

Itinerarios para la reejecución del
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. "Itinerarios para la reejecución del 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>
Descriptores Temáticos (palabras clave): Oskar Schlemmer (1888-1943), Ballet triádico, Danza alemana, Bauhaus, German dance, Triadic Ballet, Reejecución escénica, Dance reconstruction

Itinerarios para la reejecución del *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer

Alejandra Medellín



Asesoría técnica

Jorge García

Corrección de estilo

Ma. Dolores Ponce G.

Itinerarios para la reejecución del 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

Itinerarios para la reejecución del *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer

Las obras que conforman el repertorio de la danza escénica occidental son aquellas que han seguido bailándose; podríamos decir que son las que han pasado de mano en mano y de pies en pies de una generación a otra. La repetición, sin duda, ha modificado sin cesar las versiones originales, pero por lo menos nos gusta creer que cuando vemos *Giselle* o *El Lago de los cisnes* estamos viendo algo no demasiado diferente de lo que vieron los espectadores del siglo XIX.

¿Qué pasa, sin embargo, cuando una obra que se bailó unas cuantas veces deja de bailarse? Su creador ya murió; al igual que los bailarines que alguna vez la ejecutaron. Nadie más la aprendió, nadie la repitió, nadie se encargó de pasársela a la siguiente generación. Y sin embargo, forma parte de la historia de la danza. Es el caso del *Ballet triádico*, creado por Oskar Schlemmer entre 1912 y 1922. ¿Qué queda de este ballet poco convencional además del título y la referencia a su creador, el “Profesor Oskar Schlemmer de la Bauhaus”? ¿Es posible reejecutarlo a partir de los indicios que sobrevivieron a su creador?

Este proyecto tiene dos objetivos:

- Develar aspectos poco conocidos del *Ballet triádico*, que en nuestro ámbito se conoce sólo de manera superficial y, la mayoría de las veces, a través de referencias indirectas.
- Crear un archivo que pueda ser utilizado como punto de partida para reejecutar la obra. Este archivo puede consultarse en línea en: <http://www.triadicos.com>

Es conocido el hecho de que Oskar Schlemmer no fue un coreógrafo en el sentido estricto de la palabra, sino un pintor y escultor que incursionó en el ámbito escénico. Creó algunas obras que, por sus características, no encajan fácilmente ni en las convenciones dancísticas ni en las convenciones teatrales de su época. Aunque su punto de partida fueron las artes plásticas, su fascinación por la experimentación del cuerpo humano en el espacio lo impulsó a rebasar las fronteras de su ámbito de origen. Esta incursión transdisciplinaria dejó una estela que bien vale la pena explorar porque, por alguna razón, la obra escénica de Schlemmer, en particular el *Ballet triádico*, sigue siendo motivo de inspiración tanto para artistas escénicos como para diseñadores de moda, músicos, realizadores de video y hasta para patinadores. Es evidente que el carácter transdisciplinario del ballet se niega a morir y, a casi cien años de su creación, sigue atravesando territorios y traspasando fronteras.

Reejecución y reconstrucción

Después de participar en el “Taller de reejecución de las Danzas Macabras” que impartió Hilda Islas y de coordinar con ella y con Sergio Honey el “Seminario de reejecución del *Ballet triádico*”, me queda claro que Hilda elige el término reejecución porque quiere enfatizar:

- Que el coreógrafo que reejecuta necesariamente está interpretando.
- Que no siempre hay un “original” para reconstruir, sino un proceso que se tiene que volver a ejecutar para encontrar su sentido.
- Que es una práctica que implica cierta inestabilidad, ya que no se trata de

reconstruir “la versión” congelada de una obra, sino de poner en juego un conjunto de elementos para proponer una aproximación.

Llamo la atención sobre la cualidad fragmentaria de este ejercicio. Una obra escénica no es un bloque sólido, sino un juego de piezas que interactúan entre sí. Me vienen a la mente los móviles de Alexander Calder, pequeños universos que, dentro de cierto margen de opciones, permiten el movimiento. Quien reconstruye busca reproducir la solidez de un momento; quien reejecuta hace evidente la inestabilidad de los elementos y tal vez incluso juega con la falta de solidez del conjunto. La diferencia entre reconstruir y reejecutar es cuestión de intenciones y matices. Mientras que el término “reconstrucción” pone énfasis en la solidez de la evidencia, el término “reejecución” lo pone en la cualidad inestable de la misma. No hay una sola manera de reejecutar una obra, aunque habrá formas más verosímiles que otras.

Hilda prefiere el término “reejecutar” al de “reconstruir” porque la palabra reconstrucción hace creer que hay un conjunto de piezas listas para ser rearmadas, como si se tratara de un rompecabezas con un número determinado de piezas y que pudiera armarse sólo de una manera. En el caso de la danza, la mayoría de las veces ni tenemos todas las piezas ni éstas “encajan” de la forma en que encajarían las piezas de un rompecabezas. Por el contrario, ante un ejercicio de este tipo por lo general tenemos algunas evidencias sueltas que nosotros decidimos acomodar de una u otra forma en una habitación que, aunque parezca vacía, está llena de nuestras ideas, prejuicios y experiencias previas. La mirada, dice Hilda, es la del investigador criminalístico que usa su intuición (y su olfato) para imaginar lo que pudo haber sucedido. Ni qué decir que

cada investigador verá algo diferente en la escena del crimen e iniciará sus indagaciones desde un lugar distinto.

Hecha esta aclaración, invito al lector a revisar conmigo los indicios del *Ballet triádico*, a sabiendas de que este itinerario es una propuesta personal, una especie de archivo en el que he ido acomodando los documentos de forma que tengan cierto sentido para mí. Espero que de algunos de los intersticios surja el impulso que detone no uno, sino múltiples ejercicios de reejecución de esta obra.

Los indicios

Oskar Schlemmer (1888-1943) nos legó un universo documental a través del cual podemos conocer su obra escénica más famosa: el *Ballet triádico*. Este universo está formado por escritos, dibujos, fotografías y pinturas. Aunque no existe una notación del *Ballet*, se han publicado algunos documentos donde Schlemmer intenta expresar gráficamente algunos detalles de la coreografía y la composición. Existe, además, una filmación del *Ballet* de la que, desafortunadamente, sólo he logrado encontrar unos segundos.

No debemos perder de vista que todos estos documentos, si bien tienen una relación directa con ella, no son la obra. Eso que se bailó es precisamente lo que ya no existe. Los documentos que sobrevivieron a la obra y a su autor, nos permiten, en todo caso, intuir cómo era, pero nada de lo que hagamos la traerá de nuevo a la vida. Muertos su creador, sus intérpretes y sus espectadores, nunca sabremos cómo se bailó el *Ballet*

triádico. Podemos, eso sí, utilizar los indicios que quedan para imaginar cómo pudo haber sido.

Además de los documentos relacionados directamente con el *Ballet*, también hay documentación de otros trabajos escénicos realizados por Schlemmer en la Bauhaus y, por supuesto, está la obra plástica que nos puede ayudar a comprender la concepción estética del autor. Estos documentos son referencias indirectas del *Ballet triádico* y, aunque en algún momento pensé en trabajar a partir de ellos, a medida que fui encontrando más datos acerca del *Ballet* preferí limitarme a trabajar con el círculo de documentos más cercanos a esta obra: diseños de vestuario, fotografías y textos que se refieren a ella de manera explícita. No pierdo de vista que este primer círculo de documentos (indicios directos) está inevitablemente ligado a los demás documentos y sería interesante en algún momento trazar, por ejemplo, la relación entre el *Ballet* y la obra pictórica o escultórica de Oskar Schlemmer.

En las siguientes páginas iré desentrañando poco a poco los indicios con la intención de dibujar un mapa que nos ayude a saber con qué elementos contamos para reejecutar el *Ballet*. Tal vez también nos sirva para trazar rutas interpretativas y ubicar las limitaciones que nos imponen las lagunas documentales y la distancia espacio-temporal entre nosotros y la obra.

Si pensamos en la materialidad, los vestuarios del *Ballet triádico*, concebidos a manera de esculturas en movimiento, son la parte más sólida del *Ballet* y la más representativa en el imaginario colectivo. Algunos de ellos sobrevivieron a su creador y, al igual que

sus pinturas, murales y esculturas, han sido conservados, restaurados y expuestos en diferentes países. Los vestuarios son objetos tangibles que pueden servir como punto de partida material de una reejecución. Por su parte, los textos sobre el *Ballet triádico*, pese a su materialidad como palabras escritas que permanecen y pueden leerse, tienen una dimensión material menos sólida que los vestuarios: apenas dan una idea fragmentaria del proceso creativo del artista y, aunque nos permiten aproximarnos al sentido de la obra, estamos obligados a traducirlos y a interpretarlos. Schlemmer no los escribió para ser publicados, y a su naturaleza de por sí fragmentaria (están dispersos en cartas y entradas de su diario), habría que sumar el hecho de que fueron publicados póstumamente. El material textual que tenemos disponible fue seleccionado por Helena Tutein, la viuda de Oskar Schlemmer; nos permiten ver al artista trabajando, pero como quien se asoma por la rendija de una puerta entreabierta o como quien fisgonea detrás de una ventana.

Podemos decir que en "los restos" del *Ballet triádico* hay dos dimensiones diferentes: una inmaterial y una material. A la primera pertenecen las ideas e intuiciones que le dieron forma, algunas de las cuales nunca se llevaron a cabo; el vehículo de estas ideas son los textos escritos por Schlemmer. A la segunda dimensión pertenecen los vestuarios, las fotografías y la música. No son dos universos separados, sino puntos de referencia en un continuo que será el marco dentro del cual podamos pensar una reejecución.

Aunque el territorio de indicios del *Ballet triádico* está conformado por palabras, dibujos, fotografías y vestuarios, propongo trazar dos itinerarios de indagación: el primero será

un itinerario narrativo, basado en los escritos de Schlemmer. El segundo, un itinerario visual que, como indiqué arriba, puede consultarse en línea. Esta división es, por supuesto, artificial. Elijo hacerla por dos motivos:

1. Son mucho más conocidas las imágenes del *Ballet triádico* que lo que Schlemmer escribió sobre él. En un mundo avasallado por la imagen, me parece importante recuperar la palabra escrita como una forma valiosa de conocer una obra escénica, sobre todo cuando su autor dejó en sus diarios, cartas y textos teóricos información que debemos tomar en cuenta para comprender su obra.
2. Los escritos de Schlemmer sobre su ballet nos permiten ver más allá de lo evidente. A simple vista, el *Ballet* es un ejercicio estrafalario en que un pintor propone un juego de imágenes en movimiento. Sin embargo, detrás de este juego había una intención estética que no siempre ha sido comprendida y que no necesariamente ha sido tomada en cuenta en algunas de las versiones que se han hecho de esta obra.

El universo narrativo de Schlemmer, que consigna algunas de sus acciones pero sobre todo muchas de sus intenciones, nos puede abrir la puerta para ver más allá de la evidencia visual que sobrevivió al *Ballet* y tratar de comprender su sentido.

Cuando Oskar Schlemmer escribía acerca del *Ballet triádico* lo hacía de diferentes maneras y con diferentes propósitos.

A veces escribía sobre lo que esta obra significaba para él. No hablaba concretamente de la danza y ni da mucha información sobre la coreografía pero sí nos permite ubicar el *Ballet* dentro de sus ideas estéticas, y queda claro que para este artista la escena era un terreno propicio de experimentación. Este tipo de escritos se encuentra sobre todo en su diario. Generalmente Schlemmer escribía sus reflexiones estéticas para sí mismo.

En ocasiones llevaba estas reflexiones a sus cartas y pasaba del monólogo al diálogo, que sigue siendo, de todas formas, una reflexión íntima. Schlemmer no publicó manifiestos ni se unió a ningún movimiento y, aunque compartía algunas cosas con otros artistas que fueron sus contemporáneos, siempre mantuvo cierta distancia y su obra se caracteriza por ser una búsqueda individual, incluso solitaria.

Otras veces narraba lo que había sucedido en alguna de las presentaciones. Por lo general, esto lo escribía en alguna carta destinada a sus amigos, en particular a Otto Meyer, pintor radicado en Suiza que fue el interlocutor más importante de Schlemmer durante muchos años. O hablaba de detalles prácticos, como la elaboración del vestuario o las dificultades para encontrar una alfombra negra para bailar la obra. Esta información está en algunas de sus cartas y se presenta en forma anecdótica.

Además, hay algunas referencias al *Ballet* en un par de ensayos que Schlemmer escribió para el libro sobre teatro editado por la Bauhaus en 1924.

Resumiendo, podemos decir que en la documentación escrita sobre el *Ballet triádico* se

mezcla información de distintos planos. Los datos acerca del *Ballet* son fragmentos dentro de textos mayores que dan cuenta tanto de la vida personal, artística y profesional de Schlemmer, como de su contexto. El escenario de la pieza es complejo: el surgimiento de las vanguardias; la Primera Guerra Mundial, vivida por Schlemmer en el frente de batalla; la Revolución de 1918 en Alemania; el nacimiento de la Bauhaus; la profunda crisis económica de la Alemania de entreguerras, que hacía que la subsistencia diaria fuera una lucha encarnizada; el ascenso del Nazismo; el cierre de la Bauhaus; la persecución de los “artistas degenerados” —llamados así por el régimen nazi por no apegarse a la ideología del partido y por alejarse del estilo realista—; la enfermedad, la depresión, la muerte. El material contenido en los *Diarios y cartas de Oskar Schlemmer* da para una película en que el *Ballet triádico*, aunque importante, no ocuparía el centro de la escena.

Los indicios textuales son fundamentales si asumimos la reejecución del *Ballet triádico* como un ejercicio que nos permita imaginar quién era el creador y cómo su obra formó parte de su vida y de su momento histórico. No se trata sólo de clasificar los indicios materiales dejados por la obra para volver a montarla sobre un escenario, sino de hacer lo posible por poner esta obra en su contexto y bajo la luz adecuada. No es un ejercicio sencillo porque no todo está escrito y tenemos que apelar también a lo que no es evidente. A esta dificultad natural hay que sumarle el hecho de que los textos originales fueron escritos en alemán en las primeras décadas del siglo XX. Nos separan de ellos la barrera idiomática, el ambiente cultural y un siglo de distancia.

A continuación comparto con el lector, y posible reejecutor, los fragmentos del universo

narrativo que considero necesarios para vislumbrar el proceso de creación y desarrollo del *Ballet triádico*. Por conveniencia, divido el material textual en tres etapas:

- **Gestación (1913-1922).** Textos que dan cuenta de la gestación del *Ballet*, desde que surgió como una idea, hasta que, poco a poco, se materializó en un proyecto escénico. Este periodo concluye con el estreno oficial.
- **Reposiciones (1923-1926).** Textos sobre algunas reposiciones posteriores al estreno.
- **Desintegración (1930-1939).** Textos que van dejando evidencia de la desintegración tanto del *Ballet* como de la vida artística y personal de Oskar Schlemmer.

Mis dos fuentes principales son los libros *The Diaries and Letters of Oskar Schlemmer* publicado en 1972¹ y *Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballett*², publicado por la Academia de las Artes de Alemania en 1977 a propósito de la reejecución del *Ballet triádico* hecha por el coreógrafo alemán Gerhard Bohner. El editor de esta publicación es Dirk Scheper, quien fuera alumno de Schlemmer en la Bauhaus. Para citar los textos publicados en *The Diaries and Letters* utilizo mi propia traducción del inglés³. Para las citas de *Das Triadische Ballett*, la traducción al español hecha por Hans Kaal.⁴

¹ Schlemmer, Oskar. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.

² Scheper, Dirk (ed.). *Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballet*, Berlín: Akademie der Künste, 1977.

³ Agradezco a Dolores Ponce, quien revisó mi traducción de los *Diarios y cartas de Oskar Schlemmer*.

⁴ Este libro no se ha publicado en español. Agradezco a Hans Kaal su valiosa traducción.

1. Primera etapa: Gestación (1913-1922)

El 5 de enero de 1913, en una carta a Otto Meyer, Schlemmer escribió:

En primer lugar debo contarte los últimos avances en mi proyecto de danza. Hace un tiempo, un amigo y yo escuchamos un concierto de melodramas de Arnold Schönberg: una mujer en traje de Pierrot moderno recitaba con el acompañamiento de música disonante, ilustrativa y de intención naturalista, pero muy expresiva [se trata de la obra *Pierrot lunar*, basada en una serie de poemas del escritor belga Albert Giraud].

Quedamos fuertemente impresionados y le escribimos a Schönberg preguntándole si estaba interesado en componer música para danza moderna o bien si podía recomendarnos a un compositor joven que quisiera hacerlo. Schönberg nos respondió: “Mi música carece por completo de ritmo para danzar, pero si ustedes la consideran viable, entonces también yo.” (Schlemmer, 1972: 8)

Este es el primer texto donde Schlemmer hace alguna alusión al *Ballet triádico*. Nos da algunas pistas para rastrear la génesis y el desarrollo de la obra:

- En enero de 1913 Oskar Schlemmer ya estaba trabajando en el proyecto de danza que se estrenaría en 1922 con el título de *Ballet triádico*.
- Sabemos por textos posteriores que los bailarines de la primera versión del *Ballet triádico* fueron Albert Burger y Elza Hötzel, solistas del ballet del Teatro Real de Stuttgart (Hoftheater Ballet). Burger y Hötzel habían estudiado con Émile Jacques-Dalcroze en Hellerau. De acuerdo con el texto publicado por la Academia de Artes de Alemania, los planos para el ballet fueron elaborados por Schlemmer y

los dos bailarines entre 1912 y 1913, y muestran la influencia de Dalcroze en la concepción, pero al mismo tiempo indican las tentativas de Schlemmer de encontrar una forma de baile independiente. (Scheper, 1977: 6)

- *Pierrot lunar* se estrenó en Berlín el 16 de octubre de 1912, con Albertine Zehme como vocalista. Llama la atención la coincidencia entre la estructura matemática de esta obra —cuyo título completo es *Tres veces siete poemas de Pierrot Lunar de Albert Giraud*— y la estructura matemática que tendrá el *Ballet triádico*. Tanto Schönberg como Schlemmer estaban interesados en el carácter místico de los números y utilizaban nociones matemáticas y geométricas en sus composiciones.
- Arnold Schönberg nunca compuso música para el *Ballet triádico* y Schlemmer no vuelve a mencionarlo en sus escritos personales; sin embargo, el dato es valioso porque en este breve texto, Schlemmer —que tenía 25 años y era estudiante de la Academia de Artes de Stuttgart— hace un primer planteamiento del carácter experimental que tendrá su ballet. Tan solo por su intención de que el ballet se bailara con una música que “carece por completo de ritmo para danzar”, queda claro que Schlemmer no estaba planeando un ballet convencional.

