

CAPÍTULO 8

El cuerpo mecanizado: La transformación del cuerpo a través del vestuario

Pheonía Veloz

El cuerpo humano de principios del siglo veinte se pone en discusión en el arte. El cuerpo de la ilustración positivista, reflejo de la Grecia clásica y diseñado con traje de dandy en el siglo diecinueve se desarticula con el desencanto provocado por la guerra, la muerte, la pérdida de sentido en el progreso y el miedo. Por otro lado, se redefine la fe en los misteriosos poderes del movimiento mecánico, en la invención de un mecanismo que supere al vulnerable organismo humano.

Las vanguardias que indagaron en la abstracción, el montaje (De Rueda, 2015, 59-69) o la representación del movimiento y el tiempo (cubismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo y suprematismo) comenzaron a disolver o distorsionar el cuerpo en la pintura y en la escultura e incluso a omitirlo como tema. El cuerpo entra en una fase de transformación, de disolución. Se faceta, recorre, se mueve en el plano, se descompone en partes para montarlas de otro modo que al ensamblarlas conforman un nuevo cuerpo. La máquina, ícono de estas vanguardias y tiempos dados por el avance de la industria, el incremento de velocidad en los desplazamientos, la vorágine de la ciudad, las teorías científicas de la relatividad¹ que incorpora la dimensión del tiempo para comprender los fenómenos físicos que suceden en el universo y la imposibilidad de escapar al horror que la misma máquina provoca, marcan un horizonte diferente para pensar el cuerpo en el escenario. El cuerpo mecanizado, la marioneta, la máscara, el cuerpo como parte de un todo abstracto serán la inspiración de muchos directores al pensar las posibilidades ilimitadas de estos “super cuerpos” en la escena.

El teatro y el cine serán los laboratorios para visualizar en escala real (es decir el espacio y cuerpo escala 1:1) la desarticulación del mundo y cuerpo renacentista, mimético y por otro lado el rearmado de uno nuevo. En ellos se estudian los materiales y herramientas que conforman el hecho espectacular para crear formas nuevas de relato. Como dirá Arthur Danto “con la modernidad las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido se vuelve su propio tema” (Danto, 1999, 129). En el teatro las investigaciones se centrarán en el uso narrativo y compositivo del espacio, las luces, el sonido, los cuerpos en movimiento y los tiempos de entrecruzamiento de estas variables, estos son los elementos

¹ La **teoría de la relatividad**, formulada por Albert Einstein a principios del siglo XX, propone que la localización de los sucesos físicos, tanto en el tiempo como en el espacio, son relativos al estado de movimiento del observador.

para crear un nuevo relato. Ya no será la representación de la vida, sino la vida en sí misma la que vemos en el escenario.

Serán los artistas plásticos (como Malevich, Tatlin, Picasso, Leger, Schlemmer, entre otros) quienes provocarán este nuevo concepto de espacio teatral, convirtiéndolo en un arte visual, que acabará con el concepto de la obra como fiel reflejo de la realidad. Los referentes de las vanguardias rusa y europea serán A. Appia², G. Craig³ y R. Wagner⁴, quienes se preguntaron y experimentaron los conceptos de **la obra de arte total** en el teatro.

Leyendo el momento como un periodo de crisis en el arte, Wagner considera que la escultura, pintura y arquitectura encontrarían salvación poniéndose al servicio del teatro, donde se realizaría *la obra de arte del porvenir*, una recreación de la fuerza de la naturaleza que todo lo reunifica. *Gesamtkunstwerk* fue el término alemán que identificó el significado de “obra de arte total”, definiendo un tipo de obra que integraba todos los tipos de arte: el musical el teatral y el de las artes visuales.

Tanto Appia como Craig y Wagner desarrollan la articulación del espacio con construcciones corpóreas, la incorporación simbólica de luz (la luz viva), la música y su tiempo y el movimiento corporal para “la puesta en escena como cuadro que se compone en el tiempo” (Appia, 2014). Estos teóricos proponían una nueva teatralidad en contraposición a la mirada naturalista y convencional imperante hasta el momento. Hasta las vanguardias no se rompe definitivamente con el llamado *teatro a la italiana*, es decir, un espacio con telones pintados a un punto de fuga bajo las directrices de los textos de Alberti⁵, en los cuales los actores solo podían desplazarse en el proscenio (para no develar la truca del dibujo), la función de las luces era alumbrar, el desarrollo del espacio citar un lugar, o los vestuarios desfilan los trajes de moda. Los elementos que componen la escena eran convenciones de género. Con el mismo pensamiento se había consolidado, por medio de la embocadura, la separación del público de la escena, dejándole un rol de expectación y anonimato. Desde la ruptura generada por los referentes antes mencionados y las vanguardias, se sustituye el concepto de decoración por el de **espacio escénico** donde todos los elementos interactúan entre sí creando una síntesis en la que ningún elemento puede asumir un predominio sobre los otros, lo que implica una revisión del lugar del público como parte del hecho teatral.

