa de ese estigma.

En las siguientes páginas voy a bosquejar algunos de los paisajes interiores del campo de batalla intersubjetivo en el que Schlemmer está inmerso. Sus vivencias personales, aunque únicas, no le pertenecen sólo a él: seguramente dan forma a una experiencia que comparte con muchos artistas de su época, hombres y mujeres que heredaron una tradición que se resquebrajaba y los obligaba a reinventar el mundo.

El equilibrio de los opuestos

Si bien Schlemmer es, sin ninguna duda, un artista moderno, y su obra, caracterizada como abstracta, muestra afinidades con el cubismo, el constructivismo y la pintura metafísica italiana, ni su admiración ni su sentido de pertenencia se dirigen a sus contemporáneos, a quienes les cuestiona que busquen la forma por la forma misma y carezcan de la idea que debería acompañarla. La crítica la dirige no sólo a los demás, sino también hacia sí mismo:

[...] la mano, el ojo, la sensibilidad están entrenados. Tenemos todo lo que necesitamos, pero nada que decir. Nada que expresar. [Schlemmer, 1972: 33]

[...] He pasado mucho tiempo con el arte del pasado: los griegos tempranos, los viejos maestros, las obras clásicas. Comparado con esto, particularmente con las obras de la antigüedad, mucho del arte moderno (y me refiero a mí) me parece una pura tontería. El título de un libro de Adalbert Stifter, *El castillo de los tontos*, me acosa cada vez que pienso en el imperativo contenido en la formulación de Goethe: la antigüedad, el conjuro, la magia, tienen estilo; los modernos, no. Lo antiguo y el conjuro son naturales; lo moderno, por su parte, es puramente cerebral, fantástico. La antigüedad es sobria, modesta, moderada. Lo moderno es indisciplinado, embriagador. [Schlemmer, 1972: 108-109]

Aunque en alguna ocasión Schlemmer escribió que no era un romántico, en otro momento dijo “quisiera presentar la idea más romántica en la forma más austera”. Cita a menudo a algunos escritores románticos y era más que conocida su admiración por los pintores románticos Phillip Otto Runge y Caspar David Friedrich. Esta contradicción no es más que otra de las manifestaciones de su oscilación entre dos polos: romanticismo y clasicismo. Camina como un equilibrista en la cuerda floja tendida entre ambos. La dupla se convierte en triada si agregamos la obligación que sentía con la modernidad o, dicho de otra forma, su ineludible destino como artista moderno.

Debo optar por Cézanne o van Gogh, clasicismo o romanticismo, Ingres o Delacroix, Leibl o Böcklin, Bach o Beethoven. Quisiera presentar la idea más romántica en la forma más austera. Quisiera tener tal maestría de la técnica que pintar el cuadro fuera un reto menor. Y de hecho este es el caso, tengo la forma, lo que me falta es la visión. En otro momento era lo contrario. Ahora tengo las manos llenas y el corazón vacío. Sin embargo, sigo convencido de que la idea es la fuente de la forma; el espíritu guía a la mano. [...] [Schlemmer, 1972: 29-30]

Para Rainer Wick,

A pesar de su afinidad espiritual con el romanticismo, las realizaciones artísticas de Schlemmer, que ponen de manifiesto la búsqueda de una forma grande, clara, válida, “objetiva”, están más próximas al clasicismo. Fue Nietzsche quien con la contraposición “apolíneo-dionisiaco” le suministró la terminología con la cual caracterizaba en los años diez su ocasional oscilación entre rigor y embriaguez. [Wick, 1982: 245]

Esta característica no es de ninguna manera un rasgo que le pertenezca sólo a Schlemmer. Según Albert Béguin, crítico literario especializado en el romanticismo alemán, “[...] ambas tendencias, la clásica y la romántica, son simultáneas a tal punto que en Alemania parecen indisociables, como los dos términos de un movimiento dialéctico.” [Béguin, 1986: 91]