Pasaron cinco años antes de que Schlemmer volviera a mencionar el proyecto de danza. Lo que se atraviesa entre este texto de 1913 y el siguiente en que menciona el *Ballet*, escrito en 1918, es nada menos que la Primera Guerra Mundial. Schlemmer, como el resto de sus contemporáneos, se alistó en el ejército en los primeros días de agosto de 1914 y vivió los siguientes cuatro años de su vida en las trincheras de Alemania. Algunos artistas que participaron en la guerra, como Otto Dix, George Grosz

y Max Beckmann, dejaron un testimonio de esta experiencia en sus pinturas; otros, como Schlemmer, eligieron no tocar el conflicto bélico en su obra.

El 11 de febrero de 1918, en una carta dirigida a Otto Meyer y escrita en el frente de batalla, 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. 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 del arte teatral, pero más independiente, 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.

Hace poco he leído en Kierkegaard que la idea más abstracta que podamos concebir es sensual, genio erótico, y que su único y exclusivo medio de expresión es la música. La danza pertenece también a este ámbito ya que, como la música, representa lo erótico directamente como una "sucesión de momentos" en contraste con la pintura y la escultura, que presentan en forma estática la totalidad de un momento definido. (Schlemmer, 1972: 49-50)

Esta carta:

- Muestra que antes del estreno oficial del *Ballet triádico* hubo un estreno no oficial en 1916, a mitad de la guerra. Aunque en la carta Schlemmer sólo menciona al bailarín Albert Burger, el texto publicado por la Academia de las Artes dice lo siguiente: "A finales de 1916 un acto de beneficencia de su regimiento le dio la ocasión de representar tres bailes, lo que [Schlemmer] llamó después la representación parcial del *Ballet triádico*. Elsa Hötzel y Albert Burger bailaron, acompañados de música para piano del compositor contemporáneo italiano Marco Enrico Bossi, vestidos en dos trajes fantásticos y grotescos que los obligaron a moverse como marionetas." (Scheper, 1977: 7)
- Por primera vez Schlemmer expresa su deseo de bailar él mismo su obra, cosa que hará unos años después. Cabe aclarar que, hasta donde sabemos, Schlemmer nunca estudió danza. De dónde surgió su deseo de bailar y, sobre todo, cómo bailaba, son cosas sobre las que sólo podemos conjeturar. Tal como en la pintura, en la escena Schlemmer sigue un camino solitario e individual, sin afiliarse a escuelas, corrientes o movimientos. Todo indica que su relación con la danza nació de su impulso personal hacia el movimiento y de su propia intuición,

pero no estuvo mediada por ningún entrenamiento.

- Aunque el *Ballet triádico* no aborde el tema de la guerra, ésta forma parte del contexto en que se gestó y se bailó por primera vez.
- Aparecen las nociones de “copia” y “original”, importantes para pensar la reejecución. Para Schlemmer, la ejecución de Burger es una copia del “original”, es decir, de sí mismo bailando. Me llama la atención este comentario porque sugiere que el original tendríamos que buscarlo en el cuerpo de Schlemmer en movimiento.

Se publicó una nota acerca de esta función en el periódico *Schwäbischer Merkur* el 8 de diciembre de 1916:

Bailaron, pero esta vez no por rutina. Una broma cubista, según una idea del futurista Schlemmer, realizada por Elsa Hötzel y Albert Burger de la manera más divertida. Dos marionetas vestidas de forma grotesca y tres bonitas piezas para piano de Bossi. Esto es algo que puede levantar los ánimos durante toda la noche. (Scheper, 1977: 7)

Por su gestación y por la formación profesional de Oskar Schlemmer como pintor y escultor, estamos ante un claro ejemplo de un tipo de danza que no entra en los cánones de la danza académica. Aunque Albert Burger y Elsa Hötzel eran ejecutantes profesionales de ballet clásico, ni Schlemmer ni algunos de los bailarines que participaron en reposiciones posteriores tenían esa formación. El dato es relevante porque una cosa sería reejecutar este *Ballet* con profesionales, y otra cosa sería reejecutarlo con actores o con bailarines aficionados que pudieran dar cuenta del

espíritu experimental, lúdico y tal vez tosco de la propuesta original. Quizás esto explique por qué hay una diferencia tan grande entre algunas reejecuciones muy formales y los únicos segundos filmados que se conservan del *Ballet triádico* tal como se bailó en los años veinte.

Aunque Schlemmer no produjo, como otros pintores que también participaron en la guerra de trincheras, ninguna obra en la que reflejara esta vivencia en forma directa, basta una mirada a sus escritos para saber que fue una experiencia muy fuerte. Cito algunos testimonios de Schlemmer que nos permiten poner en contexto esta primera representación del *Ballet*.

El 30 de julio de 1914 escribió en una carta a Otto Meyer:

Todo depende de lo que suceda con la declaración de guerra, de la decisión de Rusia y de la movilización alemana... El ánimo aquí está muy agitado: manifestaciones en las calles, noticias de última hora, acaparamiento de harina y, como dije, mañana la decisión. (Schlemmer, 1972: 16)

La decisión no se hizo esperar: el 1 de agosto Alemania le declaró la guerra a Rusia y el 3 de agosto, a Francia. Entre el 5 y el 15 de agosto fueron movilizados un millón quinientos mil hombres a la frontera entre Francia y Bélgica, conocida como el “Frente occidental”. Oskar Schlemmer era uno de ellos.

El 9 de noviembre de 1914 le escribió a Otto Meyer:

Tengo que ponerte al día. Por un tiempo estuve cerca de Verdún en Argonne.

Después, terminé cerca de Lille y, justo cuando estábamos cavando, me esguincé el tobillo. Unos días después hubo batallas sangrientas. Un ataque fingido por la noche, en el que conocí toda clase de artillería sin estar expuesto al peligro inmediato. Después, una noche, un intento fallido de volar un puente. Obligación de patrullar en una posición muy avanzada; mientras lo hacía, una roca del tamaño de mi cabeza pasó volando muy cerca de mí. ¡Éstos son los peligros a los que he estado expuesto! Noches en vela en las trincheras, marchas agotadoras, habitaciones horribles para pasar la noche... (Schlemmer, 1972: 17)

El 20 de marzo de 1915 escribió en su diario:

Me voy a la guerra porque el misterio del destino me atrae. ¿Qué suerte me depara el gran caos de la guerra? ¿Un disparo en el pecho, “con un hurra en los labios”, tal vez de noche, tal vez de día, a pleno sol? ¿Mis fuerzas durarán siquiera hasta que enfrente al enemigo? ¿O un hospital militar en algún lugar de Galitzia⁵ está esperando para recibirme? ¿Acabaré lisiado? ¿Perderé la mano derecha, el brazo derecho, la vista? ¡Un pintor que pierde la vista! ¡Ya veremos qué me corresponde en esta cornucopia del destino! Ahora que se me prohíbe la pintura, la amo sobre todas las cosas. Sólo ahora percibo todo el esfuerzo que implica. (Schlemmer, 1972: 20-21)

Aunque él diga que va a la guerra porque “el misterio del destino” lo atrae, no ir a la guerra no era una opción ni para él ni para ningún otro hombre alemán de su

⁵ Provincia del imperio austriaco que en 1943 fue dividida entre Polonia y la URSS.

generación.

El siguiente texto fue escrito a mediados de 1915:

Primero soldado por completo. Sensación de engranaje de una gran máquina. Entusiasmo al partir con la tropa, conciencia del propio valor frente a los que se quedaron en casa; me sentía protector, enviado, héroe.

En el frente y después de trabajos agotadores, me sentía materia contrapuesta al espíritu. Rendición apática ante el destino. Fatalismo. Hombre de nuevo tan pronto como encontraba un idilio. Después estuve enfermo, por lo tanto, lejos del frente de batalla. Hospital militar en Aquisgrán.⁶ Mediocridades humanas a mi alrededor. Esta percepción creció al grado de llevarme a la misantropía. Anarquismo. Tiempo de reflexión. Permanecer vivo a cualquier precio. Mantener la vida, incluso por medios innobles. Pintar, dejando totalmente de lado la lectura. Luego, la comprensión de que no hay escapatoria, y de vuelta en el frente con ansias desesperadas. Cuestiones del destino. Premonición de recibir alguna herida ridícula. Cristo se derrumbó bajo el peso de la cruz; también él hubiera sido un mal soldado. (Schlemmer, 1972: 19-20)

A pesar de esto, los años en el frente no le impidieron a Schlemmer seguir pensando en su arte. El 10 de abril de 1915 escribió en su diario: “¿Qué hace el artista? Hace claro lo confuso, consciente lo inconsciente, posible lo imposible; del Caos extrae la Unidad,

⁶ Ciudad de Renania del Norte-Westfalia (Alemania), cerca de la frontera con Bélgica y con los Países Bajos. Durante la Segunda Guerra Mundial, fue la primera ciudad que conquistó el ejército de Estados Unidos en octubre de 1944, después de una batalla que duró seis semanas.

logra la simplicidad a partir de lo múltiple”. (Schlemmer ,1972: 22-23)

Y en octubre de 1915 escribió un pequeño poema que tiene un vínculo directo con el *Ballet triádico*, ya que precisamente a partir de la geometrización del cuerpo humano Schlemmer crea los vestuarios, “ornamentos” que se forman entre el cuerpo y el mundo exterior y a partir de los cuales los bailarines se relacionan con el espacio/mundo:

El cuadrado de la caja torácica,
el círculo del vientre,
el cilindro del cuello,
los cilindros de los brazos y de las piernas,
los círculos de las articulaciones de los codos,
las rodillas, los hombros, los nudillos,
los círculos de la cabeza, de los ojos,
el triángulo de la nariz,
la línea que une el corazón con el cerebro,
la línea que une la cara con el objeto mirado,
el ornamento que se forma entre el cuerpo y
el mundo exterior, simbolizando la relación
del primero [el cuerpo]
con lo segundo [el mundo]. (Schlemmer, 1972: 32)

El 3 de enero de 1916, aprovechando una licencia en Stuttgart, su ciudad natal, Schlemmer le escribe a Otto Meyer:

Quizá te sorprenda que me preocupe tanto la pintura; de hecho —no sé si puedas creerlo— la pintura es mi mayor fuente de intranquilidad, incluso en las trincheras. Por el momento estoy disfrutando de una licencia para poder continuar en la Academia [de Artes de Stuttgart]. Cuando estaba uniformado, mi

mente hervía con visiones artísticas. Ahora que debo empezar a ponerlas en lienzos, estoy prácticamente seco. Pero si me concentro y me aferro a lo que tengo, creo que podré capturar algo. (Schlemmer, 1972: 33-34)

El 9 de junio de 1918, todavía en el campo de batalla, expresa lo siguiente en una carta a Fräulein Martha Luz:

[...] aunque mucho del arte moderno no sea comprendido, al menos no conscientemente, los efectos serán sentidos en secreto. La pintura, a diferencia de otras artes, no depende del impacto directo. Puede esperar. Muchos cuadros que están ahora en museos tuvieron que esperar por siglos. El arte moderno plantará una semilla que echará raíces lentamente [...] Una semilla necesita tiempo para madurar. (Schlemmer, 1972: 51-54)

Y el 23 de septiembre de 1918 comparte su opinión acerca de los artistas modernos con Otto Meyer:

[...] Los modernos son dionisiacos; para ellos, lo apolíneo es un estadio fugaz. Sí, éste es el deseo pendiente que tengo con los modernos. El vocablo “expresionismo” subraya con peculiar fuerza lo exclusivamente dionisiaco. Un largo *espressivo* de Bach es una señal de lo que vale la pena: consistencia acompañada de plenos recursos interiores. (Schlemmer, 1972: 60-61)

Definió, así, una posición estética que reiteraría una y otra vez mientras fue artista-maestro en la célebre Bauhaus y que hizo que a menudo lo tacharan de ser anticuado. Terminada la guerra Schlemmer vuelve a Stuttgart y empieza la que será su época más

fértil en relación con el *Ballet triádico* y que culminará con el estreno oficial en 1922. Es un periodo vertiginoso, tanto en lo personal y profesional, como para Alemania en su conjunto, que se prepara para la revolución que marcará el fin de la monarquía y el nacimiento de la República Socialista Alemana, conocida como República de Weimar.

Recién liberado del frente de batalla, el 22 de noviembre de 1918 Schlemmer le escribió a Otto Meyer:

[...] de forma inesperada soy libre y soy estudiante otra vez. Pero las olas de la revolución se agitan con todas sus fuerzas, especialmente aquí, en Stuttgart. Llegué en medio de tal torbellino de acontecimientos que me llevó días orientarme, así fuera superficialmente. (Schlemmer, 1972: 62)

Un año después, todavía en el torbellino, menciona por primera vez la danza en sus escritos posteriores a la guerra. Llama la atención que, en la enumeración que cito a continuación, la danza sea vista simplemente como una entre muchas distracciones:

La muerte de mi hermana soltera Enriqueta; una exposición con un grupo de pintores locales junto con el “Sturm” berlinés, presentada de forma inusual con gran estilo en el Centro del Arte; el inesperado interés y la atención pública que recibo; una campaña en la prensa contra la Academia en relación con la batalla por Klee (que definitivamente ha sido rechazado por la Academia y la Sociedad de Amigos del Arte); el corte del gas; la escasez de luz eléctrica que abrevia los días y me obliga a estar de huésped aquí o allá en la hora más valiosa del día, el anochecer; y los ensayos de danza; todo está difícilmente calculado para darme la paz y la relajación que necesito. (Schlemmer, 1972: 75)

A finales de ese año está inmerso en su proyecto de ballet, como lo indica este texto del 28 de diciembre de 1919:

Nuestra actividad presente, el ensayo de los bailes, me convenció finalmente de que los bailes dependen absolutamente de mí. Como ya te escribí antes, la única actividad de los dos (bailarines) con respecto a los bailes es copiarme tan fielmente como pueden. Pero lo que corresponde a mi cuerpo, lo que depende de mi sentido corporal, no pueden lograrlo otros cuerpos mediante la copia. La falta es aún más grave porque los bailes deben exponer ciertas ideas nuevas, lo que hace indispensable que los exponentes compartan también estas ideas y estén llenos de ellas. Instrucción y ejercicio ayudan hasta cierto punto, pero no son suficientes cuando el sentido tiene que actuar directamente, como por ejemplo en la improvisación. Por eso las posibilidades con los Burger son muy limitadas [...] Como dijo Nietzsche: al danzante le pertenece el mundo. ¿Pero no es la danza el efecto por excelencia? De mi padre tengo este amor por el efecto, típica herencia renana; mi mejor parte viene de mi madre. Soy muy consciente de las dos almas en mi pecho, ellas son el origen de constantes conflictos. (Scheper, 1977: 8-9)

"Los Burger" son Albert Burger y Elza Hötzel, quienes contrajeron matrimonio en algún momento entre 1916 y 1919. En este texto reaparece la idea de que Schlemmer, el ejecutante y creador original del *Ballet*, es el modelo que debe ser "copiado" por los otros. Considera a su propio cuerpo como "la clave para la interpretación de las danzas". A un siglo de distancia, el único testimonio que tenemos de Schlemmer

bailando son sus palabras y algunas fotografías en las que aparece ataviado con los vestuarios del *Ballet*. Desaparecida “la clave para la interpretación”, me pregunto qué opciones tenemos para descifrar el sentido kinestésico de esta obra. Es evidente que la formación balletística de sus bailarines no es suficiente para lo que él quiere expresar. La parte más difícil para quien desee reejecutar el *Ballet triádico* será sin duda el desconocimiento del vocabulario de movimiento que su autor tenía en mente.

En el texto anterior Schlemmer enuncia por primera vez el conflicto entre "las dos almas en su pecho" que lo acompañará a lo largo de toda su vida. A veces se trata de la pugna entre su vena escénica y su vocación pictórica, pero también se debate entre el clasicismo y el romanticismo, el arte popular y el arte moderno, lo conceptual y lo inconsciente, lo apolíneo y lo dionisíaco. Es como si el mundo de Schlemmer estuviera formado por pares y él fuera un equilibrista que caminara por la cuerda floja intentando lograr un equilibrio entre impulsos que lo jalen en direcciones opuestas. Tanto por éste como por otros testimonios, me parece que una figura retórica clave para la interpretación del *Ballet* sería la antítesis.