² Adolphe Appia (1862-1928) Escenógrafo y teórico Suizo que atraído por la obra y teoría de Wagner desarrolla la puesta en escena y la escenografía de *El anillo del nibelungo*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Tristán e Isolda*. Publica *La Mise en scène du drame wagnérien (La puesta en escena del drama wagneriano)* en 1895 y *La Musique et la mise en scène (La música y la puesta en escena)* en 1899.

³ Gordon Craig (1872 - 1966), actor, productor, director de escena, escenógrafo y teórico británico. Escribió *El arte del teatro* (1905), primer ensayo relevante para su teoría teatral, y entre 1908- 1929 publica la revista *Themask*.

⁴ Wilhelm Richard Wagner (1813- 1883) compositor, director de orquesta, poeta, ensayista, dramaturgo y teórico musical alemán. Las Hadas, La prohibición de Amar, Rienzi, El Holandés Errante, Tannhäuser, Lohengrin, El oro del Rin, La Valquiria, Sigfrido, El Ocaso de los Dioses, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nuremberg, Parsifal, son algunas de sus óperas donde desarrolla sus teorías y propuestas de renovación de la escena en su totalidad.

⁵ Leon Battista Alberti (1404-1472) En su tratado *El arte de edificar*, desarrolla una lectura crítica de los *Diez libros de arquitectura de Vitruvio*, postulando como debería ser la arquitectura y escenografía teatral renacentista. En cuanto a la escenografía, Alberti recomienda la ubicación delante del edificio escénico de dos o más columnatas de forma tal que asemejen casas: sintetiza así la escena arquitectónica clásica, de la que se conserva la puerta regia, decorada como los templos, y la necesidad de dar a la representación teatral una apariencia más real y funcional, porque esas casas debían representar las moradas de los protagonistas. Distingue asimismo la escena de los géneros trágico y satírico; para éste último contempla un fondo con árboles y montes, y otras partes agrestes similares.

La conversión de los escenarios en un terreno privilegiado de la experimentación, se dio fundamentalmente en unos contextos determinados: la Rusia de la revolución del 17, el París en el periodo de entreguerras, la Italia del futurismo y la Alemania de Weimar (Paz, 2000). La mayoría de estas primeras experimentaciones teatrales se llevaban a cabo fuera del circuito comercial y empresarial. Los artistas en el teatro y el cine imaginaron el mundo apuntando sus trabajos a una audiencia sin distinción de clases. En París se presentaba en cabarets o en las calles, al igual que en Italia, en ferias y calles. En Rusia los artistas participan en el reordenamiento de la vida social y de lo cotidiano, como parte del proyecto revolucionario de los bolcheviques. El teatro se convertirá en un espacio de experimentación docente donde se transmiten las nuevas ideas a un pueblo analfabeto en el cual se vislumbraba otra posibilidad de vida.

A fin de visualizar y analizar la transformación del cuerpo en la escena teatral y cinematográfica en un nuevo cuerpo mecanizado, facetado, abstracto, integrado al espacio y contemplado como unidad narrativa, seleccionamos cuatro obras de diferente género (ópera y ballet), formato (cine y teatro), país (Rusia, Francia y Alemania) y vanguardia (cubo-futurismo, constructivismo, cubismo, abstracción) en las cuales se puede observar la intervención del vestuario como arte aplicado en búsqueda de un lenguaje. Estos cuatro ejemplos son:

- El diseño de escenografía y vestuario de la ópera *Victoria sobre el sol* (1913) por Kaszimir Malevich
- El diseño de vestuario de la película *Aelita* (1924) por Alexandra Exter
- La producción del ballet *Parade*, por Sergei Diaghilev, con el diseño de escenografía y vestuario de Pablo Picasso (1923)
- La dirección de Oskar Schlemmer del *Ballet Triádico* (1924), ballet experimental desarrollado con los alumnos del taller de teatro de la Bauhaus.