Schlemmer no se cansa de repetir que en el *Ballet triádico* “la danza no es intelectual sino de origen dionisiaco” [Schlemmer, 1972: 128-129]. En su diario, en el mismo mes en que se estrenó el Ballet, apuntó: “[...] la danza, que es dionisiaca y completamente emocional en su origen, se convierte en apolínea en su forma final, un símbolo del equilibrio de los opuestos.” [Schlemmer, 1972: 128]

Aunque su impulso creativo inicial y su intención son románticas, la composición formal de sus obras es clásica. Como en los vestuarios del *Ballet triádico*, el caparazón exterior, que puede parecernos rígido y frío, oculta un interior que bulle apasionadamente. En septiembre de 1915, en plena guerra de trincheras, escribió:

Vacilo entre dos estilos, dos mundos, dos actitudes ante la vida. Si tengo éxito al analizarlas, creo que seré capaz de deshacerme de todas estas dudas.

Las características del primer estilo son: disciplina, aspereza, reserva, restricción, exclusividad, profundidad. El efecto no está en la superficie; a primera vista deja frío, pero gradualmente algo es revelado al observador, por una acción retrasada, por decirlo de alguna manera. Sin embargo es duradero y de esta forma se va revelando progresivamente. Estas son probablemente las características esenciales del antiguo arte griego y romano.

Las características del segundo estilo son diametralmente opuestas al arte de los antiguos, y ¿qué podría ser más contrastante que el gótico? O el misticismo. En corto, cualquier cosa sobrenatural, enorme, dionisiaca, embriagadora, embelesada, dinámica. El efecto es directo, abrupto, produce un embrujo inmediato, es cautivador, “trastorna los sentidos,” es aplastante. Este es el gran contraste representado por la antigüedad y la Edad Media. Pero dentro de ellos también existen contradicciones: “Hölderlin, un monje helénico.”

Dada mi fuerte tendencia al rococó tanto en la pintura como en la vida, ¿no será el mejor antídoto imponerme la más rígida disciplina? Pero el resultado podría ser estilizado, sacro, el otro riesgo.

¿De verdad es la gota de locura la que hace toda la diferencia? ¡Entonces, seamos locos! Suficientemente locos para representar cosas que apenas intuyo oscuramente, que desafían el pensamiento conceptual y la razón, que no han sido todavía trastornadas por la lógica. La verdad de los locos, la locura que después de todo tiene método. Si dudamos, aferrándonos a lo familiar, a lo que puede ser comprendido fácilmente, entonces nuestros nietos tendrán que dar este paso de cualquier forma. Pero si seguimos adelante, nos anticiparemos a ellos. Los límites de la percepción se expandirán y aceleraremos nuestro progreso hacia la solución del gran enigma. [Schlemmer 1972: 30-31]

Schlemmer habla de misticismo, de lo sobrenatural, lo embriagador, la locura, el gran enigma. Si el lector está familiarizado con algún escritor romántico, como Jean Paul, Novalis o Gerard de Nerval, reconocerá en algunas líneas escritas por Schlemmer el mismo estado de ensoñación febril que recorre las páginas de estos escritores. Muy diferente, por cierto, del Schlemmer racional que calcula con precisión la composición de sus obras y aspira a la perfección mediante el dominio de sus sentimientos. Este ser

partido en dos busca constantemente reparar la herida, es decir, lograr el equilibrio, la síntesis de los opuestos, la unidad. No sólo la unidad dentro de sí mismo, sino la unidad con el universo. A nosotros este concepto puede resultarnos extraño, pero ni a Schlemmer ni a sus contemporáneos les daba miedo hablar de lo espiritual. Para ellos, el arte no era una esfera separada de la vida y la vida no era sólo material. Para Schlemmer, para Klee, para Kandinsky, el arte era un vehículo para expresar lo que está más allá de las apariencias físicas, lo trascendente, lo metafísico.