Aunque desde 1919 está ensayando, el *Ballet triádico* no se estrena sino hasta 1922. En los textos de Schlemmer se hace evidente que, a la par que ensaya, se ocupa también de muchas otras cosas, tanto personales como profesionales. Seguramente éste es uno de los motivos por el cual la preparación del *Ballet* le llevó tanto tiempo. El otro motivo es económico: Alemania enfrenta una profunda crisis económica después de la Primera Guerra, la tremenda inflación hace que incluso los productos básicos sean inaccesibles para la mayoría de la población. Comprar material para confeccionar

los vestuarios debió haber implicado un esfuerzo considerable de Schlemmer y sus dos bailarines. “La mayor parte del vestuario del *Ballet triádico* fue creado en Cannstatt cerca de Stuttgart, en un apartamento con una sala grande y una plataforma para bailar, financiado por los Burger, que eran los únicos que tenían ingresos regulares por ser empleados del teatro del Land Wurtemberg en Stuttgart [el ex Teatro Real].” (Scheper, 1977: 8)

De acuerdo con el libro publicado por la Academia de las Artes de Alemania, la idea original que tenía Schlemmer para el *Ballet triádico* se modificó durante los años de la guerra:

Frente al ballet a la manera de Hellerau proyectado en 1912-1913, el cambio del traje convencional por trajes de formas abstractas que reducen los movimientos del bailarín, busca lograr el efecto de la salvación por medio de la forma. En una época que propagaba el libre movimiento del cuerpo en oposición a las reglas del ballet clásico —que cada vez más se percibían como reglas vacías—, limitar los movimientos del bailarín era un acto revolucionario. Es precisamente en conexión con las diversas —y en parte pioneras— tentativas de baile en Alemania en los años veinte que el *Ballet triádico* ocupa una posición única. (Scheper, 1977: 8)

El 8 de abril de 1920 Schlemmer le escribe a su prometida, Helena Tutein (a quien siempre se refiere como Tut y con quien se casó en octubre de ese año):

Penumbra general aquí. Manifestaciones en contra de la inflación, algunas personas han sido asesinadas. No en Stuttgart. Es simplemente increíble cómo

están subiendo los precios. Gran revuelo por el ballet. Imagínate, [Otto] Meyer, cosa muy extraña, está a favor. Se alegró desde un principio al saber que lo estoy haciendo. Su reacción es un misterio para mí. (Schlemmer, 1972: 78)

Y más tarde en ese mismo mes, le escribe de nuevo a Tut:

Esta es mi situación: tengo que terminar el proyecto del ballet y eso me va a tomar todo el verano, para otoño debe estar listo. Esto significa que tengo que estar en Stuttgart hasta entonces. Soy consciente de lo que implica, pero creo que debemos esperar. (Schlemmer, 1972: 78)

Schlemmer concluyó en mayo sus estudios en la Academia de Artes de Stuttgart y se mudó a Cannstatt, municipio en las afueras de la ciudad, famoso por sus fuentes de aguas minerales y balnearios. El 25 de mayo de 1920 le escribe a Otto Meyer:

Ya te he escrito acerca de mi cambio de circunstancias. No estoy más en la Academia; he cambiado mi opulento estudio por una habitación sencilla en Cannstatt, no lejos del spa auditorium y cerca del Neckar, el balneario, lugares que me hacen recordar días pasados [...] Las caballerizas en Cannstatt: en el piso de arriba un amplio salón con un escenario para danza, donde desde hace seis meses se lleva a cabo el diseño y la costura de los vestuarios; abajo tengo mi habitación. Seguramente puedes percibir la división en dos, o mejor dicho en tres, en la que vivo porque mi hermano tiene una habitación al lado de la mía; sin embargo, él no está en casa durante el día. (Schlemmer, 1972: 80-81)



Fotografía del Taller de Schlemmer donde realizó los vestuarios para el estreno oficial del *Ballet triádico*.

La fotografía es de 1920 y el lugar es Cannstatt, Stuttgart, Alemania. Publicada en Scheper, Dirk (ed.). *Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett*, Berlín: Akademie der Künste, Dokumentation 5, 1997, pág. 8.

El hermano con quien Schlemmer compartía su vivienda es Carl, quien participó en la producción técnica del *Ballet triádico* y después sería responsable del "Taller de pintura mural" en la Bauhaus. Oskar, artista plástico metido a coreógrafo y bailarín, diseña y confecciona él mismo los vestuarios, con ayuda de su hermano y de Tut, su prometida.

En un manuscrito no publicado Tut Schlemmer escribió:

Trabajamos en común. Hoy se hablaría de "team work". Oskar Schlemmer diseñaba los trajes y hacía los modelos aunque no tenía la menor idea de la sastrería. Parte del tiempo incluso la señora Burger participaba en la costura. El hermano, Carl Schlemmer, forraba las formas y se ocupaba de los trabajos técnicos. Gastamos cualquier cantidad de dinero en el aprendizaje y también superamos enormes dificultades. En esos años de posguerra faltaba el material

por todas partes o costaba una fortuna. Lo que fascinaba a Schlemmer eran los materiales nuevos en su día, como el alambre de níquel, los cuerpos metálicos, etc.... Todavía no había vidrio flexible, celofán ni aluminio, entre otras cosas. Tampoco existían los cierres de cremallera así es que todas las costuras tuvieron que ser cerradas penosamente con ganchos. Los trajes fueron soldados, remachados, martillados. Las “cachées” (las formas de papel maché) eran pegadas con una infinidad de capas de papel periódico, lo que las hacía más y más pesadas. Y sin embargo, después los trajes derivaban parte de su belleza de este peso. (Scheper, 1977: 8)

El 12 de junio de 1920 en una carta a Otto Meyer, Schlemmer afirma:

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? ¿Victoria de lo estético? 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 (la paradoja es que cuanto más plana la figura, más plástica es; en este sentido, la pintura es la forma más plástica de todas). 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: 81-82)

No sabemos con precisión a qué se refiere Schlemmer con el “aspecto heredado de su ser”. En una carta anterior dice que la vena histriónica le viene de su padre, pero se sabe muy poco de los progenitores de Schlemmer, quienes murieron cuando él tenía doce años. Lo que queda claro, y él vuelve a menudo a este tema, es que vive la danza como una tentación que lo distrae de su actividad fundamental: la pintura.

El texto anterior expresa en forma explícita el tránsito de Schlemmer de la “geometría de una sola dimensión” (la pintura), a la geometría “semi-plástica” (el relieve), al “arte totalmente plástico del cuerpo humano”.

Aunque inicialmente Schlemmer quería que Arnold Schönberg (1874-1951) — compositor austriaco que fue pionero de la música atonal— compusiera la música para su *Ballet*, Schönberg nunca lo hizo. En su lugar, a principios de julio de 1920 Schlemmer está pensando en que sea Paul Hindemith (1895-1963) quien componga la música para su obra:

Trabajo mucho en el piso de arriba todos los días, tengo que avanzar, estoy ingeniándomelas para preparar las cosas porque a mediados de julio voy a viajar a Dresde y a Weimar. Mañana llega de Fráncfort el compositor Paul Hindemith; hace música para danza y para orquesta. Estoy contento de tenerlo porque me preocupa mucho conseguir la música adecuada para el *Ballet*. Hindemith compuso una pequeña ópera basada en un texto de Kokoschka que se presentará el próximo invierno en el teatro del Land [teatro provincial de Stuttgart]

en una producción que yo voy a diseñar. (Schlemmer, 1972: 83)

La ópera a la que Schlemmer se refiere es *Asesinos, esperanza de las mujeres*, opus 12, con música de Hindemith y texto del pintor y poeta Oskar Kokoschka (1886-1980). Se estrenó el 4 de junio de 1921 en el Teatro del Land de Stuttgart junto con *Nusch-Nuschi*, opus 20 (*El farfullero*), basada en un texto del dramaturgo Franz Blei (1871-1942). Oskar Schlemmer diseñó la escenografía y el vestuario de ambas obras y el programa de mano le atribuye también el crédito como coreógrafo. Se sabe que trabajó con un maestro de ballet que estaba “encantado” con él (Schlemmer, 1972: 104). Esta experiencia escénica es probablemente su debut oficial como coreógrafo y quizá la idea de que Hindemith compusiera la música del *Ballet triádico* surgió de esta colaboración.

El 10 de julio de 1920 describe su encuentro con el compositor:

El domingo estuve en Fráncfort y visité a Hindemith, un tipo joven y vivaracho que trabaja como un demonio. Vive detrás del edificio de la ópera en una calle bonita y tranquila; su madre y su hermana ocupan la planta baja, él vive arriba en la buhardilla de la música. Muchos cigarros para mí y licor para los dos. Discutimos todo; es el hombre adecuado, aunque no el ideal; demasiado malo que yo no tenga su habilidad, sé exactamente lo que sería perfecto. Pero para eso tal vez tengamos que esperar toda la eternidad. En la noche él tiene que ir a su "fábrica" (la Opera-Fidelio). No quiero regresar antes de las diez, así es que ahora estoy sentado viendo el *show* de variedades del gran Fráncfort. (Schlemmer, 1972: 84)

Paul Hindemith compuso dieciocho obras para la escena. Una de ellas, titulada *Suite para órgano mecánico, Op. 40/2*, es la música con la que se bailó el *Ballet triádico* en 1926 en el Festival de Música de Donaueschingen. Sin embargo, en el estreno oficial del *Ballet* en 1922, Schlemmer no utilizó música compuesta por Hindemith, sino una mezcla de Handel, Mozart, Haydn, Bossi y Debussy. Si en textos anteriores Schlemmer se revela como bailarín, aquí lamenta no ser compositor; si lo fuera, dice, compondría él mismo la música ideal para su ballet. Cada vez queda más claro que el *Ballet triádico* es una creación unipersonal y que, si hubiera podido, Schlemmer habría sido su creador absoluto: coreógrafo, diseñador, compositor y bailarín. Quizás el coreógrafo que puede considerarse como el heredero de Schlemmer, aunque nunca se conocieron, sea el estadounidense Alwin Nikolais (1910-1993). Su concepción estética se rige por principios similares a los de Schlemmer y, de hecho, los vestuarios de algunas de sus obras se parecen a los diseñados por Schlemmer tanto para el *Ballet triádico* como para algunos experimentos escénicos llevados a cabo en la Bauhaus. Nikolais, que componía música y diseñaba los vestuarios y la iluminación de sus coreografías, tal vez encarne el sueño que Schlemmer no logró realizar.

En el mismo viaje en que visita a Paul Hindemith, Schlemmer visita Weimar, sede de la Bauhaus fundada en 1919 bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius (1883-1969). La visita responde a la invitación de Gropius, quien le ofrece a Schlemmer incorporarse a la Bauhaus como “artista-maestro”. A este respecto, escribió:

Vi toda clase de cosas en Weimar. Gropius, el director de la Bauhaus, quiere que vaya, me ofrece un estudio [...] Es un lugar adorable, tranquilo, histórico, en el que la joven y entusiasta tripulación de la Bauhaus está haciendo sus travesuras;

la mayoría vestidos con casacas al estilo ruso [...] Tienen grandes planes, pero están limitados por la falta de recursos. (Schlemmer, 1972: 84)

Schlemmer tiene sus dudas acerca de incorporarse a la Bauhaus y aprovecha el *Ballet* para demorar su decisión. El 7 de agosto de 1920 le escribe a Otto Meyer:

Hace mucho que no te escribo. La danza de las tentaciones se ha convertido en algo muy turbulento, pero abriré gustoso esta lata de turbellarias ("gusanos arremolinados") para que les eches un vistazo.

Tentación número uno: exponer [...]

Tentación número dos: el camino me podría llevar a Weimar. Gropius me invita a unirme a la Bauhaus y pone un estudio a mi disposición. Le dije que por ahora estoy enredado en las faldas del ballet y que estaré atado a él hasta la primavera. Gropius ha enfrentado mucha resistencia del Parlamento de la región y de la vieja Academia [de Artes], pero ahora se supone que la Bauhaus está fuera de peligro, aunque tal vez no sea tan independiente como Gropius había planeado, ya que la Academia seguirá existiendo. Gropius espera reunir un buen grupo de gente joven y formar una falange. Increíble, el equipo de los talleres, que estaba en perfecto estado, fue vendido durante la guerra, así es que ahora a duras penas queda una mesa de dibujo; y se supone que éste es un instituto "basado en la artesanía". Construir, incluso en la acepción más utópica del término, difícilmente será posible. (Schlemmer, 1972: 85-86)

En noviembre de 1920 escribe:

Weimar-Bauhaus. Gropius insiste en que vaya [...] Un puesto con un salario de

16,000 marcos está a mi disposición. ¿Qué hacer? Mi primer paso fue decirle que estoy involucrado con el ballet hasta la primavera y que no puedo dejarlo suspendido en el aire. Le propuse que mi presencia en Weimar no se haga oficial hasta que esté libre (es decir, hasta que me haya decidido). De todas formas, el contrato no estará listo tan pronto. (Schlemmer, 1972: 89-90)

A finales de año, escribió en su diario:

¿Debería escapar en el último momento? ¿No aceptar la oferta? Eso sería una locura, dirían algunos, pero otros estarían de acuerdo. Ventajas, desventajas. ¿Qué será lo mejor para mí, vivir en condiciones primitivas, bajo la presión de las circunstancias, pero libre? ¿Qué es lo que quiero? ¿Arte? Tiendo a dudarlo, ya que pienso que Spengler⁷ está de hecho en lo correcto cuando dice que los pintores deberían convertirse en ingenieros a menos que quieran permanecer como unos tontos charlatanes. ¿Puede una composición con materiales hecha por la gente de la Bauhaus —o por los dadaístas, cuyas huellas ellos siguen parcialmente— compararse con un producto técnico, industrial? (Schlemmer, 1972: 90-91)

Finalmente se incorpora a la Bauhaus en 1922 y trabaja ahí hasta 1929. Mantendrá durante todo este tiempo la actitud crítica que tuvo desde un inicio. Aunque originalmente lo contratan como artista-maestro del Taller de escultura, Gropius le ofrece poco después que dirija el Taller de teatro, en el que continúa su experimentación escénica. Cabe destacar, sin embargo, que el *Ballet triádico* es una

⁷ Oswald Spengler (1880-1936), autor de *La decadencia de Occidente*.

obra previa a su incorporación a la Bauhaus y que, si bien coincide con algunos de los principios de esta singular escuela, Schlemmer siempre se distinguió por su individualidad y por mantener una búsqueda personal, tanto en la pintura como en la escultura y en la escena.

En la recta final de preparación del Ballet —en diferentes cartas dirigidas a Otto Meyer— expresa el frenesí previo al estreno:

Finales de junio de 1922

Bueno, bueno, Frau Tut escribió. Está completamente decidida a "mandarme a algún lado". Yo estaría encantado de ir, si sólo supiera cuándo. Así es como están las cosas: todavía tengo que ir a Berlín y a Hamburgo, también a Dresde. Quedé de estar en Stuttgart en agosto y septiembre porque el *Ballet* se va a estrenar en octubre. La Bauhaus también me reclama. En este momento todo es completamente frenético. (Schlemmer, 1972: 124)

22 de agosto de 1922

Los Burger llegaron hace tres días, todavía extasiados por las vacaciones. Él pronunció un pensamiento poderoso con calma perfecta [alusión a *Ifigenia* de Goethe]: "Bueno, parece que tenemos que terminar los vestuarios y las danzas". Hemos llegado al punto en que no sólo hablamos, estamos haciéndolo. Hay muchísimo trabajo por hacer y me pregunto si vamos a tenerlo listo para finales de septiembre. Sería un milagro [...] estamos ensayando a fondo. Sabía lo que me esperaba, lo que podía ser un placer se ha convertido en una carga. Por cierto, estamos haciendo una danza de Handel, un *passecaille* o *passacaglia*, es

decir una vieja danza española. Me gusta el nombre pasacalle y me sorprendió gratamente saber lo que significa. ¿El nombre del ballet? ¿Mi seudónimo? (Schlemmer, 1972: 124-125)

23 de septiembre de 1922

Sólo esta nota, estoy muy ocupado para escribir: el estreno del ballet será el 30 de septiembre. Su nombre: *Ballet triádico*. Un bailarín se llama Walter Schoppe (¿necesito decir más?). Te pido de la manera más cordial e insistente que vengas. Pero voy a estar saturado de trabajo hasta el último momento, sólo podrías estar a mi lado y observar —no puedo mirar ni escuchar ni a izquierda ni a derecha. Y el día después del estreno tendré que regresar apresuradamente a Weimar. De todas formas, sería muy bueno que vinieras. Va a haber una gran multitud: ¡la mitad de la Bauhaus planea venir al estreno, además de amigos, parientes y conocidos! (Schlemmer, 1972: 125-126)

Éste es el último texto de Schlemmer previo al estreno del ballet. Es evidente el carácter fragmentario de los indicios. Textos salpicados aquí y allá en diarios y cartas que abarcan un período de diez años. Hasta ahora lo que sabemos del ballet es lo siguiente:

- Schlemmer decide, pocos días antes del estreno, que se llamará *Ballet triádico*.
- Confecciona los vestuarios en su estudio de Cannstatt con la ayuda de su prometida Tut, su hermano Carl y Elza Hötzel, la bailarina del *Ballet*.

- El impulso original de que la obra fuera bailada con música de Schönberg no llega a concretarse.
- Será bailado por “los Burger” y un misterioso “Walter Schoppe”, que no es otro que el propio Schlemmer, oculto detrás de sus vestuarios y de este seudónimo tomado de la novela *Titan* de Jean Paul. El nombre es un pequeño homenaje a los escritores románticos alemanes y hace alusión a la figura del “doppelgänger”, el doble fantasmagórico e incómodo que usurpa la identidad de una persona. Interesante intento de resolución para el conflicto de “las dos almas” en el pecho de Schlemmer.
- La idea del ballet es previa a la Primera Guerra y, aunque no hace ninguna referencia al conflicto bélico, incidentalmente se baila como parte de una función del regimiento al que perteneció Schlemmer.
- Schlemmer cree que el entrenamiento de los Burger no es del todo adecuado para la interpretación del *Ballet*.
- Esta obra es previa a la incorporación de Schlemmer a la Bauhaus, aunque en el momento en que se estrena él ya está contratado como artista-maestro en esta institución. Esta aclaración es importante porque, como el Ballet se estrenó cuando Schlemmer ya era maestro de la Bauhaus, muchas veces se piensa que fue creado en la Bauhaus.

El estreno

El *Ballet* se estrenó el 30 de septiembre de 1922 en el Teatro del Land de Stuttgart. Los

espectadores tuvieron oportunidad de leer en el programa de mano un texto que podríamos considerar una especie de manifiesto, ya que en él Oskar Schlemmer define su posición acerca de la danza teatral. En él, reconoce su filiación con “la danza estética de la mascarada”: aquella que acepta su artificialidad, que recurre al vestuario y a las apariencias, y que no tiene ninguna intención de imitar la realidad.