Victoria sobre el sol

Los primeros vestuarios que ponen en escena los lineamientos hasta entonces desarrollados por el cubismo y el futurismo fueron los diseñados por Malevich para la ópera *Victoria sobre el sol*. Si bien la escena ya había sido puesta en discusión en cuanto al uso de las herramientas compositivas, el cuerpo aún no había sido modificado por el vestuario.

En la ópera futurista de 1913 trabajan conjuntamente el músico Mikhal Matiushin, el poeta Aleksei Kruchenich y el pintor Kaszimir Malevich creando una obra multidisciplinaria, trasgresora de las tradiciones artísticas y culturales de la época. Desarrollan un lenguaje nuevo donde las palabras estaban despojadas de su significado habitual. Las imágenes y los sonidos eran de libre asociación, la música disonante, los decorados en blanco y negro en diálogo con los vestuarios de colores brillantes, cilindros, conos y cubos.

Una declaración de Malevich en sus últimos diseños para *Myster-bouffe* de Mayakovsky⁶ es reveladora de su concepción del espacio teatral para analizar los vestuarios de la ópera y la relación de la pintura con las experiencias teatrales:

Vi la caja escénica como el marco de una pintura y los actores como elementos contrastantes (en el cubismo cada objeto es un elemento contrastante en relación a otro objeto) planeando la acción en 3 o 4 niveles intenté desplegar los actores en el espacio predominantemente en composiciones verticales a la manera del último estilo de pinturas. Los movimientos de los actores debían estar acordes rítmicamente con los elementos de la escena o escenografía. Representé un número de planos en un lienzo simple, trate el espacio no ilusoriamente sino de modo cubista. Vi mi tarea no como la creación de asociaciones con una realidad existente más allá de los límites del escenario sino como la creación de una nueva realidad (Nash, 1991, p.104)

Es decir, Malevich consideraba el escenario como un foro tridimensional de los principios cubistas de la pintura. Las figuras robotizadas avanzan en el escenario contribuyendo a su visión y caracterización de la humanidad despersonalizada y mecanizada del siglo veinte que alcanzó su apogeo en el teatro constructivista tardío.

Los vestuarios en esta ópera logran rigidizar y “aplanar” el cuerpo. Si estudiamos los bocetos de vestuarios los cuerpos son siluetas planas, no tienen un recorrido tridimensional (frente, lateral, espalda). En el traspaso al cuerpo real la tridimensión existe, pero el tipo de recorte formal que va operando sin tomar en cuenta la fisonomía del cuerpo crea una imagen que en conjunto acerca al cuerpo a formas puras con un tratamiento plano de los colores. Cada parte del nuevo cuerpo diseñado constituye una forma plana que desdibuja el cuerpo fisonómico. Con los movimientos y las relaciones entre personajes se crea un conjunto de colores saturados y planos que componen un espacio abstracto sin relación con el cuerpo sino con la composición general del que son parte. Espacio, vestuarios, movimiento, luz y sonido crean un cuadro en movimiento, en el cual se reformula la relación de las partes y el todo. Se puede apreciar por primera vez cómo el espacio es articulado por formas puras en movimiento, estos planos superpuestos componen el espacio. Malevich provoca una metamorfosis en el cuerpo, e imagina estos planos de color articulando el espacio con un fondo blanco y negro que también proponía de modo tridimensional, pero que por razones de presupuesto operó como fondo fijo bidimensional. La extensión del espacio creada en los telones de fondo estaba compuesta por una caja dentro de una caja con líneas diagonales conectando las esquinas y estableciendo una perspectiva interna que choca contra la mezcla discordante de palabras pintadas, símbolos y formas que evocan la velocidad, la máquina, a través de fragmentos de aviones, bombas, ruedas, cuerpos cósmicos, relojes cuadrados, etc.

⁶ La obra fue escrita por Mayakovsky (poeta y dramaturgo) para el aniversario de la revolución rusa de 1917. La versión original fue dirigida y producida por Vsevolod Meyerhold, y la escenografía por Kazimir Malevich. El estreno fue en el Teatro Musical de Teatro el 7 de noviembre 1918 (Van Norman Baer, 1991).