En estos tiempos todo pide a gritos una renovación. Filosofías y religiones enteras son puestas en duda o se están colapsando. En medio de este caos, el artista debe buscar estabilidad dentro de sí mismo. El espíritu de la nueva época surgirá de la subjetividad absoluta de muchos individuos que comparten las mismas actitudes. [Schlemmer, 1972: 47]

No podemos negar el aislamiento del artista moderno. Nuestra época carece de una gran idea que nos unifique o de una religión. Los artistas están luchando por crear una, y el camino para ello parece ser la absoluta individualidad subjetiva. Como los místicos, los artistas de hoy esperan llegar, por medio del ensimismamiento total, a la unidad con Dios y el universo. [Schlemmer, 1972: 53]

[...] No debo perder tiempo haciendo arte comercial o artesanías, porque eso significaría una disolución del contenido altamente concentrado que encuentro en el verdadero arte. No debo dedicarme a hacer murales dentro o fuera de las casas. No debo ocuparme de la construcción de casas, con excepción de la casa ideal que mis pinturas implican y anticipan. No debo tratar de hacer algo que la industria puede hacer mejor, o que los ingenieros pueden manejar con mayor habilidad. Me queda lo metafísico: el arte. [Schlemmer, 1972: 134]

La búsqueda de la unidad

Una de las características del romanticismo alemán—que, en palabras de Albert Béguin, no es sólo una revolución literaria, sino, ante todo, una inmensa exploración metafísica—es su aspiración hacia la unidad, hacia la confusión mística con el universo, hacia la restauración de un estado de gracia que el ser humano perdió al confiar sólo en lo racional. Esta aspiración aparece en los escritos de Schlemmer expresada en la siguiente forma:

[...] Siento que la representación objetiva de la naturaleza puede ser el camino para capturar una forma más profunda de misticismo, el misticismo que es crucial para la visión del pintor. [...] Mediante el estudio de la naturaleza espero refinar mis medios expresivos a tal grado que pueda dar cuerpo a un gran concepto espiritual. Para lograrlo, primero debo centrarme en la modesta naturaleza muerta, y ahí buscar la

mística de la visión, no agotada e inagotable. [Schlemmer, 1972: 10]

Darle forma a lo Uno ha sido siempre el objetivo del artista y lo ha intentado por medio de muchos colores, muchas formas, muchas facetas, de diferentes maneras, con medios distintos (incluso el impresionismo buscaba lo Uno en toda su multiplicidad, no lo múltiple). [Schlemmer, 1972: 11]

Mi meta es una especie de objetividad mística. ¿Eso implicaría entonces la subjetividad? Quiero emplear materiales como plata, estaño, polvo, arena, seda, etcétera, por lo que pueden expresar. Cubismo como resultado no de la lógica sino del sentimiento, una actitud ante la vida. [Schlemmer, 1972: 18]

¿Qué hace el artista? Hace claro lo confuso, consciente lo inconsciente, posible lo imposible; del Caos extrae la Unidad, logra la simplicidad a partir de lo múltiple. [Schlemmer, 1972: 23.]

Aspiración universal hacia lo místico, hacia lo incomprensible, lo innombrable... Hay artistas que buscan estas cosas en el orden, otros las buscan en el caos. [Schlemmer, 1972: 32]

¡Cómo puedo dedicar una hora entera nada más que a mi ideal!
Perdí una oportunidad de capturar lo Uno y Único, lo Divino. ¿O la confusión cotidiana, la distracción de mi verdadero camino y mi visión, de hecho me ayuda a percibirlo más intensamente ya que sólo puedo vislumbrarlo tan rara vez?
¡Si fuera más sensible o tuviera los nervios más frágiles, perecería de impaciencia ante las puertas del reino en el que debo entrar! [Schlemmer, 1972, pág. 115]