¡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. (Schlemmer, 1972: 126)

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. Hoffmann en sus *Piezas fantásticas* (“El perfecto maquinista”, “El autómata”). Chaplin logra maravillas cuando iguala completa inhumanidad con perfección artística. (Schlemmer, 1972: 126)

A la artificialidad que Schlemmer reconoce en el teatro, se suma su aguda conciencia de la mecanicidad de la vida moderna y su interés por la noción del cuerpo humano como máquina:

La vida se ha mecanizado tanto, gracias a las máquinas y a la tecnología que

nuestros sentidos no pueden ignorar, que somos intensamente conscientes del hombre como máquina y del cuerpo como un mecanismo [...] Ambas modalidades de conciencia —el sentido del hombre como máquina y el entendimiento de las fuentes profundas de la creatividad— son síntomas del mismo anhelo, un anhelo de síntesis que domina el arte de hoy y llama a la arquitectura a unir los esfuerzos que se realizan en distintos campos. Este anhelo también emana del teatro, porque el teatro ofrece la promesa del arte total. Sí, hoy tenemos buenas posibilidades de lograr esta meta, aunque con materiales sustitutos: construiremos con telas y cartón si construir con piedra y acero es imposible. (Schlemmer, 1972: 127)

[...] la danza teatral puede ser el punto de partida de una renovación. No está agobiada por la tradición, como les ocurre a la ópera y al teatro, y tampoco está atada a la palabra, el tono o el gesto. Es una forma libre, destinada a imprimir gentilmente en nuestros sentidos la innovación: enmascarada y, especialmente importante, en silencio. (Schlemmer, 1972: 127)

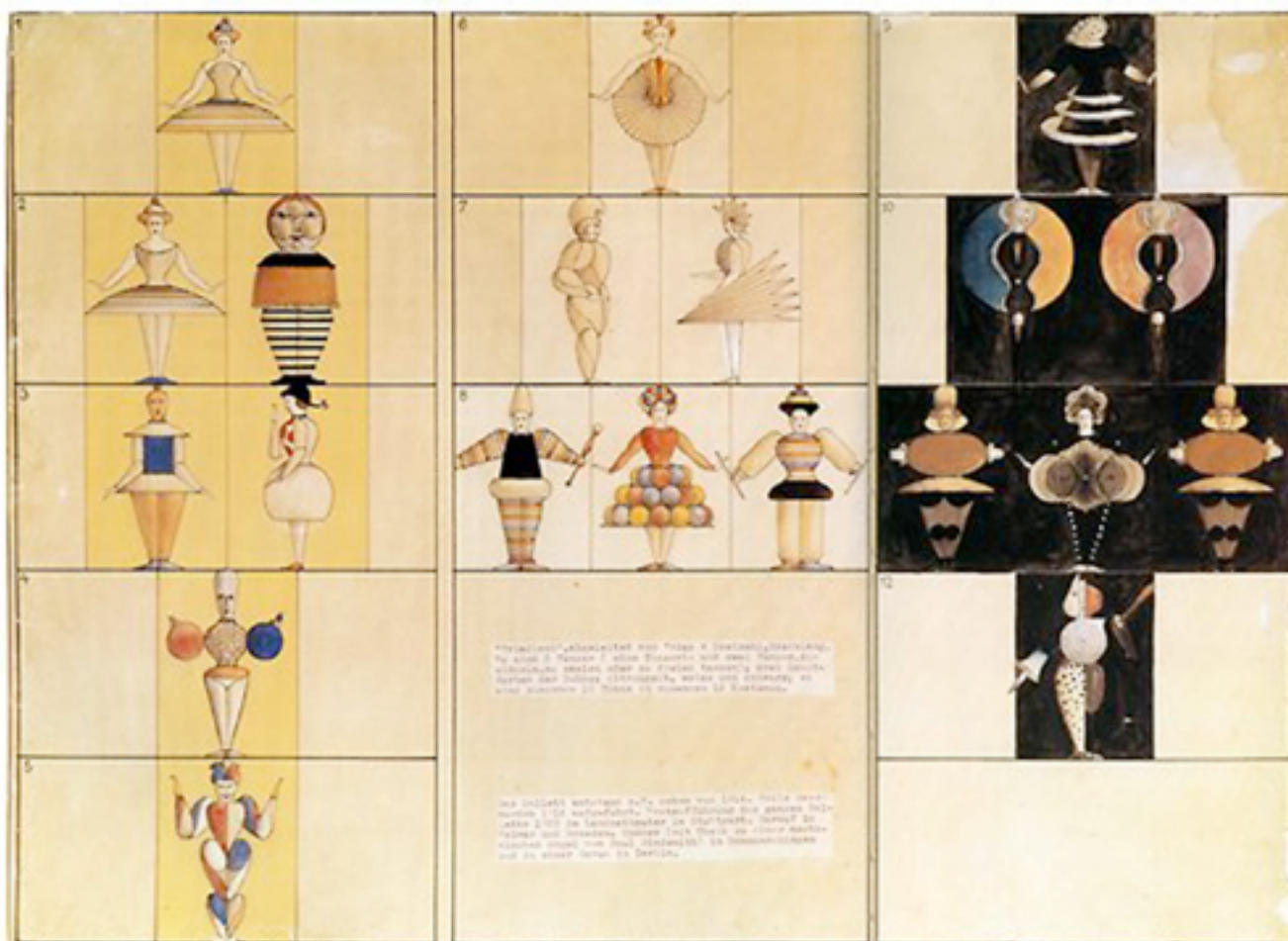
Y eso es precisamente el *Ballet triádico*: una danza enmascarada que enfatiza la artificialidad tanto en los vestuarios como en los movimientos de los bailarines, que explora la mecanicidad del cuerpo en movimiento y que, desligada de cualquier vínculo mimético con la realidad, crea una fantasía abstracta en torno a la relación del ser humano con el espacio. En el mismo programa de mano, Schlemmer describe su obra:

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. El *Ballet triádico* coquetea con lo humorístico sin llegar a ser grotesco; roza lo convencional sin hundirse en sus profundidades lúgubres. Finalmente, se esfuerza por conseguir la desmaterialización, pero sin buscar salvación en lo oculto. Este ballet debe demostrar los elementos que podrían formar las bases de un ballet alemán, un ballet tan valioso y tan seguro de su propio estilo que pueda mantener su peculiaridad frente a otras formas análogas de danza que, con todas sus cualidades admirables, nos resultan ajenas (como el ballet ruso o el ballet sueco). (Schlemmer, 1972: 127-128)

Por primera vez Schlemmer manifiesta explícitamente los elementos compositivos que dan al ballet su característica “triádica”: rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres (primera tríada), en forma, color y movimiento (segunda tríada). Además, fue ejecutado por tres bailarines y estaba dividido en tres partes: la primera era “amarilla”, la segunda, “rosa” y la tercera, “negra”.



Esta imagen, conocida como “El abstract del *Ballet triádico*” está en la página <http://www.harvardartmuseums.org/art/304377>

Hay una versión en blanco y negro en Goldberg, Rose Lee.

Performance. Live Art. 1909 to the Present, Londres: Thames and Hudson, 1979, pág. 73.

La primera parte (amarilla) tenía cinco danzas: solo, dueto, dueto, solo y solo.

La segunda parte (rosa) tenía tres: solo, dueto y trío.

La tercera parte (negra) tenía cuatro danzas: solo, solo, dueto y trío.

Es evidente que Schlemmer juega con la geometría no sólo en el diseño de los vestuarios y en el trazo de piso, sino también en la estructura del ballet. Los colores de cada parte se referían, por un lado, a que se bailaba frente a un ciclorama amarillo, rosa

o negro, pero también hacen alusión a cierta atmósfera y cierto carácter, según explica Schlemmer en una carta dirigida al crítico de arte Hans Hildebrandt:⁸

Weimar, 4 de octubre de 1922

Carta a Hans Hildebrandt

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, de lo que resultaría 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 subyacente.

⁸ Hans Hildebrandt (1878-1957) fue historiador y crítico de arte. En 1936 publicó un libro titulado *Hoelzel y su círculo*, círculo al que Schlemmer perteneció, ya que fue alumno de Adolf Hoelzel en la Academia de Artes de Stuttgart.

De cualquier manera, la danza no es intelectual sino de origen dionisiaco. Esta actividad inconsciente debe ser precisa si ha de lograr forma y proporción definitiva. Así uno descubre extraordinarias correspondencias con la música que no pueden descubrirse sólo razonando. Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza. Éste fue el proceso. No tengo nada más que decir por ahora, excepto que en su forma actual el *Ballet triádico* representa un inicio para mí, una etapa; tengo ideas para un ballet puramente cómico, así como para un ballet trascendental. Más y mejores bailarines, los recursos técnicos para producir los figurines, música más apropiada: ésas son las cosas que anhelo. (Schlemmer, 1972: 128-129)

Schlemmer revela otro dato que puede ser útil para el reejecutor: “Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza”. La danza, entonces, fue el punto de llegada y no el punto de partida en este proceso. Para reejecutar la obra, probablemente sería necesario reconstruir primero los vestuarios y dejar que los movimientos y la danza propiamente dicha surgieran de la experimentación de los bailarines con ellos.

Acerca de la música con la que se bailó el ballet, el texto publicado por la Academia de Artes de Alemania nos dice que: “Las piezas de música puestas a las distintas danzas en la versión original [...] eran una medida provisional que no expresó claramente la estructura tripartita del ballet”. (Scheper, 1977: 11) La información detallada sobre

música, vestuarios y movimientos de los bailarines puede consultarse en <http://www.triadicos.com>

Podemos vislumbrar cómo vivió Schlemmer el estreno del *Ballet* en la siguiente carta:

Weimar, 25 de octubre de 1922

Carta a Otto Meyer

Bueno, podemos decir que fue un éxito. Al menos en Stuttgart. El público fue ciertamente muy considerado, al aguantar largos intermedios y que partes del vestuario se cayeran y quedaran sobre el escenario. Curiosamente, ni una sola de las reseñas, ni siquiera la más hostil, mencionó estos percances o se aprovechó de ellos.

Durante el estreno algunos de los vestuarios estuvieron en escena por primera vez; hasta ese día no los había visto, tan ocupado estuve con la dirección y la actuación de mi parte. La gente me dijo que encontró este o aquel detalle hermoso; lo único que puedo decir es: tal vez, desafortunadamente no lo vi con mis propios ojos. La representación fue la primera oportunidad que tuve para probar algunos vestuarios que interferían tanto con el movimiento, que tuvieron que ser completamente modificados. ¿Quién fue mi supervisor y mi ayudante? Mi imaginación o el espejo. Suma a eso el pánico escénico, las preocupaciones acerca del conjunto, todo sin ensayar, ya que el teatro nos permitió sólo un breve ensayo en el que tuve que resolver toda clase de cosas sin poder llegar nunca a ensayar.

A pesar de todo, me di cuenta de que debo dirigir danzas, pero no ser yo mismo un bailarín. Puedo decir lo que tiene que ser dicho y mantener un ojo en todo si

no estoy participando; puedo controlar el detalle más pequeño. Los Burger tienen conocimientos de técnica teatral, están acostumbrados a moverse en los tablados y bajo las luces. Ella reunió todas sus fuerzas y aparentemente estuvo muy bien. Él estuvo relativamente bien. Algunas de estas opiniones las obtuve de compañeros de la Bauhaus; vinieron más de veinte, Gropius entre ellos; dicen que vivieron todo el asunto como una victoria para ellos. Su entusiasmo todavía perdura.

(Walter) Schoppe, por cierto, está tomado de Jean Paul, del *Titan* y *Siebenkäs*. También aparece bajo los nombres de Leibgeber y Löwenskiold. Él se desprende de su *alter ego*, que se confunde y ya no sabe quién es realmente. Ésa es la explicación; también quería ayudar a aquellos que sabían para que reconocieran a Schoppe como el *Leib-geber* (*body-giver*), el dador de cuerpos que yo me imaginaba ser. Baumeister me lanzó una corona con un listón que decía "Para Schoppe de Leibgeber". (Schlemmer, 1972: 129-130)

El ejercicio de lectura de los testimonios dejados por Schlemmer acerca del estreno del *Ballet triádico*, si bien arroja pocos datos acerca de su ejecución, nos da una idea bastante clara de algunos de los elementos que conforman su estructura. Algunas de las intenciones de Schlemmer también son evidentes: participar en la gestación de un ballet alemán, apoyado no en la tradición, sino en la traslación a la escena de algunos de los principios con los que experimentaba en sus creaciones plásticas. Resaltan su rechazo al cuerpo natural o desnudo, la despersonalización de los bailarines, la búsqueda del equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y la concepción de la figura humana como un conjunto de trazos geométricos cuyo movimiento, mecánico, está

determinado por la geometría.

En cuanto a su recepción,

Las críticas del estreno en la prensa ilustraban las dos posiciones fundamentales posibles ante el *Ballet triádico*. Unos lo aceptaban como un ejemplo prometedor de un baile teatral en la doble función intentada por Schlemmer: de un lado como salida del estancamiento del arte del ballet y del otro como el principio “tácito” de una renovación general del teatro. Otros no podían olvidar ni la limitación de la libertad de movimiento del bailarín debida al traje ni la falta de un contenido unívoco que bailar y por eso no podían ver ninguna conexión entre el *Ballet triádico* y el baile en el sentido acostumbrado. (Scheper, 1977: 23)

El libro editado por la Academia de las Artes de Alemania nos brinda un par de ejemplos. El 2 de octubre de 1922 apareció la siguiente reseña, firmada por Konrad Düssel, en el *Stuttgarter Neues Tagblatt*:

El *Ballet triádico* tiene tres series de bailes. Como espacio para representarlo escogieron una carpa cúbica con paredes lisas que se angosta a medida que se acerca al fondo del escenario. La primera serie fue amarillo claro con un pequeño borde verde azulado, la segunda fue rosa (un poco dulce) con azul oscuro y la tercera, negra. El gran éxito que logró en el público fue gracias a la primera serie, con sus bailes de carácter pintoresco y llenos de alegría interpretados perfectamente con música de Bossi para concluir en un tono más serio, más sordo, con Debussy. La manera en que Schlemmer comprende el movimiento y la lógica formal de una pieza de música, y cómo los transforma en movimiento de

baile y logra generar suspenso en el auditorio, se demuestra mejor en el minué de Mozart donde los dos bailarines en trajes blancos transforman los contrapuntos, figuraciones y arabescos de la música en una manifestación notablemente corpórea. Pero las ideas verdaderas y más peculiares de Schlemmer se revelan sólo en la serie negra. Al mismo tiempo se revela también su fantasía más osada. Cuando inventa máscaras raras y, usando distintos tonos de color, contrasta en el traje el carácter material de la tela blanda con el carácter del metal lustrado que brilla, cuando logra efectos muy peculiares con formas espirales o divide una figura en dos partes y después mueve estas partes en el espacio, la impresión que causa es sorprendentemente nueva, sui géneris y fuerte. (Scheper, 1977: 23)

También el 2 de octubre de 1922, Fritz Schneider escribió en el *Süddeutsche Zeitung*:

El espíritu del director ha evaporado todo lo sexual, lo erótico. Triunfa la construcción que funciona con precisión, pero no puede ir más allá del cuerpo humano y sus necesidades orgánicas. Por eso hay un límite al comportamiento artístico. Schlemmer extiende este límite (aparentemente) con un dispositivo mecánico... Este juego de movimiento de extraños figurines que oscilan rítmicamente al compás de una música ingravida es un regalo peculiar para los ojos... Pero el elemento esencial del ballet antiguo, lo dancístico, se lleva la parte más mezquina. Por favorecer una idea de espectáculo, impide y atrofia la posibilidad del movimiento del cuerpo humano. (Scheper, 1977: 24)

Hasta aquí llega la documentación escrita del primer periodo de vida del *Ballet triádico*:

desde su concepción en 1912 hasta su estreno oficial en 1922. Tendríamos que preguntarnos si, cuando hablamos de “reejecutar el *Ballet triádico*”, estamos hablando de reejecutar ésta, que podría considerarse la experiencia primigenia. ¿El estreno de 1922 sería nuestro “original”? La siguiente pregunta obligada: ¿contamos con suficientes elementos para hacerlo? Los arqueólogos, cuando reconstruyen una obra arquitectónica, emplean ciertas técnicas para llenar las lagunas, los trozos de la obra acerca de los cuales no tienen suficiente información o indicios. Nosotros tenemos claros algunos de los elementos que le dieron forma al *Ballet triádico*: los vestuarios, la estructura de la obra, la música, algunas ideas sobre su concepción estética. ¿Qué estrategias utilizaríamos para llenar las lagunas que nos dejan estos testimonios fragmentarios? El sentido kinestésico de la obra ¿puede “encontrarse” si indagamos con la suficiente destreza? ¿Puede recrearse a partir de lo ausente? ¿O es necesario aceptar que no existe y que, si queremos ver la obra en escena de nuevo, tendremos que crearlo?

Como veremos en las siguientes páginas, el estreno de 1922, más que la obra definitiva, fue una versión temprana; empezó a sufrir variaciones desde el momento en que salió del Teatro del Land de Stuttgart.

Segunda etapa: Reposiciones (1923-1926)

Ninguna obra escénica permanece estática, y el *Ballet triádico* no es la excepción. Después del estreno, Schlemmer lo remontó varias veces. Las reposiciones son las primeras versiones del *Ballet* que empezaba, así, su largo proceso de cambio y

recomposición. Estas versiones, al estar todavía en manos de su autor, conservan sin duda el sello característico de su creador y están muy cerca de la experiencia original. Sin embargo, como veremos en los siguientes textos, Schlemmer nunca tuvo una compañía de danza, que es una de las condiciones necesarias para que una obra conserve cierta estabilidad y pueda transmitirse de una generación a otra. Cada vez que Schlemmer remontaba el *Ballet* tenía que buscar bailarines. Y, probablemente porque nunca se sintió satisfecho con la música, cada reposición tuvo una música diferente. Si cada vez que se bailaba el *Ballet triádico* cambiaban los bailarines, la música, el espacio escénico y hasta la duración y el número de personajes, podemos suponer que el margen de variación entre una reposición y la siguiente era bastante amplio.

Esto me lleva a proponer una idea que surgió en el Seminario de Reejecución del *Ballet triádico*: quizás esta obra dancística compartía más elementos con un “performance” que con un ballet clásico. Tal vez, a la manera en que lo plantea Richard Schechner en *Performance Theory*,⁹ en vez de ser una obra cerrada que respondiera a un modelo dramático triangular (con argumento, personajes realistas con trayectorias psicológicas, tiempo lineal), el *Ballet triádico* fue creado de acuerdo con un modelo abierto en que ocupa un lugar preponderante la idea de juego y de improvisación: quizás Schlemmer remontaba su ballet siguiendo ciertas reglas de composición, pero improvisando cada vez con los elementos con los que contaba y creando diferentes versiones. Por lo que sabemos del *Ballet*, los elementos fijos eran los vestuarios, la

⁹ Schechner, Richard. *Performance Theory*, Nueva York: Routledge, 1994. (Véase capítulo 1, “Approaches”).

organización en triadas y la composición geométrica. Los elementos variables eran el número de bailarines y de personajes, la música, la duración, el orden de las escenas, el espacio escénico e incluso el contexto de la representación (eso que Susan Foster, en su libro *Reading Dancing*, agrupa bajo el término “Frames”).¹⁰ Sabemos por los testimonios escritos que algunas veces se bailaron fragmentos del *Ballet* en fiestas de la Bauhaus, pero la misma obra se bailó en teatros y en concursos de danza y los vestuarios fueron utilizados incluso en el teatro de variedades. Así es que en vez de pensar el *Ballet triádico* como un todo homogéneo y estable, quizá nos convenga pensar en variaciones a partir de un conjunto de elementos dados.