Con este uso de los vestuarios, las luces⁷ y el movimiento mecánico, robótico, que el vestuario permite a los actores, Malevich logra desintegrar la figura humana y componer con otros elementos geométricos en el espacio. Eran cuerpos para su parcial o total disolución en el espacio. Principio futurista, toda la materia está formada por partes geométricas que pueden ser independientes.

Victoria sobre el sol fue pensada para embestir contra las “viejas” tradiciones y sistemas de creencias, pero también para mostrar la “emancipación del hombre de su dependencia de la naturaleza, ya no es una escena reconocible en la realidad, sino una nueva realidad en la escena” (Nash, 1991, 98). En esta obra cubo-futurista, la nueva realidad se asociaba a la vivencia de una urbe mecanizada.

Aelita y el viaje a Marte

*Sólo podemos percibir el espacio cuando nos liberamos de la tierra,
cuando el punto de apoyo desaparece.*

MALEVICH, 1928

En los primeros años del siglo veinte los intelectuales rusos como Mayakovsky o Meyerhold⁸ discutían sobre si el cine podía ser un arte independiente, o si solo era un reproductor de imágenes como la imprenta al libro. Unos años más tarde Mayakovsky escribía: “Para nosotros, el cine es un espectáculo; para mí es casi una visión del mundo. El cine es el conductor del movimiento. El cine es el innovador de las literaturas. El cine es el destructor de la estética. El cine es la intrepidez. El cine es un deportista” (Mayakovsky 1881, p.48-49)

Al igual que Mayakovsky, Meyerhold, Eizenshtéin⁹ y otros artistas de múltiples disciplinas se interesaron progresivamente en el cine, y experimentaron con las gestualidades de los actores y su movilidad. Estos elementos, que venían trabajando en el teatro, sumado al tratamiento de la escenografía despojada de los artilugios pintados y al uso del vestuario simbólico, gestaron un antecedente a la formación del cine ruso

Entre los años 1912 y 16 el cine ruso se ve renovado por los films futuristas italianos, los desarrollos teatrales de vanguardia y el cine americano y nórdico. Protazanov, director de *Aelita* fue uno de los principales directores de la primera etapa del cine que intentó crear una

⁷ Para esta época, el uso de la energía eléctrica permitía que las luces fueran móviles y generaran apagones o climas de color, recurso imposible en tiempos de velas en la iluminación.

⁸ Vsévolod Emílievich Meyerhold (1874-1940) Director teatral, actor y teórico ruso. Fundador del octubre teatral, movimiento que impulsaba la revolución artística y política en el teatro. Creador de las leyes de la biomecánica, Entrenamiento en una serie de ejercicios de acrobacia, danza y deportes, balance, elasticidad, ritmo y destreza física. Se incorpora a la performance la escala visual de los movimientos que puede hacer el actor y el significado a los gestos.

⁹ Serguéi Eizenshtéin, (1898- 1948) fue un director de cine y teatro soviético de origen judío. Desarrolla el lenguaje cinematográfico fundamentalmente el montaje rítmico. La primera película que utiliza este montaje es *El acorazado Potemkin*, luego *Octubre*, *La línea general*, *¡Que viva México!* (inconclusa) entre otras.

imagen de autenticidad en sus films. Entre 1912 y 1924 filmó: *Nikolaj*, *Guerra y paz*, *La dama de picas* y *Aelita*.

Alexandra Exter es quien diseña el vestuario de este largometraje mudo de ciencia ficción. Siendo en ese momento una artista reconocida en el mundo teatral. Luego de un viaje de estudios por París e Italia, donde conoce y participa de la vanguardia cubista y futurista Exter vuelve a Kiev en 1914, al desencadenarse la guerra. Allí se une a las experiencias que se venían desarrollando en el campo de la pintura y la formación de un arte comprometido con Tatlin, Popova, Malevich y otros.

En el terreno teatral experimenta sus búsquedas constructivistas en escenografías y vestuarios con el director Alexander Tairov quien desarrolla la teoría de fusión entre el drama, el movimiento y el diseño escenográfico, conocido como **teatro sintético**. Exter estudia y diseña el uso dinámico de la forma inmóvil. Evitando el uso de artilugios de telón pintado y generando espacios con niveles, escaleras y estamentos de color. Diseña en conjunto con la puesta en escena, lo cual implicaba tener en cuenta los desplazamientos de los actores, los tiempos y la iluminación. Para ello Exter transformaba la dimensión de los cuerpos con dispositivos de endurecimiento de ciertas partes de las telas generando movimientos facetados y creando masas de tela en movimiento. Estos dispositivos de realización en el vestuario le permitían dibujar el cuerpo en el escenario como las pinturas futuristas en las que se puede percibir la descomposición del movimiento.