Por supuesto, la búsqueda de la unidad no fue inventada por los románticos, ellos simplemente actualizaron un concepto expresado desde la antigüedad por místicos y filósofos: el mundo fenoménico de la materia, que aparece ante nuestros ojos como la expresión de la diversidad, no es sino la manifestación de la unidad trascendente que está en el origen de la creación. Tanto en los románticos alemanes como en Schlemmer podemos encontrar resonancias de Jacob Böhme, místico luterano que estudió la Biblia y los tratados herméticos de Paracelso y Weigel y cuya obra tuvo mucha influencia en los esoteristas y místicos del siglo XVIII y en filósofos como Schelling y Hegel.¹³ Béguin—explicando la obra de Novalis, pero refiriéndose al conjunto de los escritores románticos—afirma que

¹³ Los escritos de Böhme pueden leerse en <http://upasika.com/jacobboehme.html>

Las doctrinas ocultistas, por Jacob Böhme y sus discípulos modernos, le proponen precisamente el sistema en que podrán florecer y conjugarse las distintas tendencias. Toda la tradición ocultista, de hecho, se apoya en una afirmación fundamental: el universo actual nació por un proceso de separación, se separó de la unidad primordial y divina por fragmentación y, así, la caída es sinónimo de la creación. Pero, por una parte, esta dispersión de la unidad no es definitiva: el mundo que ha salido de ahí está en espera de la operación mágica que restaurará el estado primitivo. Y por otra parte, este mundo visible, a pesar de su estallido dentro de lo múltiple y de su desorden provisionalmente ilegible, conserva misteriosamente algo del orden antiguo. En el caos actual, en que las cosas han perdido su coherencia y se han hecho inexplicables, subsiste por lo menos una posibilidad de volver a encontrar la imantación que antes hacía de todo una unidad sinfónica. Sólo haría falta que un conocimiento suficientemente profundo revelara, bajo las apariencias, su significación simbólica, e instantáneamente los lineamientos de la unidad reaparecerían. [Béguin, 1986: 106-107]

Para Böhme—como para los hermetistas antiguos—la redención es, precisamente, el regreso a la unidad original, y un requisito para lograrla es la reconciliación de los opuestos.

Dice Béguin que

Más que al freudismo, podríamos acercar la psicología romántica a la de los místicos: si el malestar de estos poetas, de hecho, expresa un desgarramiento incurable del ser, repartido entre el Sueño y la Realidad, toda su esperanza está en reunirse, más allá de las apariencias fugitivas y decepcionantes, con la unidad profunda que es la única real. Este punto de partida tiene consecuencias importantes en el plano psicológico: el alma humana debe encontrar su lugar en la unidad cósmica, en ser una parte integrante o, en el lenguaje ocultista del tiempo, una *analogía*. [Béguin, 1986: 63]

El *Ballet triádico*, que para Schlemmer era la “danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres en forma, color y movimiento”, puede interpretarse como una analogía que está relacionada con el pensamiento místico de Schlemmer. Las claves de esta interpretación tendríamos que buscarlas en las ideas ocultistas de la época, en la numerología, en el simbolismo asociado a los colores y a las formas. No digo que esta sea *la interpretación* sino que es una de varias posibles interpretaciones y que puede ser fundamentada por los escritos de Schlemmer. La composición geométrica tanto de los vestuarios como de las partes que componen la coreografía podría tener una referencia en la geometría sagrada—que encuentra principios arquetípicos

simbolizados en números y formas y en sus relaciones aritméticas y geométricas—y la “geometría del suelo” bien podría ser un mandala.

Lo siniestro maravilloso

Siniestro: es la presencia fantasmal de otro indivisible que está más allá de la percepción, pero que hace notar su existencia de diversas formas.

Sonia Viano
(Apuntes inéditos)

En el *Ballet triádico*, aunque no sea evidente a primera vista, están presentes los románticos alemanes. Schlemmer cita a menudo a Heinrich von Kleist y a Ernest Theodor Amadeus Hoffmann:

El intento por liberar al ser humano de su cautiverio físico y elevar su libertad de movimiento más allá de su potencial natal dio como resultado la sustitución del organismo por una figura humana mecánica (*Kunstfigur*): *el autómatas y la marioneta*. E.T.A Hoffman glorificó al autómatas, Heinrich von Kleist a la marioneta. [Schlemmer, 1961: 28.]