Teniendo esto en mente, vale la pena seguirle el rastro a la obra mientras todavía estaba en manos de su creador. A continuación cito y comento los textos que nos permiten saber qué pasó con el *Ballet* después del estreno.

La historia de las reposiciones

Los vestuarios eran, sin duda, la pieza clave del *Ballet triádico*. Pero, de acuerdo con el libro publicado por la Academia de las Artes, del total de dieciocho trajes originales únicamente quedan nueve, cinco de ellos en su versión original y cuatro como facsímiles cuya elaboración estuvo a cargo de la firma Theaterkunst Kaufmann de Berlín en 1926. Los demás, incluidos varios duplicados, fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial. Por esto, “[...] las averiguaciones sobre la apariencia y

¹⁰ Foster, Susan L. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Londres: University of California Press, 1986. (Véase capítulo 2, “Reading Choreography: Performing Dances.”)

naturaleza de los trajes tienen que basarse en los esbozos, bosquejos y explicaciones de Schlemmer, así como en las críticas, descripciones y fotografías de la obra". (Scheper, 1977: 12)

De hecho, los vestuarios estuvieron involucrados en la historia de las reposiciones del *Ballet triádico* de una forma insospechada. Después del estreno salieron a la luz algunas diferencias entre la pareja de bailarines y Oskar Schlemmer. Los Burger estaban molestos por las reseñas periodísticas que daban todo el crédito a Schlemmer y los mencionaban a ellos únicamente como ejecutantes. En su opinión, Schlemmer había diseñado los vestuarios y dado algunas ideas para el baile, pero ellos se consideraban coautores de la coreografía. Schlemmer, por su parte, se dio cuenta de que los Burger no podían identificarse con la nueva forma de ballet que él tenía en mente. Así es que las posibilidades de volver a bailar el *Ballet* se pusieron en duda casi desde el principio. Después de un tiempo, Schlemmer y los Burger decidieron no trabajar juntos y contrataron a dos abogados para resolver sus diferencias, ya que entre los tres habían pagado la confección de los vestuarios. Finalmente tomaron la decisión de dividirlos.

Schlemmer recibió los seis trajes del segundo bailarín que había llevado: el "Buzo" y las "Manos de esfera" de la primera serie, el "Bailarín turco" de la segunda serie y el "Abstracto", un "Disco" y una "Esfera de oro" de la tercera serie. Las dos partes tenían derecho de completar su vestuario, Schlemmer haciendo variaciones y los Burger haciendo copias de los trajes que faltaban. Los Burger sólo hicieron uso tres veces de la posibilidad de bailar con los trajes que

se les adjudicaron en el marco de veladas de baile en Stuttgart en 1923 y 1924, y nunca completaron el vestuario. Los doce trajes que les pertenecían fueron destruidos en el incendio del edificio de arte de Stuttgart en 1945. Después de la ruptura definitiva con los Burger en 1923, siguiendo las representaciones del *Ballet triádico* con ocasión de la semana de la Bauhaus en Weimar y de la “Exposición anual del trabajo alemán” en Dresde, Schlemmer, por el contrario, hizo reconstruir o copiar algunos trajes para su nueva versión del ballet para el Festival de música en Donaueschingen en 1926, probablemente sin alterar las formas de la versión original de manera significativa. (Scheper, 1977: 24)

Schlemmer se integró a la Bauhaus y se instaló definitivamente en Weimar a finales de 1922. En septiembre de 1923, a propósito de la primera Exposición de la Bauhaus, le escribió a Otto Meyer:

Bueno, el *Ballet* se representó en Weimar [en el marco de la Exposición de la Bauhaus]. Fue un gran éxito, al día siguiente de la representación había muchas caras alegres en el pueblo. La representación fue mejor que la de Stuttgart. Insisten en que vayamos a otras ciudades. (Schlemmer, 1972: 144)

La representación del *Ballet triádico* se llevó a cabo el 16 de agosto de 1923 en el Teatro Nacional Alemán de Weimar. Sólo pudo realizarse después de que una “carta petitoria” firmada por maestros y estudiantes de la Bauhaus —redactada por instigación de Schlemmer— y el poder de persuasión de Gropius, logró convencer a los Burger de participar en esta función. (Scheper, 1977: 24)

La exposición de la Bauhaus que documentó el regreso de la artesanía al diseño

industrial bajo su lema “Arte y tecnología, una nueva unidad” —y a la que Schlemmer había hecho una contribución importante con la decoración de los muros del edificio de los talleres— atrajo un público internacional a Weimar [...] La representación del *Ballet Triádico* fue un gran éxito, otra vez principalmente para Schlemmer. Aparte de los Burger, bailó Schlemmer como segundo bailarín, sustituyendo al bailarín de Stuttgart, Fred Höger, mencionado en el programa pero que no pudo actuar. Para abrir la velada, una orquesta tocó la obertura de *Tito* de Beethoven —probablemente una medida de último momento por respeto a la orquesta, que después sólo interpretaría las dos piezas de Mozart de la serie rosa. Los otros bailes fueron acompañados por música de piano. A diferencia del estreno de Stuttgart, el tercer baile de la primera serie —un dúo de la bailarina y del primer bailarín— fue seguido sin cambio de trajes por otro dúo con los mismos bailarines, con una composición de Bossi. Sin embargo, por la omisión del dúo de los dos “Discos” en la serie negra se mantuvo el número total original de doce bailes. Un cambio más incisivo fue la decisión de anteponer la serie negra a la serie rosa por razones técnicas, probablemente para poder utilizar a la orquesta al inicio y al final de la obra, lo que obligó a Schlemmer a abandonar su intención original de lograr una progresión del “alegre-burlesco”, pasando por el “solemne-lento”, para llegar al “mítico-fantástico”. (Scheper, 1977: 25)

La representación de Weimar en la semana de la Bauhaus hizo que el *Ballet triádico* tuviera más eco en la prensa que en su estreno. Al igual que en Stuttgart, la reacción de la crítica estuvo dividida:

Toda apreciación positiva dependía de la disposición a no molestarse porque los

bailarines no “bailaban” en el sentido acostumbrado —incluso porque no bailaban algún “contenido”— sino de considerar el ballet como un espectáculo que, aunque inútil, estaba lleno de sentido en virtud de relaciones formales exactas [...] Algunos criticaron la falta de uniformidad así como la falta parcial de correspondencia de la música y de la coreografía con el estilo de los trajes, añadiendo que tampoco en el vestuario se mantenía una línea uniforme. Parece que Schlemmer era absolutamente consciente de esto e incluso que lo hacía propositivamente, porque quería encontrar el punto medio entre hombre y marioneta, broma y seriedad, grotesco y pompa heroica, trajes naturalistas y abstractos, pasos de ballet usuales y movimientos de baile abstractos.

La tercera serie, la negra, la parte esencial del *Ballet triádico* en la opinión de Schlemmer, era la parte menos afectada por la crítica. Aquí se lograba el fin perseguido de la desmaterialización de los cuerpos, ya que sobre la escena cubierta con telones negros, las partes blancas, metálicas o de colores fuertes de los trajes sobresalían naturalmente mientras que las partes del cuerpo de los bailarines metidas en malla de baile negra quedaban casi invisibles. Del movimiento de los trajes de esta serie [...] provenían los efectos más fuertes, lo que, según su autor, no era un resultado planeado sino algo sorpresivo que surgió en las primeras representaciones. (Scheper, 1977: 25-26)

Podemos leer algunas de las opiniones que suscitó la función de Weimar:

A. Ho. publicó lo siguiente en el *Thüringer Allgemeine Zeitung* el 18 de agosto de 1923:

Parados debajo del monumento a Goethe y Schiller, nos preguntamos

embarazados unos a otros: “¿Sabe lo que es un *Ballet triádico*?” y el crítico de un diario de circulación mundial preguntó cuánto tiempo podría tomar el asunto y si sería posible salir del teatro durante la representación. Su tren salía a las nueve y algo...

Pero a las diez y pico todavía estaba sentado en su sillita batiendo palmas, con el tren a Berlín perdido y ya olvidado. Si esto pasa con la madera verde de los críticos, ¿qué pasará con la madera seca de los acrílicos?

Bueno, nos alegramos todos y fuimos felices, los críticos y los acrílicos. Probablemente porque el cerebro se desconectó completamente y sólo el ojo siguió funcionando. La actividad del cerebro es trabajo, pena; pero la visión pura es placer, paz y alegría. El placer más puro es el placer de los ojos.

En el momento en que uno se da cuenta de que aquí baila un hombre, uno que fue mecanizado por artificios, se tiene también la solución del rompecabezas y al mismo tiempo —como por cortocircuito— un gran chiste: el ballet naturalista con sus formas y formulas rígidas y estereotípicas se ha excedido tanto que cae en el otro extremo. Si allá el hombre vivo es mecanizado terriblemente, aquí un mecanismo rígido es vivificado y humanizado por una cabeza ingeniosa.

Aquí no se bailan ni bailes de templo ni sandeces parecidas (para las cuales el alma de nuestra civilización ya está muerta desde hace rato) ni se interpretan con los pies ideologías u otros impedimentos. Aquí se baila sin base textual,

solamente desde el espíritu del traje...

Schlemmer ha creado trajes fantásticos, de tanta viveza de colorido que cada pregunta por el porqué y cada pregunta por la significación es echada al suelo por los ojos...

Burger, por ejemplo, bailó imitando la mecánica de un muñeco a tal grado que uno casi sentía el cordón que ponía este mecanismo en marcha. La Hötzel giraba con espirales de acero fulgurando alrededor de su cadera, entre dos bailarines marchando en trajes de esferas, como un rayo de luz insustancial entre dos muros sustanciales. Y así continuó dos horas más. El público disfrutó, se rió y estaba alegre, como sucede siempre delante de algo perfecto y elegante. (Scheper, 1977: 25)

Pese al entusiasmo de la reseña anterior, no todas las opiniones fueron tan favorables. El *Leipziger Neueste Nachrichten* del 19 de agosto de 1923 publicó la siguiente firmada por E. D.:

Este juego de movimientos de figuras abstractas tiene un cierto atractivo estético, por lo fantástico combinado con una picardía, frecuentemente elemental, que se libera, especialmente a primera vista. Pero este atractivo se consume rápidamente. Lo que queda es la impresión de un juego único de formas puntiagudas que es interesante como curiosidad, pero sin ninguna utilidad para un posible desarrollo. (Scheper, 1977: 26)

En el *Thüringer Allgemeine Zeitung* del mismo día, Franz Kaibel escribió:

[...] no parece muy claro a la Bauhaus que sus actos artísticos deben ser la prueba de un trabajo de cuatro años consciente de su propósito. El público tiene que convencerse de que aquí se crea realmente algo nuevo, algo que abre caminos, algo orientador, que justificaría las altas pretensiones que se concedió el círculo de la Bauhaus desde el primer día. En ausencia de la prueba de legitimidad, la insistencia en su propia importancia se transforma en arrogancia. La prueba pasa por el público invitado. Nosotros queremos ver, escuchar, juzgar, no ustedes, señoras y señores. Estoy convencido de que ustedes sienten que son buenos, cosa a la que tienen derecho, pero no se trata sólo de eso. Cuando en actos como en este ballet, con aproximadamente mil espectadores, cuatrocientos o quinientos boletos gratuitos están en manos de socios de la Bauhaus, el tacto exige que se abstengan de todo aplauso y que no simulen un huracán de entusiasmo que hace dudar al invitado del exterior de la sanidad mental de Weimar. El entusiasmo comprensible de los estudiantes está bien dentro de los cuatro muros de la escuela o en la arena, pero no en la prueba de ideas artísticas maduras. ¿Y no es esto de lo que se trata? En estas ocasiones uno debería contar con un público que no confundiera “moderno” con “importante”. Se esperan disculpas del mosto que se comporta de manera absurda y ya no tira. El mosto de cuatro años debe haber dado vino. Lo importante es el vino. (Scheper, 1977: 25)

Dresde 1923

Después de la representación en Weimar, Schlemmer logró con esfuerzo persuadir a los Burger para que actuaran otra vez juntos, lo que hicieron el 26 de agosto de 1923 en Dresde, en el marco de la “Exposición anual del trabajo alemán”. Schlemmer bailó utilizando el mismo seudónimo, “Walter Schoppe”. La función fue un fracaso que condujo a la ruptura definitiva con los Burger.

Inexperto en asuntos comerciales hasta el punto de ser ingenuo, Schlemmer descuidó algunos aspectos de la organización. Hizo falta publicidad y la sala grande de la exposición anual en la que se bailarían el Ballet estaba casi vacía. En vista de ello, los Burger se negaron a bailar y el pianista pidió de pronto —en el momento culminante de la inflación— sus honorarios en monedas de oro. Finalmente, la llegada de Mary Wigman y Gret Palucca con estudiantes de la escuela de Wigman logró que la representación tuviera lugar después de todo. Mary Wigman y Gret Palucca quedaron muy impresionadas por el baile de trajes de Schlemmer, aunque como exponentes del baile expresivo estaban comprometidos con un tipo de baile muy diferente. Los críticos de Dresde reaccionaron de manera menos comprensiva, vacilando entre el rechazo extremo y reportajes objetivos un tanto forzados.

El fracaso de la función de Dresde tuvo consecuencias desagradables sobre todo para Schlemmer. En vez de la ganancia financiera esperada, tuvo que pagar los gastos —renta de la sala y pago del personal— de su propio bolsillo. (Scheper, 1977: 26)

A propósito de esta función, apareció una dura crítica de Leonie Dotzler en el *Dresder Neueste Nachrichten* el 28 de agosto de 1923:

Si quieres crear nuevos caminos, reformar lo que se va arruinando o encontrar un “estilo periodístico”, deberás considerar antes de todo si estos nuevos caminos pueden llegar a ser bienes comunes o si son sólo divertimientos temporales de intelectuales constructivos. Quienes sientan placer por el cuerpo danzante que se mueve de manera bella y conveniente y con convicción — porque es el cuerpo humano el portador de la idea de la danza— se debe de haber sentido profundamente asqueado por esta síntesis desafortunada de hombres y muñecas hecha de elementos mecánico-geométricos. ¿Y por qué hombres? Máquinas bien construidas ejecutarían estos pasos miserables mucho mejor y con menos esfuerzo. ¿Dónde estaba el arte? ¿Dónde estaba la danza? ¿Dónde estaba el estilo que deben darnos las nuevas formas de vida? ¿Se cree en serio que, en una época como la de hoy, tales experimentos tienen aunque sea una mínima finalidad, un solo objetivo sensible, para nosotros, alemanes? Parece poco probable que una búsqueda tan forzada, tanta pobreza de posibilidades de expresión y una voluntad de ser original cueste lo que cueste podría devenir el punto de partida para un “ballet alemán”, como Schlemmer se lo imagina. En otras partes hay tanta belleza, seriedad, pureza y pasión en la nueva danza; lo que danzan algunas de las nuevas bailarinas es tan convincente y tan encantador, que todas estas formas de imaginación abstractas de triángulos, esferas, cilindros, espirales y círculos no son más que fuegos fatuos peligrosos que solamente confunden y destruyen en un público acrítico lo que artistas serios han construido durante años. (Scheper, 1977: 26)

No estuvimos ahí, pero gracias a estas reseñas es fácil imaginarnos las reacciones polares que generó el ballet de Schlemmer en su época. Lo que suscitaba un enorme entusiasmo en algunos, irritaba profundamente a otros. La reacción, con toda seguridad, dependía del lugar que ocupaba cada uno de los espectadores y de sus expectativas con respecto a la danza. Ni las críticas ni las dificultades económicas le impidieron a Schlemmer continuar con su experimentación escénica. Además de las reposiciones del *Ballet*, en esta época diseñó la escenografía de algunas obras de teatro dirigidas por Erwin Piscator, y en 1923 Walter Gropius le ofreció dirigir el Taller de teatro de la Bauhaus.

El 22 de noviembre de 1924 le escribió a Otto Meyer:

A pesar de todo (la seguridad de la Bauhaus y nuestros experimentos teatrales aquí), estoy considerando si debo mudarme a Berlín. Es 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)

La consideración de “mudarse a Berlín” tiene que ver con el hecho de que el director de teatro Erwin Piscator (1893-1966) lo invitaba a trabajar como escenógrafo de su compañía. Schlemmer rechazó la propuesta porque a Piscator le interesaba el teatro

político y consideraba que la experimentación del arte moderno era una frivolidad. Además —como escribió en su diario— como escenógrafo del Teatro popular de Piscator estaría subordinado a las ideas del dramaturgo y del director, así como a las necesidades de los actores, y no podría crear las obras abstractas que a él le interesaban. Así es que decidió quedarse en la Bauhaus.

A mediados de 1925 Schlemmer deja constancia en sus cartas y en su diario de su dilema artístico:

13 de julio de 1925

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 su 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. Lo comprendo tardíamente, pero tal vez no sea demasiado tarde. ¡Sentimiento de liberación!