El teatro, el mundo de las apariencias, está cavando su propia tumba cuando busca verosimilitud; lo mismo se aplica al mimo, que olvida que su principal característica es su artificialidad. El medio de cada una de las artes es artificial y cada arte gana cuando reconoce y acepta su medio. El ensayo de Heinrich Kleist *Sobre el teatro de marionetas* ofrece un recordatorio convincente de esta artificialidad, al igual que E.T.A. Hoffman en sus *Piezas fantásticas* (El perfecto maquinista, El autómatas). Chaplin logra maravillas cuando iguala completa inhumanidad con perfección artística. [Schlemmer, 1972: 126.]

Heinrich von Kleist (1777-1811) fue un poeta, dramaturgo y novelista alemán. En *Sobre el teatro de marionetas*, ensayo escrito en 1810, el narrador sugiere que las marionetas realizan movimientos perfectos porque no son conscientes de sí mismas y porque tienen sólo un centro de gravedad. El titiritero controla todos sus movimientos desde un solo punto y la marioneta responde en forma armónica porque su cuerpo está completamente coordinado y, sobre todo, porque es un ser que—a diferencia del humano—no está dividido. Las marionetas responden natural y graciosamente cuando son guiadas porque, al no tener conciencia, no están escindidas. Además, por carecer de peso y porque el origen de sus movimientos viene de arriba, de un punto que está sobre sus cuerpos, no están atadas a la tierra.

[...] estos muñecos tienen la ventaja de ser *ingrávidos*. Nada saben de la inercia de la materia que es, entre todas las propiedades, la más perjudicial para la danza; pues la fuerza que los levanta por los aires es mayor que la que los encadena a la tierra. ¿Qué no daría nuestra buena G... por pesar un buen par de arrobas¹⁴ menos, o porque una fuerza de semejante magnitud viniese en su auxilio en los *entrechats* y piruetas? Los muñecos necesitan el suelo sólo para *rozarlo*, como los elfos, y para relanzar el ímpetu de los miembros por medio del obstáculo momentáneo; nosotros lo necesitamos para *descansar* sobre él, y para recobramos de los esfuerzos de la danza; momento éste que obviamente no pertenece a la danza, y con el que no se puede hacer nada mejor que eliminarlo, si es posible. [Von Kleist, Heinrich, 1988: 39]

Para Kleist las marionetas representan el estado de gracia, el paraíso perdido. El bailarín aspira a este paraíso e intenta vencer las leyes que lo atan a la tierra por medio de su voluntad; sin embargo, es un ser caído, dividido, consciente de sí mismo.¹⁵

[...] Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana. Pero así como la intersección de dos líneas a un lado de un punto, tras pasar por el infinito, se presenta de nuevo súbitamente al otro lado, o como la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros: de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios. [Von Kleist, Heinrich, 1988: 44-45]

El ser humano ocupa, pues, un lugar intermedio en la creación: ni es un muñeco inconsciente ni es Dios. La despersonalización propuesta por los vestuarios que diseñó Schlemmer para el *Ballet triádico* tiene la intención de deshumanizar al bailarín para hacerlo parecer o una marioneta o una figura sobrenatural. Aquí radica, me parece, la intención metafísica del Ballet: en recuperar la *gracia* que el ser humano escindido ha perdido en el plano de lo cotidiano.

Por su parte, E.T.A. Hoffmann (1776-1822)—escritor, compositor y caricaturista—

¹⁴ Arroba: antigua unidad de masa del sistema castellano. Una arroba equivalía a una quinta parte del quintal, es decir, alrededor de 12 kilos o 25 libras.

http://es.wikipedia.org/wiki/Arroba_%28unidad_de_masa%29

¹⁵ Véase Helbling, Robert E., *The Major Works of Heinrich von Kleist*, New Direction Books, Nueva York, 1995, págs. 35-45.

escribió en *Los autómatas*:

El Turco parlante había causado tal sensación que la ciudad entera estaba en movimiento; viejos y jóvenes, nobles y plebeyos acudían en masa desde bien temprano hasta bien entrada la noche para oír los oráculos que susurraban al curioso los labios secos de una extraordinaria figura que parecía un muerto viviente. Realmente, el autómatas estaba configurado de tal modo que la persona que le viese notaba al punto la diferencia de su artificio con todos los artilugios que, a menudo, suelen mostrarse en ferias y mercados, así es que se sentía atraída.

En medio de una habitación provista de los elementos imprescindibles, hallábase una figura de tamaño natural, muy bien formada, vestida ricamente con un traje turco, sentada sobre un taburete de tres patas, que el artista solía quitar a petición de cualquiera que sospechase que pudiera haber alguna relación con el suelo. [...] [<http://elespejogotico.blogspot.com/2009/11/los-automatas-eta-hoffmann.html>]¹⁶

A diferencia de la marioneta, que Kleist presenta como un ser lleno de gracia, todavía no escindido y previo a la caída espiritual, los autómatas son para Hoffmann una especie de dobles siniestros que despiertan horror más que admiración.

Incluso la semejanza de los seres humanos con estas figuras sin vida, que imitan sus movimientos y sus acciones, me resulta algo horrible, siniestro e insoportable. Por supuesto que puedo imaginar la posibilidad de que estas figuras se muevan por medio de un mecanismo interior oculto que hasta les permita bailar artísticamente, y hasta darse el caso de que bailen con seres humanos y den vueltas y hagan reverencias, y hasta que el danzarín vivo enlace a la bailarina de madera y gire con ella. Pero, dime, ¿crees tú que podrías resistir verlo más de un minuto sin que te sobrecogiera un terrible espanto? [...]

¿Crees que es, acaso, solamente el aliento que sale de su boca, con el que sopla los instrumentos de viento, y los ágiles dedos articulados que hacen brotar los tonos de las cuerdas, con ese poderoso encanto que despierta en nosotros un inefable y desconocido sentimiento, lo que nos hace presentir un mundo espiritual en la lejanía, al que aspira todo nuestro ser ardientemente? ¿No será, más bien, que ese espíritu se sirve de aquel órgano físico que es el autómatas, para que lo que existe en su interior salga a la luz del día y resuene de forma que todos puedan oírlo, despertando al mismo tiempo idénticas resonancias, y luego, en armoniosa música, descubran al espíritu ese reino maravilloso, de donde proceden los acordes como encendidos rayos?

<http://elespejogotico.blogspot.com/2009/11/los-automatas-eta-hoffmann.html>

¹⁶ Existen varias ediciones impresas en español, pero son difíciles de conseguir. Las dos más conocidas son: *Los hermanos de San Serapión*, Ediciones Generales Anaya, Colección Laurín, Madrid, 1982 y *Cuentos I*, Alianza Editorial, Madrid, 2002. En ambas ediciones la traducción al español es de Carmen Bravo-Villasante.

El tributo a este cuento de Hoffmann es evidente en uno de los personajes del ballet, llamado “El Turco” y bailado a menudo por Schlemmer.