(Schlemmer, 1972: 171)

Weimar, 14 de julio de 1925

Carta a Tut

¡La pintura o el escenario! De verdad tengo muchas ganas de hacer “teatro metafísico”. Estoy trabajando en el programa para el teatro 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. El otro día tomamos champagne en Dessau [con los otros maestros de la Bauhaus] y todos nos miramos las palmas de la mano. 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)

En septiembre de 1925, después de que la ciudad de Weimar le había retirado su apoyo, la Bauhaus estaba a punto de mudarse a Dessau. Schlemmer le escribió a Otto Meyer:

Gropius ofreció nuevos incentivos (de todas formas miserables): un departamento gratuito en los nuevos edificios que se van a construir. Además, el nuevo edificio de la Bauhaus va a tener un teatro que será mi dominio exclusivo; la cercanía con Berlín también promoverá mi actividad teatral y recientemente

surgió la posibilidad de colaborar con una compañía internacional de pantomima, lo que significaría revivir el *Ballet triádico*. Así es que todo me empuja, mitad queriendo, mitad no, en esta dirección, y ahora me estoy dando un empujón ocasional yo también. (Schlemmer, 1972: 176)

Ya instalado en Dessau, después de la conferencia inaugural y de una exposición de los productos hechos en los talleres de la Bauhaus, aparecen los “Triádicos”:

Hacia las once de la noche, serenata de tres Triádicos, yo en un traje oscuro con sólo una máscara plateada como vestuario, golpeando un gong para abrir el camino; después un joven estudiante con el vestuario del “Turco”, un segundo con una “Esfera” y Schawinsky con las pelotas. El efecto fue brillante, gran aplauso. (Schlemmer, 1972: 181)

Como vemos, los vestuarios y algunos fragmentos del *Ballet* se presentaban no sólo en escenarios o funciones formales, sino también en fiestas y actividades de la Bauhaus. Seguramente en estas presentaciones los “bailarines” —por lo general estudiantes y maestros enfundados en los vestuarios— improvisaban su ejecución. Había una banda de jazz en la Bauhaus que probablemente musicalizaba estas “serenatas triádicas”.

A mediados de diciembre de 1926 Schlemmer le escribió a Otto Meyer:

El concepto de “teatro metafísico” que tengo en mente, ¿tendrá sentido para alguien? Porque es ahí donde pueden suceder cosas y donde me gustaría poner mis energías. Sé que con el *Ballet* tendría un éxito contundente. Tengo que rediseñar algunos vestuarios; para eso necesito dinero y está muy escaso en

este momento. Estoy buscando posibilidades constantemente. El éxito del *Ballet triádico* fue aplastante y sigue siéndolo porque no hay nada que se le parezca, ni en la concepción ni en la precisión de la ejecución. Les gusta a todos porque se adhiere a una sola línea: va de lo convencional a lo abstracto; tiene algo que ofrecer para cada cual. Está tan lejos de la danza corporal de los bailarines modernos como del kitsch ornamental que se ve en el teatro de revista.

[...] Teatro experimental de nuevo: quiero continuar con la geometría de la danza, usando alfombras con diversos patrones geométricos (tablero de ajedrez, etc.) sobre los cuales bailar. Cada casilla tendrá un número y, durante la danza, alguien irá gritando los números. Un procedimiento similar con los instrumentos musicales (las más simples percusiones) y con los colores, el espacio, etcétera. Sé que estas palabras no dicen mucho, el experimento debe llevarse a cabo. La meta inmediata: descubrir los principios que gobiernan las diferentes áreas: espacio, movimiento, forma, color. Te diré más de esto después. (Schlemmer, 1972: 183-186)

Donaueschingen, Fráncfort y Berlín, 1926

En 1926 Schlemmer se ocupó de nuevo del *Ballet triádico*. Por un lado, lo invitaron a presentarlo en la Exposición de Teatro de Magdeburgo que se iba a llevar a cabo en la primavera de 1926. La dificultad era que Schlemmer tenía que completar los vestuarios que le faltaban; él no tenía dinero para hacerlo y los organizadores de la Exposición tampoco podían pagarle por adelantado. En la misma época, Paul Hindemith —a quien Schlemmer había invitado a componer música para el *Ballet* en 1920— se mostró interesado de nuevo en la obra y, por su intervención, Schlemmer fue invitado a

participar con el *Ballet triádico* en el Festival Anual de Música de Donaueschingen.
(Scheper, 1977: 27-28)

Dessau, 22 de abril de 1926

Carta a Otto Meyer

Estos son los asuntos concretos que tengo que reportar: parece posible, o de casi probable a cierto, que parte del *Ballet triádico* —la mejor parte— se presente en julio en el Festival Musical de Donaueschingen. Esto se debe a que un compositor renombrado, Paul Hindemith, se está haciendo cargo de la parte musical y está escribiendo música mecánica para el *Ballet*, es decir, música para un órgano eléctrico. Con su nombre y, en una décima parte con el mío, y con unas cuantas décimas partes con el nombre de una bailarina famosa a quien esperamos poder comprometer, el deseado regreso triunfal del *Ballet* está prácticamente asegurado.

Estoy ahora inmerso en el teatro, contrariamente a mis intenciones, y la pintura parece un recuerdo borroso y lejano. ¿Esto me hará daño? Si el *Ballet* no triunfa —y tengo planes ambiciosos en caso de que lo haga— entonces simplemente me arrastraré a casa con mi pintura que, pese a todo, tiene sus bellezas y sus ventajas. (Schlemmer, 1972: 193)

Finalmente la Exposición de Teatro de Magdeburgo se pospuso hasta el año siguiente, pero la invitación de Donaueschingen siguió en pie y, junto con ella, llegó el dinero para rehacer los vestuarios que faltaban:

Dessau, 20 de mayo de 1926

Postal a Tut

¡Gloria! Adelanto de 1,000 marcos para Donaueschingen, así es que podemos empezar a trabajar en los vestuarios inmediatamente. Los directores, muy atentos en otras cosas también. Todavía tengo montones de cosas que hacer si quiero salir de aquí antes del día de Pentecostés.

Ahora: ¡a encontrar una bailarina! (Schlemmer, 1972: 195-196)

La bailarina fue Daisy Spies, solista del ballet de la Ópera de Berlín.¹¹ Bailó con dos estudiantes de Laban: Karl Heiningk y Carl V. Hacht, del teatro Friedrich de Dessau. En esta puesta en escena, Schlemmer sólo apareció en el traje del “Abstracto”.

¹¹ Daisy Spies nació en Moscú y fue alumna de Ellen Tels-Rabitz. Cuando Laban asumió la dirección del ballet de la Ópera de Berlín, en 1931, despidió a Spies, al maestro de ballet —el ruso Victor Gsovksy— y a los demás solistas: Dorotea Albu, Genia Nikolayeva, Rudolf Kölling, Walter Junk y Jens Keith. Los bailarines, conocidos como “los seis de la Ópera de Berlín”, protagonizaron un escándalo en contra de Laban en la prensa. [Véase Karina, Lilian y Kant, Marion. *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Nueva York: Berghahn Books, 2003, págs. 15, 26 y 44]



“Espiral” bailada por Daisy Spies (1926)
Fotografía publicada en Scheper, Dirk. *Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballet*,
Berlín: Akademie der Künste, Dokumentation 5, 1997, pág. 18.

Los trajes que faltaban fueron confeccionados por la firma Theaterkunst. Eran la “Falda redonda” de la primera serie, la “Bailarina en blanco” de la segunda serie, la “Espiral”, la “Figura de alambre”, una “Esfera de oro” y un “Disco” de la tercera serie.

Hindemith se encargó de la composición musical “que él mismo estampó en el cilindro de un pequeño órgano eléctrico equipado con cuatro tamboriles [o panderetas] fabricado por la firma Welte de Friburgo. Aunque el cilindro se perdió durante la guerra, se conservó una grabación en disco que nos permite tener una impresión de la composición de Hindemith”. (Scheper, 1977: 28)

El *Ballet triádico* se bailó en Donaueschingen el 23 de julio de 1926. Se presentó una

versión corta en la que sólo aparecieron doce de los dieciocho trajes originales.

La primera serie empezó con el solo de la “Falda redonda”. Siguió su dúo con el “Buzo” y terminó con el solo de las “Manos de esfera”. La segunda serie ahora consistió sólo en el dúo de la “Bailarina en blanco” con el “Bailarín turco” —la única combinación nueva, comparada con la versión original, en que el baile tiene una nota paródica. La tercera serie, la única de la versión original que se bailó completa, fue representada en Donaueschingen en una secuencia diferente de la versión original para hacer posible que los bailes se siguieran uno a otro sin pausa, así es que el solo del “Abstracto” fue seguido por el dúo de los dos “Discos” en vez del solo de la “Espiral”, mientras que el trío del “Traje de alambre” con las dos “Esferas de oro” se presentó al final como en la versión original.

Una consecuencia de la disminución del número de los trajes y bailes en la primera y segunda serie fue que la idea fundamental de Schlemmer de lograr tres efectos distintos era menos clara que en la versión original. La respuesta del público estuvo notoriamente influida por el hecho de que no era público de danza, sino público de un festival de música moderna. En vez del efecto total de trajes, espacio, baile, música y luz —que era a lo que aspiraba Schlemmer—, los extraordinarios trajes se llevaron los aplausos. Naturalmente la composición de Hindemith recibió también atención especial. Los críticos hacían resaltar la relación de los sonos con los alegres organillos de manubrio de las ferias públicas. Las opiniones se dividieron acerca de si este estilo de música era

adecuado o no para el ballet. A pesar de su consentimiento, Schlemmer mismo no sentía que fuera la solución ideal al problema del acompañamiento musical del *Ballet triádico*. (Scheper, 1977: 29)

Después de la función en Donaueschingen, Schlemmer escribió en su diario las siguientes notas:

¿Por qué ballet, del cual todos dicen que está muerto o agonizando? Porque los buenos tiempos del ballet tal vez pasaron hace mucho, y el viejo ballet cortesano ciertamente está muerto, pero las circunstancias actuales, totalmente diferentes, permiten creer que esta forma artística particular puede ser revivida. Ahora tenemos la euritmia, los coros de movimiento desarrollados a partir de ella y un nuevo culto a la fuerza y la belleza; entonces puede estar justificado revivir sus opuestos: las mascaradas de colores brillantes que alguna vez fueron tan populares entre la gente; la danza con vestuarios teatrales; y también el ballet, para que nazca en una nueva forma. Porque los seres humanos siempre amarán los juegos brillantes, los disfraces, las mascaradas, el disimulo, la artificialidad, así como siempre amarán un reflejo de la vida que sea festivo, llamativo, lleno de color. Esta danza teatral sin palabras, esta musa que no se compromete ni dice nada pero significa todo, contiene posibilidades de expresión y de articulación que ni una ópera ni una obra de teatro pueden ofrecer con tanta pureza; la danza teatral, la forma original de la que surgieron la ópera y el drama, está libre de limitaciones y, por lo tanto, predestinada para ser, una y otra vez, el punto de partida de un renacimiento teatral.

¿Por qué “triádico”? Porque el tres es un número sumamente importante,

prominente, que trasciende tanto el egotismo como la dualidad, para dar lugar a lo colectivo. Le siguen en importancia el cinco, después el siete y así sucesivamente. Derivado de *trias*=triada, el *Ballet* puede ser llamado una danza de grupos de tres, marcando los cambios del uno, el dos y el tres. Una bailarina y dos bailarines, doce danzas y dieciocho vestuarios. Otros grupos de tres son: forma, color, espacio; las tres dimensiones del espacio: altura, profundidad, anchura; las formas básicas: círculo, cubo, pirámide; los colores primarios: rojo, azul, amarillo. La triada formada por la danza, el vestuario y la música, etcétera.

¿Por qué Hindemith? Porque aquí un músico que crea “directamente desde la imaginación y las profundidades místicas de nuestra alma” ha encontrado un tema con un rango que va de lo grotescamente alegre a lo completamente melancólico. Y ha adquirido tanta maestría en su trabajo musical que agrega una dimensión espiritual a todo lo que toca.

¿Por qué un órgano eléctrico? Porque el instrumento mecánico se corresponde con el estilo estereotipado de la danza, dictada en parte por los vestuarios, aunque no se planteó como un objetivo general; esto contrasta con la exuberancia espiritual y dramática que la música suele expresar en nuestros días. Por otro lado, esta música ofrece un paralelismo con los vestuarios, que siguen los contornos matemáticos y mecánicos del cuerpo. Además, la cualidad como de muñecas de las danzas corresponde a la cualidad de caja musical producida por el instrumento, y esto debe facilitar la unidad implicada en el concepto de “estilo”. Uno podría preguntarse si los bailarines no deberían ser títeres reales movidos por cuerdas, o mejor aún, autopropulsados por medio de un mecanismo de precisión, casi libre de intervención humana, tal vez dirigido

por control remoto. ¡Sí! Es sólo cuestión de tiempo y dinero. El efecto que produciría un experimento de este tipo se puede encontrar en el ensayo de Heinrich Kleist sobre las marionetas. (Schlemmer, 1972:196-197)

Este texto aporta algunos datos interesantes:

- El *Ballet triádico* es lo opuesto de “la euritmia, los coros de movimiento y el culto a la fuerza y la belleza”. Sin mayor alarde, Schlemmer define su postura en relación con el contexto dancístico de su época. Un posible punto de partida para el reejecutor sería interpretar el *Ballet* como antítesis de la corriente de danza moderna que floreció en Alemania en esa época y que se convirtió en la corriente dominante.
- Schlemmer explicita la triada general que da forma a la obra: “danza, vestuario y música”, y nos revela los demás conjuntos de triadas que la componen: “forma, color y espacio” que, a su vez, se subdividen en las tres dimensiones del espacio (“altura, profundidad y anchura”), las formas básicas (“círculo, cubo y pirámide”) y los colores primarios (“rojo, azul y amarillo”).
- La música mecánica compuesta por Hindemith ofrece un paralelismo con los vestuarios, que resaltan los contornos matemáticos y mecánicos del cuerpo humano.
- Schlemmer, al igual que el director de teatro inglés Edward Gordon Craig —de quien es contemporáneo—, termina preguntándose si no sería mejor sustituir a los bailarines humanos por títeres o marionetas manejados mecánicamente.

A la presentación en Donaueschingen le siguieron otras funciones:

Dessau, 27 de agosto de 1926

Carta a Otto Meyer

He tenido unas semanas muy emocionantes y todavía estoy bajo su hechizo. Donaueschingen fue seguido por Fráncfort del Meno, con representaciones de una revista y del *Ballet*; después Berlín, donde el *Ballet* fue integrado a una revista más grande. Todo salió bien; en el ínter nos tuvimos que mudar de Weimar a Dessau —la casa sin amueblar, los niños llorando, problemas en la Bauhaus, etcétera. Las vacaciones son impensables. Tal vez en el invierno. Mi necesidad y mi deseo de ellas son muy grandes. (Schlemmer, 1972: 197)

Schlemmer y Tut tuvieron tres hijos: Eva Karin, nacida el 17 de septiembre de 1921; Ute Jaina, nacida el 2 de diciembre de 1922, y Tilman, el 1 de abril de 1925. Cuando nació su segunda hija, Schlemmer escribió en una carta: "Mi mujer necesita pequeñas ayudantes en la casa que hagan las cosas un poco más fáciles para ella y más agradables para mí. ¿Quién necesita soldados?". (Schlemmer, 1972: 135) Como si el comentario fuera premonitorio, su único hijo varón, Tilman, tendría que alistarse como soldado durante la Segunda Guerra Mundial y moriría en el campo de batalla en 1944, a los diecinueve años.

Más allá del entusiasmo mostrado por Schlemmer en su carta, las presentaciones del *Ballet* no tuvieron el resultado que él esperaba. Después de Donaueschingen, aceptó una oferta para participar en la "Gran revista del puente de Fráncfort" porque esperaba

pagar sus deudas con lo que ganara en estas funciones. La Revista se presentó del 15 al 18 de agosto de 1926 y, dentro de ella, anunciado como “pantomima en tres partes”, se presentaron los trajes del *Ballet triádico* junto con el *Gabinete de figuras* que Schlemmer había dado a conocer en la Bauhaus en el carnaval de 1922. De acuerdo con la documentación existente, el *Ballet triádico* resultó irreconocible dentro de este contexto. (Scheper, 1977: 29)

Con los ingresos que obtuvo, Schlemmer pagó algunas de sus deudas, pero todavía estaba en peligro de que la firma Theaterkunst lo embargara. Así es que decidió prestar de nuevo los vestuarios para la revista “De nuevo Metropol”, que se estrenó el 16 de septiembre de 1926 en Berlín y tuvo una temporada de varios meses.

Ensayado por la maestra de ballet rusa Katharina Devillier, se ofreció una versión del *Ballet* en la que por primera vez todos los trajes con que contaba Schlemmer estaban en la escena al mismo tiempo delante de un ciclorama negro. Igual que en Donaueschingen, en Berlín los trajes tuvieron muchísimo éxito. Sin embargo, para la mayoría de los críticos eran sólo un ejemplo típico de la era tecnológica. (Scheper, 1977: 30)



Fotografía tomada durante las representaciones del *Ballet triádico* en la revista "De nuevo Metropol", Berlín, 1926. Publicada en Scheper, Dirk. *Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett*, Berlín: Akademie der Künste, Dokumentation 5, 1997, pág. 30.

Una vez más, las esperanzas de Schlemmer fueron vanas. Había esperado pagar sus deudas con el sueldo de treinta marcos por función que le había ofrecido el Teatro Metropol, pero después de casi tres meses de representaciones, los organizadores de se declararon en quiebra y no le pagaron ni un centavo.

Dessau, 1927

Estaba previsto que el *Ballet triádico* se presentara en el marco de la Exposición de Teatro de Magdeburgo en 1927. A propósito de este Congreso, Mary Wigman le escribió una carta a Schlemmer el 1 de enero de 1926:

Hace poco me enteré de que existe la posibilidad de representar otra vez su en

la Exposición de Teatro en Magdeburgo. Usted ya sabe qué impresión tan fuerte me causaron en su época sus representaciones aquí en Dresde y cómo deploré que estos trabajos dancísticos-decorativos, únicos en su género, no se pudieran mostrar más frecuentemente. Sería motivo para celebrar si el público interesado en el arte pudiera ver su ballet de manera más intensiva que antes, y el marco de una exposición de teatro sería el mejor camino para este fin. Porque aparte del puro valor artístico, sus creaciones son un estímulo e indicador del camino para todo el arte de la representación.

Personalmente espero y deseo que el rumor se confirme y que la sociedad responsable de la exposición en Magdeburgo haga posible apreciar su obra dancística en el marco que le corresponde. (Scheper, 1977: 27)

Sin embargo, la obra de Schlemmer no se exhibió en el Congreso. Tampoco la de Mary Wigman.