Oskar Schlemmer como bailarín turco II, 1922
Fotógrafo desconocido
26,6 x 14, Gelatinobromuro de plata sobre papel, gouache y lápiz
Depósito Bühnen Archiv Oskar Schlemmer / The Oskar Schlemmer
Colección: 1, Número de registro: DO01179
Imagen recuperada de:
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=1070>

Ambas figuras, marionetas y autómatas, evocan de alguna manera la presencia de lo espiritual, ya sea de lo espiritual maravilloso o de lo espiritual horripilante. En los románticos, como en los artistas de principios del siglo XX, lo sublime va de la mano de lo siniestro, de la burla, del horror. La búsqueda de lo trascendente no es solemne, y Schlemmer no carecía de sentido del humor. Una parte de su Ballet, dice él, es cómica y la otra es burlesca. Hay algo siniestro en algunos de los vestuarios del *Ballet triádico* y tal vez no me equivoco si afirmo que Schlemmer buscaba causar risa, suspenso, horror y admiración. Sin duda convivían en el Ballet la risa del divertimento dadaísta y el aliento suspendido de quien por un momento logra percibir un universo que semeja al nuestro, pero que no es sino su doble.

La danza del doble

Dime en qué compañía o junto a quién vives, y yo te diré quién eres; describe a tu doble, a tu ángel custodio, a tu parásito y reconoceré tu identidad.

Michel Serres, *Atlas*

En este universo no sólo los personajes se desdoblán. Las “dos almas” en el pecho de

Schlemmer al parecer nunca se tocan y llevan dos vidas paralelas, porque cuando se estrena el *Ballet triádico*, la bailarina es Elsa Hötsel, el primer bailarín es Albert Burger y el segundo bailarín es un misterioso “Walter Schoppe”.



Programa de mano del Ballet triádico
1922

22,5 x 15 cm

Litografía sobre papel

Depósito Bühnen Archiv Oskar Schlemmer / The Oskar Schlemmer

Colección: 1, Número de registro: DO01177

Imagen recuperada de:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=1068>

Para saber quién es “Walter Schoppe” no tiene sentido buscar en los anales de la danza alemana, mucho más fácil será encontrarlo en la literatura romántica.

Cuando Schlemmer le cuenta en una carta a su amigo Otto Meyer que usará como seudónimo para bailar el nombre “Walter Schoppe” y después relata que Willi Baumeister le arrojó al escenario una corona con la leyenda “De Leibgeber para Schoppe”, está haciendo alusión a una novela del escritor romántico Jean Paul [Richter] y a un concepto común en la literatura: la idea del doble fantasmal o doppelgänger.

Doppelgänger es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796 en la novela *Siebenkäs*, es Doppeltgänger, “el que camina al lado”¹⁷.

¹⁷ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>

“Walter Schoppe” es un personaje de la novela *Titan* escrita por Jean Paul. Schoppe es la contraparte cómica del héroe de la novela, una especie de antihéroe. “Leibgeber” es un personaje de la novela *Siebenkäs* del mismo autor. La novela narra la vida de Firmian Stanislaus Siebenkäs quien, infelizmente casado, va a consultar a su amigo Leibgeber, que en realidad es su otro yo. Leibgeber convence a Siebenkäs de fingir su propia muerte para poder empezar una nueva vida. Siebenkäs sigue el consejo, finge su muerte, conoce a Natalie, se enamora de ella y se casa después de haber muerto.

El romanticismo se interesa por el fenómeno del doble como materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano, y tanto en la obra de Jean Paul como en la de E.T.A. Hoffmann –como en *Los elixires del diablo* y en *Los dobles*—, los personajes pueden llegar a sentir terror ante el propio yo.

Schlemmer, que se sabe un ser escindido, elige un seudónimo para bailar, objetivando “el conflicto entre sus dos almas”. El que baila no es él, sino su doppelgänger. Es como si, para bailar, tuviera que ser otro. Tal vez la fantasía es la de Siebenkäs: fingir su propia muerte para tener una nueva vida. El universo del *Ballet triádico* es dual por partida triple: los personajes son seres humanos que se desdoblan en figuras con apariencia de marionetas o autómatas, crean al bailar un universo abstracto que se parece, sin serlo, a nuestro universo contingente, y su creador sólo puede bailar si deja de ser él mismo. El *Ballet triádico* es tal vez la danza que despliega todas las facetas de la dualidad schlemmeriana y a través de la cual su creador busca, como los hermetistas antiguos, trascender la escisión de los opuestos.

Bibliografía

Libros:

Béguin, Albert, *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1986.

Birringer, Johannes, *Media and performance: along the border*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1998.

Brook, Peter, *La puerta abierta*, Ed. El Milagro, México, 1998.

Foster, Susan L., *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Londres, 1986.

Gordon Craig, Edward, *El arte del teatro*, traducción de Margherita Pavía, UNAM/Editorial Gaceta, Colección Escenología, México, D.F., 1987.

Helbling, Robert E., *The Major Works of Heinrich von Kleist*, New Direction Books, Nueva York, 1995.

Hochman, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, traducción del alemán de Ramón Ibero, Paidós Transiciones, Barcelona, 2002.

Lahusen, Susanne, "Oskar Schlemmer: mechanical ballets?", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.4, No. 2 (Otoño, 1986), pp. 65-77.

Markard Anna y Hutchinson Guest, Ann (editora), *Kurt Jooss The Green Table. The Labanotation Score, Text, Photographs, and Music*, Routledge, Nueva York, 2003.

Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballet, Berlin: Akademie der Künste, 1977. Traducción al español de Hans Kaal (inédita).

Partsch-Bergsohn, Isa, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Harwood Academic Publishers, Suiza, 1994.

Preston-Dunlop, Valerie y Lahusen, Susanne, ed., *Schriftanz. A view of German dance in the Weimar Republic*, Dance Books Ltd., Londres, 1990.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, Nueva York, 1994.

Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnar, F., *The Theatre of the Bauhaus*, traducción de Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961.

Schlemmer, Tut (selección y edición), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*,

traducción del alemán: Krishna Winston, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972.

Schlemmer, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, traducción de Ramón Ribalta, Paidós, Barcelona, 1987.

Sloterdijk, Peter, *Esferas I*, traducción del alemán de Isidoro Reguera, Siruela, Biblioteca de ensayo 24, Madrid, 2009.

Swainson, W.P., *Jacob Boehme, The Teutonic Philosopher*, William Rider & Son, Ltd., Londres, 1921.

Von Kleist, Heinrich, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, traducción de Jorge Riechmann, Hiperión, Madrid, 1988.

Von Laban, Rudolf, *Una vida para la danza*, Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara, Corrección de Dolores Ponce, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, México, D.F., 2001.

Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Versión de Belén Bas Álvarez, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

Páginas web citadas:

Acumulación originaria

<http://acumulacionoriginaria.blogspot.com/2009/08/el-ballet-triadico-de-oskar-schlemmer.html>

Artehistoria

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/72.htm>

Bildindex der Kunst und Architektur

<http://www.bildindex.de/?+pkunstler:schlemmer%20+pkunstler:oskar#|home>

Ciudad de la pintura. La mayor pinacoteca virtual

<http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=11.913&EmpNum=15575>

Los autómatas de E.T.A. Hoffmann

<http://elespejogotico.blogspot.com/2009/11/los-automatas-eta-hoffmann.html>

Escritos de Jacob Böhme en la Biblioteca Upasika

<http://upasika.com/jacobboehme.html>

Karl Lagerfeld Met en Scene Oskar Schlemmer
Magazine: Vogue Paris

Issue: December 1997/January 1998

<http://karenelsonfan.blogspot.com/2009/11/karl-lagerfeld-met-en-scene-oskar.html>

Manishtama

<http://manishtama.blogspot.com/2008/12/triadic-ballet-theater-of-bauhaus.html>

Museo Reina Sofía, España

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/nuevas-adquisiciones.html>

Merriam Webster dictionary

<http://www.merriam-webster.com/dictionary>

Real Academia Española

<http://www.rae.es>

The expressionists

<http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>

Wikipedia en español

<http://es.wikipedia.org>

Todas las páginas fueron consultadas por última vez el 24 de agosto de 2010.