En contra de lo que se había anunciado, las representaciones de Schlemmer fueron excluidas junto con las de Mary Wigman, Gret Palucca y Valeska Gert. Aparte de Rudolf v. Laban, sólo grupos de baile vinculados con Laban fueron invitados a Magdeburgo con ocasión del primer Congreso de danza. Schlemmer, que era miembro del comité organizador —del que también formaban parte Laban y Wigman— sólo recibió la oportunidad de impartir una conferencia con diapositivas con el tema “La abstracción en el baile y el traje”. (Scheper, 1977: 30)

El ballet, sin embargo, volvió a la que podría considerarse su casa. El 9 de julio de 1927

se ejecutaron seis bailes del *Ballet triádico* en una “velada de ballet y pantomima” en el escenario de la Bauhaus de Dessau. Mezclados con otros números del repertorio escénico de la Bauhaus, se ofrecieron el solo de la “Espiral”, el dúo de los dos “Discos”, el trío del “Traje de alambre” con las dos “Esferas de oro”, el dúo de la “Falda redonda” y el “Buzo”, el solo del “Abstracto” y —como la única combinación que no correspondía a la versión original y que no fue bailada con una de las piezas de música en 1922— el dúo de la “Bailarina en blanco” con el “Bailarín turco” exhibido por primera vez en Donaueschingen. Aparte de Schlemmer y de Werner Siedhoff, que era miembro de la escena de la Bauhaus, los ejecutantes incluyeron a la bailarina Karla Berggruen, que no pertenecía a la Bauhaus, y a dos estudiantes del teatro Friedrich de Dessau. (Scheper, 1977: 31)

Como hemos visto, después de su estreno oficial, el *Ballet triádico* se modificaba con cada nueva representación, algunas veces hasta llegar a ser irreconocible. El elemento más estable fueron siempre los vestuarios que, hasta la fecha, le confieren cierta identidad reconocible en el imaginario colectivo.

Tercera etapa: la desintegración (1928-1939)

Después de la euforia de la década de los veinte, comienza el periodo al que llamo de la “desintegración”. Varios intentos de remontar el *Ballet* que no se concretan corren en paralelo a la época más difícil de la vida de Schlemmer. Si equiparáramos las tres partes del *Ballet triádico* con las tres partes en las que he organizado sus escritos en torno a esta obra, podríamos llamarle a esta tercera parte “la etapa negra” en la vida de

Schlemmer, marcada tanto por la gran depresión económica de 1929 como por la sombra del nacionalsocialismo que se apoderaba poco a poco de Alemania. Schlemmer y su familia padecieron en forma directa los efectos de la persecución política de que fueron objeto todos los artistas modernos, etiquetados por la ideología nazi como “artistas degenerados”. El régimen, al prohibirles exhibir su obra y al cerrar una tras otra las escuelas de arte en donde impartían clases, los despojó de los medios que tenían para subsistir y los condenó al aislamiento y la pobreza o al exilio.

En la vida de Schlemmer este período se inicia con la inminente disolución de la Bauhaus. En febrero de 1928 Walter Gropius comunicó a los maestros su decisión de renunciar a la dirección de esta institución y nombró al arquitecto Hannes Meyer como su sucesor. Meyer, que tenía ideas muy diferentes a las de Gropius, realizó muchos cambios en la escuela y la mayoría de los maestros renunció. En 1929, apoyado por un grupo de alumnos, Meyer empezó a presionar para que el teatro de la Bauhaus fuera "político" —al estilo de Piscator o el teatro soviético—. Schlemmer, que estaba en total desacuerdo, anunció su dimisión y dejó la Bauhaus en octubre de 1929. A partir de este momento comienza un peregrinaje por varias escuelas de arte que son paulatinamente cerradas por el gobierno nazi, destino al que no fue ajena la Bauhaus, que sería clausurada definitivamente en abril de 1933.

Pese a la crisis económica, sigue latente la posibilidad de remontar el *Ballet triádico*. En 1930 Schlemmer es invitado a participar con su ballet en el Congreso de Danza que se llevará a cabo en Múnich. El 29 de junio de 1930 le escribe a Otto Meyer:

Bueno, tuve que rechazar la invitación para participar en el Congreso de Danza

en Múnich porque surgieron un proyecto teatral importante en Berlín y una exposición en la Academia. Además, las cosas se volvieron demasiado frenéticas porque la bailarina se lastimó la rodilla. Muy mal. La concepción básica era buena, valía la pena, pero habría llevado tiempo y nadie aquí tiene suficiente entrenamiento todavía. (Schlemmer, 1972: 261)

París, 1932

Dos años después, recibe una invitación para participar en el Concurso Internacional de Coreografía que se llevará a cabo en París:

Breslau, 2 de junio de 1932

Carta a Gunta Stölzl

Debo ir a Berlín a buscar mi contrato [para dar clases en la Escuela de Artes de Bruno Paul] y también a ensayar el *Ballet triádico* con un grupo de ballet; se va a presentar en una competencia de ballet moderno en París del 2 al 4 de julio. Estamos trabajando mucho en los vestuarios. Tut cose y es mi mano derecha, como en los viejos tiempos. El ambiente del estudio también contribuye a la sensación de “los viejos tiempos”.

Dependiendo de cómo resulte París —si bien o mal— me gustaría deshacerme del *Ballet* de una vez por todas y emprender algo nuevo. ¡Venderlo si es posible! ¡Del resultado de París dependerá si regreso a la Cochinchina o si sigo vía Arles-Aix-Avignon! De eso depende también si pasaré el verano en mi estudio de Breslau o no.

¡Después, Berlín! ¿Rentar o construir? Depende de París. Construir si es posible. Los niños ya han estado dibujando planos para la casa. Ésta es nuestra melodía

para el futuro, es algo que todos necesitamos.

[...] Me pidieron hacer, con algunos estudiantes, unos telones grandes para el *show* de verano en Berlín. La paga la invertí en el *Ballet*. Tut me regaña y me deja seguir adelante. Yo digo: “será mi último disparate”. Me lo estoy jugando todo en esta carta. Un jurado en el que están René Clair y [Fernand] Léger debe de ser bueno. Hay un plan para filmar el *Ballet*. Y es París, después de todo. Si falla, cerraré el telón y juraré remordimiento eterno... hasta la siguiente vez. Para entonces estaré en Berlín, donde además de la Academia, ¡está la Escuela de Música, con Hindemith, un lindo escenario y un teatro! ¡Sería un crimen no aprovecharlo! Si los tiempos no fueran tan espantosos, podríamos hacer toda clase de cosas. Tal vez lo logremos, pese a todo. (Schlemmer, 1972: 292-293)

Algunas aclaraciones sobre este texto:

- La Academia de Breslau, donde Schlemmer empezó a dar clases después de renunciar a la Bauhaus, fue cerrada por órdenes del gobierno en abril de 1932. Entonces Bruno Paul (1874-1968) —arquitecto, ilustrador y diseñador de interiores que desde 1924 era director de las "Escuelas Reunidas de Artes Libres y Aplicadas" de Berlín— invitó a Schlemmer a impartir clases en la escuela que él dirigía. Este trabajo tampoco duró mucho, ya que en 1933 Paul fue destituido por el gobierno nacionalsocialista junto con todos los profesores de la escuela.
- Debido a la situación económica, la familia Schlemmer está viviendo separada: Oskar renta un estudio que utiliza para trabajar y para vivir, Tut se hospeda con unos parientes y los tres hijos de la pareja están en un internado. Por eso ronda el aire la idea de construir una casa para que la familia pueda vivir junta. Es

evidente que, además de la expectativa artística, Schlemmer cree que un triunfo en París puede ayudarlo económicamente.

- René Clair (1898-1981) —cineasta y escritor francés— y Fernand Léger (1881-1955)— pintor francés que diseñó escenografías y vestuarios para los Ballets Suecos de Rolf de Maré— formaron parte del jurado del Concurso Internacional de Danza celebrado en París. El tercer miembro del jurado fue Rudolf Laban.

También el 2 de junio Schlemmer le escribió una carta a Otto Meyer:

Estoy en Breslau sólo por un par de días, el resto del tiempo, en Berlín, menos involucrado con la futura escuela que con la preparación de una nueva presentación del *Ballet triádico* para una competición internacional de ballets modernos que se llevará a cabo en el Teatro de los Campos Elíseos. Es el último intento, en la que puede ser la undécima hora, de poner esta creación, que merecía un mejor destino, sobre sus pies. En el extranjero si es posible. Si fracasa, habré ganado sabiduría, perdido una esperanza, aprendido de una tontería. Pero si triunfa, será exactamente lo contrario (¿puede una experiencia hacerlo a uno más tonto?).

Lo que sucederá después de París depende por completo de lo que suceda en París.

¿Qué piensas de nuestro giro reaccionario? Lentamente empieza a sentirse en el ámbito cultural. Mi huida a Berlín llegó justo a tiempo. Cuando los caminos se separan (y parece que así será)... (Schlemmer, 1972: 293-294)

Durante junio continúan los preparativos para esa función del *Ballet*:

Berlín, 7 de junio de 1932

Carta a Tut

Ayer pasé revista a las tropas. Hemos encontrado a las dos bailarinas principales. “Espiral” está ensayando hoy; todavía no está contratada definitivamente, así es que cuidado con las medidas. “Alambre” y la “Dama blanca” ya están seguras. Casi seguros están los caballeros “Disco”, “Buzo” y “Esferas-doradas”. Todavía hay controversia acerca de Wagner [Régeny], que puede y quiere bailar el “Títere” y estaría simplemente grandioso. El “Abstracto” aún falta; si no encontramos a nadie, lo haré yo mismo por petición popular. Las zapatillas de ballet sólo pueden encontrarse en Zuberle en Stuttgart.

Ayer bailé el *Ballet* completo para que todos lo vieran, causé asombro e hilaridad generales; estoy en excelente forma y es una fortuna que pueda demostrar cómo debe hacerse todo, que, como dice Wagner, es el método más simple, más seguro y más rápido.

Bruno Paul quiere que elija lo que me plazca y que diseñe mi propio curso; puede ser un trampolín para toda clase de cosas. Quiere que le enseñe un borrador. Le prometí trabajar en eso durante el verano; podría, por ejemplo, mostrarles mis hallazgos en una lección inaugural sobre “Perspectiva”; él reaccionó positivamente a esta idea.

Ayer: estoy impecablemente vestido de negro y después, ¡oh desgracia! ¡Descubro que no tengo zapatos negros! ¿Qué hacer? ¡Fui a la ópera con mis pantuflas negras y polainas de color claro! Los Schlees se rieron a reventar cuando les dije la verdad. ¡Sólo imagíname caminando en el vestíbulo con Fräulein Trumpy y otras mujeres! ¿Se habrán dado cuenta? Cohibición aparte, la

falta de tacones me ocasionaba una sensación muy peculiar. Fui feliz de llegar a casa sin contratiempos (¡las pantuflas pudieron haberseme salido de los pies!). Pero ya que Berlín está convirtiéndose en un lugar cada vez más relajado, y un estreno es simplemente teatro, uno no está obligado a cumplir ningún protocolo; a mitad de la primera fila se sienta un caballero de frac y a su lado (no estoy bromeando) un hombre con un suéter guango. (Schlemmer, 1972: 294-295)

Como es habitual, Schlemmer sigue buscando la música ideal para el *Ballet*. Esta vez tiene la intención de trabajar con el compositor Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969), nacido en Rumania y nacionalizado alemán en 1930.

Ayer vi a Wagner-Régeny; está muy ocupado con una ópera de [Caspar] Neher y sólo puede ofrecerme algo que ya tenía hecho, desde luego por lo menos tan adecuado y tan nuevo e inusual como Pachernegg. ¡Probablemente será imposible componer algo ideal desde cero, sin importar quién lo intente! Hoy seguiremos probando cosas en el piano. Lo que me ofreció puede encajar con la Orquesta de París siempre y cuando la instrumentación sea la apropiada. Los ensayos van bien. La gente entiende rápidamente. (Schlemmer, 1972: 295)

Wagner-Régeny trabajó como repetidor de ballet en la Grosse Volksoper de Berlín de 1923 a 1925, y para la compañía de Laban de 1927 a 1930. En 1932 estaba componiendo la obra que lo haría famoso: la ópera *El favorito* (*Der Gunstling*), con libreto de Caspar Neher (más conocido como diseñador de Bertolt Brecht.) Alois Pachernegg (1892-1964), por su parte, fue un compositor y director de orquesta austriaco.

Finalmente, el *Ballet* se presentó en París el 2 de julio de 1932. La función fue, según Schlemmer, “un fiasco”.

París fue desafortunadamente un fiasco. Medalla de bronce y sexto lugar (entre veinte grupos de distintos países). Desorganización y pura mala suerte evitaron que obtuviéramos un mejor lugar, cosa que, de acuerdo con el jurado, pudimos haber logrado. Cuando me instale en Berlín adaptaré el *Ballet* para el teatro de variedades y después lo dejaré morir. ¡Estoy deseando hacer algo nuevo para variar! (Schlemmer, 1972: 296-297)

Dirk Scheper comenta:

En abril de 1932 Schlemmer recibió una invitación para participar con el *Ballet triádico* en una competencia de baile internacional en París organizada por la revista *Archives Internationales de la Danse* que iba a tener lugar en el teatro de los Campos Elíseos. Para preparar la representación en París, Schlemmer movilizó todos los recursos y fuerzas a su disposición. Su hermano Carl reparó en Breslau los trajes, muy estropeados desde la malograda Revista del Teatro Metropol. A partir de principios de junio de 1932 Schlemmer ensayó en Berlín una nueva versión del *Ballet* para nueve trajes, junto con la profesora de baile rusa Eugenia Eduardova, antes primera solista en San Petersburgo, y con sus estudiantes de ambos sexos formados según las reglas del ballet clásico. Las bailarinas eran Sabine Rees-Davidoff, Ruth Harris y Mira Leese, y los bailarines, Franz Lutz, Lothar Pfeiffer, Jan Wils y “Carus Triado”, el nuevo seudónimo de Schlemmer, que iba a actuar, por petición de la señora Eduardova, en su traje del “Abstracto”.

El problema del acompañamiento musical era difícil de resolver y la composición de Hindemith para órgano eléctrico sólo había podido utilizarse en la representación en Donaueschingen. Schlemmer se decidió al fin por una suite de bailes del compositor vienés Alois Pachernegg con el título “Barroco alemán” para “orquesta chica y libremente adaptada a la manera de los maestros antiguos”, que estaba perfectamente alineada con la música escogida para las representaciones del ballet completo en 1922 y 1923.

El programa, que duró alrededor de 25 minutos, empezó con el solo del “Abstracto” que fue seguido por una nueva combinación: un dúo del “Disco” con el “Buzo”. Después siguieron el solo de la “Espiral”, el dúo de la “Bailarina en blanco” con el “Bailarín turco”, un solo del “Traje de alambre” y su trío con las dos “Esferas de oro”. Para este baile se usó el mismo acompañamiento que en la versión original del ballet: la pasacalle de la Suite núm. 7 en sol menor de Händel transcrita por Pachernegg. En el baile final los siete ejecutantes estuvieron en escena con los trajes de la “Bailarina en blanco”, la “Espiral”, el “Traje de alambre”, el “Bailarín turco”, el “Abstracto” y las dos “Esferas de oro”.

La versión representada en París renunció a la subdivisión original en tres series que se diferenciaban por el color del telón de fondo. Los bailes se siguieron sin pausa, tuvieron lugar sobre un escenario con ciclorama negro, decorado únicamente con esferas rojas colgando del telar.

El jurado del Concurso de Coreografía incluía a Rolf de Maré —como Director de los *Archivos Internacionales de la Danza*, organización que convocó al concurso—, a Rudolf v. Laban y al pintor Fernand Léger. El Concurso se llevó a cabo del 2 al 4 de julio de 1932. Participaron veinte compañías de baile que

venían de diferentes países y que estaban formadas por profesionales o pertenecían a escuelas de danza. Schlemmer se sintió marginado de este grupo, aunque esperaba comprensión y promoción para su ballet gracias a que Léger formaba parte del jurado.

La representación que tuvo lugar el 4 de julio sufrió algunos contratiempos. En estas circunstancias no es poco que el *Ballet triádico* haya obtenido el sexto lugar en el concurso y haya ganado una medalla de bronce. El primer premio lo ganó Kurt Jooss y el grupo de la escuela Folkwang de Essen con la danza macabra *La mesa verde*, que se ha vuelto legendaria. El segundo y el tercer premios se otorgaron a otros representantes del baile moderno alemán: la escuela Hellerau-Laxenburg y la escuela Dorothée Günther, a las cuales se podría agregar al grupo suizo de Trudi Schoop, que se colocó en el cuarto lugar. Después siguieron una compañía rusa y el *Ballet Triádico*.

En el caso del *Ballet Triádico*, parece que sorprendió al público, ya que en vez de mostrar el empeño de “bailar en sí” —como las demás obras— mostraba trajes inusuales que, por su estructura peculiar, excluían el baile en el sentido acostumbrado. Hubo más aplausos para los trajes— a los que debe el ballet su clasificación relativamente buena— que para sus portadores, bailarines comprometidos con la “vieja escuela” que demostraron que la decisión de contratarlos había sido un error.

A fin de cuentas, la aventura parisina fue un gran fracaso para Schlemmer. Cierto que los trajes estaban intactos y utilizables de nuevo, pero ya que en París no se concretaron las posibilidades, que se dejaron entrever, ni de otras funciones ni de la venta de los trajes, sin hablar de la posibilidad, también vislumbrada, de

una filmación, Schlemmer se quedó sólo con la esperanza de vender el ballet en el otoño en Berlín, después de adaptarlo a las necesidades específicas de los *varietés*. (Scheper, 1977: 32-33)

Los resultados del concurso ayudaron a definir el destino del *Ballet triádico* y en cierta forma contribuyeron a su disolución. En una carta dirigida a Otto Meyer, firmada el 26 de agosto de 1932, Schlemmer nos da más detalles:

Primero, asuntos no tan inmediatos: el *Ballet*. Tuvimos mala suerte en París. Ya lo había predicho un quiromántico [que me dijo]: “No emprendas nada el 4 de julio”. Pero el día de la presentación no podía cambiarse. La partitura para la orquesta todavía no estaba lista el día en que salimos de Alemania, así es que hicimos que la enviaran por correo aéreo y estuvo dando vueltas en la aduana de la Estación del Norte desde el 1 de julio, pero nadie pudo encontrarla. Finalmente la encontró el mensajero de la Embajada Alemana un día después de la función. Ésa fue la desgracia número uno. Después necesitábamos un tapete negro para bailar, algo prácticamente imposible de conseguir en París. Finalmente, gracias al dinero y a un francés bien hablado, conseguimos uno que terminamos de pintar justo antes del concurso; lo malo es que estaba tan resbaloso que los bailarines estuvieron todo el tiempo en peligro de resbalar y caer. La tensión nerviosa generada por esta racha de mala suerte se contagió a la iluminación, que falló porque el supervisor de las luces tenía que estar en el piano. Estábamos tan tensos que se puede considerar un milagro que hayamos obtenido medalla de bronce y el sexto lugar entre los veintidós grupos competidores.

El primer lugar estuvo bien merecido, lo ganó el grupo de la Escuela de Danza Folkwang de Essen; me sorprendió y me dejó perplejo ver una producción tan buena. (No fui yo quien sugirió que sin la visita del grupo de teatro de la Bauhaus a Essen esto hubiera sido impensable). Reconstruyéndola para mí mismo gradualmente, ahora percibo que su *Mesa verde* tiene ciertos elementos en común con nuestra “danza de los gestos” y que los pasos básicos de los bailarines (guerreros) pueden identificarse con nuestra “danza espacial”. Nada de esto se había hecho previamente en la Escuela Folkwang, pero lo que nosotros celebrábamos en abstracto ellos lo ejecutaron en forma concreta.

En relación con el *Ballet triádico*, Léger opinó que a él como pintor le había parecido la obra más atractiva ya que era un “ballet”, mientras que el primer lugar había sido “un spectacle”. Le pareció que debimos haber utilizado más los recursos ópticos —iluminación, proyección, transparencias—, para concentrar la atención en las maravillas visuales y no en la calidad de la danza. Cierto, pero ni en Berlín ni en París tuve la oportunidad de hacer mucho con la iluminación; eso podría haber producido un segundo ballet, ¡el ballet de la luz! ¡En París tuve sólo media hora para ensayar las luces! En Berlín no tuve un teatro para ensayar y probar esas cosas. (Schlemmer, 1972: 298-299)

Quizás esta sugerencia de Léger apunte a las verdaderas fortalezas y debilidades del ballet de Schlemmer: su mayor fortaleza era su atractivo visual, pero es claro que resultaba difícil que sus bailarines lograran una ejecución destacada, ya que no se trataba de un grupo estable que entrenara o ensayara junto y tampoco comulgaba con el espíritu experimental de Schlemmer. También tendríamos que preguntarnos cuál era

el paradigma dancístico que legitimaba este concurso y que orientaba las decisiones del jurado. Visto en retrospectiva y en palabras del historiador chileno Carlos Pérez Soto,

Entre los años 1920 y 1935 ocurrió una enorme actividad dancística en Alemania, con cientos de coreógrafos y compañías, y miles de intérpretes. En los Congresos de Danza de Magdeburgo (1927), Essen (1928) y Munich (1930), se reunieron más de veinte mil personas a presenciar, discutir, interpretar obras, tendencias y manifiestos. La mayor parte de esta enorme creatividad fue arrasada por el nazismo (1933-1945) y la ocupación soviética y norteamericana (1945-1970). La diferencia entre danza expresionista y danza expresiva, que hoy se puede trazar con claridad, es un pálido reflejo de las múltiples tendencias que se practicaron en ese mundo de creadores. El resto recién hoy, incluso en Alemania, empieza a ser materia de investigación. La historia oficial, en tanto, ha hecho dos operaciones que distorsionan fundamentalmente el panorama. Ha identificado danza expresionista y danza expresiva sin más (casi siempre bajo el rótulo “expresionista”), haciendo caso omiso de los múltiples desacuerdos entre Wigman y Jooss. Por otro lado ha omitido, o relegado al margen de lo anecdótico, a los muchos creadores que no caben en ese esquema, como Jean Weidt, Valeska Gert (1892-1978), Oskar Schlemmer (1888-1943) o Maya Lex (1906-1986). (Pérez Soto, 2008: 84)

Me parece pertinente reflexionar sobre las circunstancias que influyen en el hecho de que una obra dancística sobreviva o no. Solemos creer que, a la manera de la selección natural propuesta por Darwin, en el terreno de las artes sobreviven las mejores obras,

pero lo cierto es que hay innumerables situaciones que condicionan la recepción de una obra y casi siempre rebasan tanto el ámbito de las obras como las intenciones de sus creadores. Tomemos como ejemplo los diferentes destinos de dos obras alemanas contemporáneas: *La mesa verde* de Kurt Jooss y *El Ballet triádico* de Oskar Schlemmer. La primera todavía forma parte del repertorio dancístico, fue creada por un coreógrafo que tenía una escuela, que huyó de Alemania en el momento justo para salvar su vida y la de sus colegas judíos y que, en el extranjero, formó una compañía que le permitió dar a conocer su obra en el resto del mundo. *La mesa verde*, ganadora del Concurso de Danza de París, ha sido objeto de múltiples reposiciones. La segunda fue creada por un pintor y escultor que no formaba parte del mundo oficial de la danza, nunca tuvo una compañía y dudó demasiado si dejar Alemania para exiliarse en el extranjero o no. Schlemmer no era judío, pero cometió el pecado de ser “moderno”. No fue asesinado por el régimen nazi, pero la diabetes que minó su salud y finalmente lo mató no fue ajena a las difíciles circunstancias por las que tuvo que atravesar al ser un artista perseguido en su propio país. Su ballet tal vez era demasiado estrafalario para ganar el primer lugar en el Concurso de Danza en París, pero quizá, como creían algunos artistas-maestros de la Bauhaus, hubiera sido un éxito en Estados Unidos. Es bien conocido el hecho de que la notoriedad que adquirió la Bauhaus tuvo mucho que ver con que varios de sus maestros se exiliaran en Estados Unidos y tuvieran una influencia notable en la cultura de mediados del siglo XX en ese país. Quizá si Schlemmer se hubiera exiliado en Estados Unidos, el *Ballet triádico* se habría seguido bailando y tendría un lugar en el repertorio. Como eso no sucedió, la participación en el Concurso de Danza en París fue la última vez que se vio el *Ballet triádico*.

Al ser imposible la vida en la ciudad debido a la difícil situación económica en Alemania y a la censura a la obra de Schlemmer, la familia se mudó al campo, primero a Eichberg, comuna suiza del cantón de San Galo en donde vivían también el pintor Kirchner y su esposa, y luego a Sehringen, en Baden-Wurttemberg, Alemania, donde los Schlemmer compraron un terreno y construyeron una casa.

En octubre de 1937 el tema del *Ballet* surge de nuevo, esta vez con la idea de llevarlo a Estados Unidos:

Sehringen, 25 de octubre de 1937

Carta a Ida Bienert

[...] Parece que la cuestión del teatro empieza a apremiar de nuevo. En marzo el Museo de Arte Moderno inaugurará una exposición de “Arte industrial” (en realidad se trata de “La Bauhaus y su desarrollo”) y la representación de mi *Ballet triádico* está pensada para la inauguración. ¡Es increíble cómo este asunto sigue y sigue! Una y otra vez se ha planeado su reposición recientemente, y cada vez ha terminado en nada, en parte por problemas financieros, en parte por la falta de bailarines. Pero salto de alegría ante la posibilidad de representarlo en Nueva York. Gracias a Gropius y a Moholy [Nagy] todo el asunto de la Bauhaus ha adquirido notoriedad y la posibilidad de ir finalmente a los Estados Unidos ahora parece factible.

Aclaración a la carta a Ida Bienert

2 de noviembre de 1937

Mi carta aún no ha sido enviada, en parte porque mi esposa no estuvo de

acuerdo con mi descripción demasiado optimista de nuestra situación. Ella la ve muy oscura. En vez de reescribir la carta, haré algunos agregados a mis comentarios originales. Herbert Bayer,¹² quien recientemente regresó de Nueva York, me escribió para aclarar que la presentación del *Ballet* es sólo una idea, nada definitivo. Pero él tiene la impresión de que las condiciones son muy favorables y que tal empresa tiene muchas más posibilidades de éxito en Estados Unidos que en Alemania. Sé por experiencia que todas las cosas llevan mucho tiempo, pero haré lo que esté a mi alcance para seguir la recomendación que he oído desde que empecé con el *Ballet*: ¡llévalo a los Estados Unidos! No veo forma de que podamos quedarnos aquí, aunque sea adorable y hasta necesario, porque la casa y la granja necesitan ser cuidadas. La gente me recomienda hacer libros de ilustraciones y caricaturas. Para lo primero necesito un editor; en relación con lo segundo, he intentado algo en esa línea y se supone que aparecerá en series. Así es que esta vena está agotada también. Para dedicarme a la publicidad, tendría que vivir en la ciudad. (Schlemmer, 1972: 365-367)

Ida Bienert (1870-1965), la destinataria de esta carta, era coleccionista y mecenas, y compró algunos cuadros de Schlemmer. Su casa en Dresde era frecuente lugar de reunión para muchos artistas. La exposición de la que habla Schlemmer en esta carta

¹² Herbert Bayer (1900-1985), diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto austriaco. Fue alumno y, posteriormente, director de impresión y publicidad en la Bauhaus. En 1928, Bayer dejó la Escuela de la Bauhaus para convertirse en director artístico de la oficina en Berlín de la revista *Vogue*. Diez años más tarde, huyendo de la Alemania nazi, se mudó a Nueva York, donde desarrolló una larga carrera en la que destacó en prácticamente todos los aspectos de las artes gráficas. http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_Bayer

se tituló "Bauhaus 1919-1928", fue organizada por Walter Gropius y se inauguró en 1938 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sin embargo, la presentación del *Ballet* en Estados Unidos nunca se concretó. Tal parece que la visión pesimista de Tut era la más cercana a la realidad.

En esta época Schlemmer pinta poco, ya que al ser etiquetado como “artista degenerado”, el régimen se lo prohíbe. Además, tiene que dedicar la mayor parte de su tiempo a sembrar para alimentar a su familia. Mientras él se ocupa de la siembra, Tut y los niños cuidan a los animales de la granja. Compran una oveja que les da leche y lana para hacer cobijas y que es tema de conversación en las cartas de Schlemmer. La idea de irse a Estados Unidos está siempre presente, pero no quiere dejar Alemania y su casa recién construida sin tener una oferta concreta en ese país.

Algunos testimonios de este periodo de la vida de Schlemmer:

27 de noviembre de 1937

Diario

¡Qué verano! ¡La construcción de la casa! Múnich y "Arte degenerado". Un estudio grande y hermoso, totalmente inútil y carente de sentido. (Schlemmer, 1972: 367)

Sehringen, 17 de enero de 1938

Carta a Heinrich Lauterbach¹³

Para que no se rompa el hilo de la amistad, queremos ponerte al tanto de

¹³

Heinrich Lauterbach (1893-1973), arquitecto alemán.

nuestra vida y nos gustaría escuchar algo de ustedes dos. Bueno, ya nos establecimos en nuestra propia casa. Es de madera, tibia, tiene calefacción central y somos relativamente felices en ella; nuestra felicidad podría ser completa si no tuviéramos que preocuparnos constantemente por la simple supervivencia. Las preocupaciones son por el pan negro (y blanco) de todos los días. El arte ocupa un lugar secundario porque ahora se ha convertido en una propuesta altamente sospechosa, más dolorosa todavía porque en la primavera, cuando estábamos construyendo, el viento parecía soplar en una dirección muy diferente de la que manifestó durante el verano en Múnich. Ahora sopeso si de alguna forma puedo ganarme la vida sin dejar mi casa, recién construida, y mi estudio, sin verme forzado a irme lejos, que en este caso tal vez sólo signifique cruzar el gran mar azul para buscar refugio en los brazos de la Estatua de la Libertad. Esto sería posible si me aseguraran trabajo en el teatro. Los vestuarios del *Ballet triádico* están paseando, o mejor dicho, nadando a través del océano, enviados como mensajeros para interrogar al futuro acerca de lo que tiene para ofrecer. (Schlemmer, 1972: 368-369)

Sehringen, 3 de enero de 1939

Carta a Heinz Rasch¹⁴

El anonimato es, por supuesto, esencial. Podemos pretender que estamos

¹⁴ Heinz Rasch era un arquitecto y diseñador de muebles que conocía a Schlemmer desde que eran jóvenes, porque ambos estudiaron en Stuttgart. Con su hermano Bodo publicó en 1930 uno de los primeros libros sobre diseño gráfico, *Gefesselter Blick*. MÁCEL, Otakar, KÜPER, Marijke y BURGE, James. "The Chairs of Heinz Rasch", *Journal of Design History*, vol. 6, núm.1 (1993), págs. 25-44. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1315934>

siguiendo el ejemplo de los constructores de catedrales... Sólo desde esta perspectiva puedo entender tu interpretación optimista de la situación en que estamos Willi Baumeister y yo. Podemos seguir trabajando sólo si lo hacemos anónimamente. Yo, por ejemplo, ahora debo explicar a la Cámara Nacional de Artes por qué tomé parte en la exposición en Londres. Gropius escribe para avisarme que una exposición sobre la Bauhaus se acaba de inaugurar en Nueva York, con tremendas multitudes; los figurines de mi *Ballet* fueron publicados en el *Times* y mi trabajo tuvo un papel dominante. Posiblemente eso haga las cosas aún más difíciles para mí aquí. Pero esperemos y veamos qué pasa. (Schlemmer, 1972: 373)

A mediados de 1940, Kurt Herberts le ofreció a Schlemmer, y a otros artistas perseguidos como Willi Baumeister, refugio en su fábrica de pinturas, donde a cambio de probar nuevos materiales, podrían experimentar libremente y tener un empleo. Obligado por la necesidad económica, Schlemmer dejó a su familia y la casa que había construido en el campo y se mudó a Wuppertal, donde estaba la fábrica de Herberts. Esta es la “situación” en la que están Schlemmer y Willi Baumeister, compañeros de estudios en la Academia de Artes de Stuttgart a quienes la vida reúne una vez más.

La anterior es la última mención que hace Schlemmer acerca del *Ballet triádico*. Sus vestuarios llegaron a Nueva York, pero no su creador. Schlemmer murió en un hospital de Baden-Baden el 13 de abril de 1943, a los 55 años de edad. Como un mensaje cifrado dentro de una botella, a Nueva York llegaron por mar nueve vestuarios: el “Buzo”, la “Bailarina en blanco”, el “Bailarín turco”, la “Espiral”, el “Traje de alambre”, un

“Disco”, las dos “Esferas de oro” y el “Abstracto”, los únicos de los dieciocho trajes originales que, por haber salido a tiempo de Alemania, sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial.

Epílogo

¿Es posible reejecutar el *Ballet triádico*? Sí, siempre y cuando seamos conscientes de que tendremos que inventar casi toda la danza. Contamos con una estructura general, con los diseños de los vestuarios —que en sí mismos sugieren cómo puede moverse cada personaje y en algunos casos de hecho limitan el movimiento y sólo dejan algunas opciones disponibles—, con algunas descripciones de los movimientos de los bailarines y con información sobre la música que utilizó Schlemmer en algunas de las presentaciones. Todo esto debería ser suficiente para comprender el sentido general del *Ballet* e intuir su estilo. Sin embargo, dudo mucho que podamos recuperar la frescura de la experiencia original y sorprender al público —ya sea maravillándolo o irritándolo— de la forma en que lo hizo Schlemmer en los años veinte. Uno de los peligros que me parecen más evidentes es presentar el *Ballet* con una seriedad y solemnidad que no le corresponden. Schlemmer buscaba un efecto estético particular, pero siempre defendió la importancia de la mascarada, lo lúdico, lo burlesco. Quería sorprender a los espectadores, cuestionar las convenciones de la danza de su época y proponer la escena como un espacio de experimentación. ¿Qué tendríamos que hacer para conseguir un efecto similar en los espectadores del siglo XXI, que lo hemos visto todo, o casi todo, y a quienes ya no nos sorprenden los efectos visuales ni la unión entre el arte y la tecnología?

Tenemos los indicios al alcance de la mano. Utilizándolos con creatividad y con una buena dosis de audacia, el *Ballet triádico* podría ser el punto de partida de un proceso de experimentación que derivara no en “una” versión que intentara imitar lo que fue, sino en múltiples versiones que jueguen con las posibilidades que nos sugieren los documentos y que pongan en contacto dos momentos históricos diferentes.

Bibliografía

- FOSTER, Susan L. (1986). *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
- GOLDBERG, RoseLee (1979). *Performance. Live Art 1909 to the Present*. Londres: Thames and Hudson.
- HOCHMAN, Elaine S. (2002). *La Bauhaus. Crisol de la modernidad* (Ramón Ibero, trad.). Barcelona: Paidós Transiciones.
- LAHUSEN, Susanne (1986). “Oskar Schlemmer: mechanical ballets?”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol.4, núm. 2 (otoño, 1986), págs. 65-77.
- MÁCEL, Otakar, KÜPER, Marijke y BURGE, James. “The Chairs of Heinz Rasch”, *Journal of Design History*, vol. 6, núm.1 (1993), págs. 25-44. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1315934>
- PÉREZ SOTO, Carlos (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM Ediciones.
- SCHECHNER, Richard (1994). *Performance Theory*. Nueva York: Routledge.
- SCHLEMMER, Oskar (1972). *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (T. Schlemmer, ed., & T. F. Winston, trad.). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- SCHLEMMER, O., MONOLY-NAGY, L., MOLNÁR, F. (1961). *The Theatre of the Bauhaus*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- SCHLEMMER, Oskar (1987). *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios* (Ramón Ribalta, trad.). Barcelona: Paidós.
- SCHEPER, Dirk (ed.) (1977). *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballet*. Berlín: Akademie der Künste. Traducción al español de Hans Kaal (inédita).
- WICK, Rainer (2007). *Pedagogía de la Bauhaus* (versión de Belén Bas Álvarez). Madrid: Alianza Editorial.