Es importante destacar que el constructivismo se originó en el culto al proceso industrial y tecnológico, desde ese punto de vista los humanos han sido vistos como máquinas vivientes con necesidad de mejoras, de ganar total control sobre sus habilidades físicas.

Desde estos parámetros Exter diseñó para la película *Aelita* vestuarios constructivistas, con una mirada tecnológica y robótica, donde privilegiaba el movimiento de los volúmenes y la articulación del valor con la textura y la forma. Cabe recordar que Exter ya había experimentado este tipo de diseños en el teatro, pero el cine tiene particularidades técnicas que en estos vestuarios deslucen el trabajo de la imagen. Diseñar vestuarios para un medio que implica una mediación tecnológica de la imagen, ausencia de color, cercanía a los cuerpos por el uso del lenguaje cinematográfico de primeros planos y una sobredimensión de los cuerpos por el tamaño de la proyección, implica dificultades y determinados saberes que no son equiparables al teatro. Aun así, los diseños de vestuarios son dignos de analizarse como propuesta narrativa, visual y poética de una película de ciencia ficción.

La película narra la historia de Los y Natasha, esposos en la unión soviética. Ambos participan de la reconstrucción y modernización del país: él es un investigador e ingeniero y ella trabaja en diversos espacios de asistencia al pueblo. En el trascurso de la película, los protagonistas son engañados por un grupo de oficiales soviéticos, ex militares del régimen derrocado que quieren interferir y aprovecharse de la vida de estos personajes. Los engaños ponen duda sobre la fidelidad de su esposa a Los, quien direcciona su imaginación a las historias del espacio por un mensaje misterioso que parece recibir en su oficina. En simultáneo a esta historia en la tierra, se cuenta la vida en Marte y en particular la de Aelita, la reina de

Marte y la situación política que allí se vive. Las clases sociales son: Ella y su padre el rey, el consejo de ancianos quienes tienen el poder real, los militares y los esclavos. Aelita logra ver la tierra y a Los mediante un nuevo invento: el telescopio. La trama de engaño y manipulación de la información atravesará los dos mundos, creando situaciones paralelas de engaños y luchas sociales para revertir el control.

El mundo marciano diseñado por Sergei Kozlovsky, Isac Rabinovich, Alexandra Exter y Victor Simo son rampas circulares, uso de hierro, espacios móviles en diferentes velocidades que recuerdan al *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin. Los espacios de construcción tridimensional se habían experimentado en teatro y funcionaban como formas y cuerpos en relación. En esta obra, la ciencia ficción, es un ensayo de los imaginarios espaciales y visuales de reconstrucción de un mundo tecnificado, nuevo, comunicando al espacio y a otros mundos, un mundo socialista nuevo, por primera vez radicalmente diferente a lo existente, un mundo en formación.

El diseño de vestuario crea un cuerpo definido para cada estamento de la sociedad en el caso de Marte. A Aelita (reina) y su sirvienta se las presenta con vestidos que si bien marcan la forma humana tienen dispositivos que extienden el cuerpo y señalan el movimiento que cada una de ellas realiza. En el caso de la sirvienta, un grupo de varillas acompañen el movimiento de su sigiloso caminar en puntas de pie y también define su calidad de sirvienta por las posibilidades limitadas en su andar. Aelita posee dos tocados con extensiones como antenas en un caso y como ondas sonoras en el otro. Toda la trama de la película desarrolla el control de los mensajes y la comunicación, y el vestuario refuerza esa línea argumental. Su vestido también marca un recorrido en el cuerpo simulando la órbita de Saturno o similar. Los ancianos, quienes tienen el poder, visten con togas tipo romanas, pero con elementos de materiales modernos como el plástico y las transparencias. La diferencia en este grupo de ancianos es un visor en el cerebro como extensión de su intelecto, un visor personal. Los guardias están totalmente rigidizados, como robots marionetas con cascos que les tapan la cabeza y una señal circular que se repetirá en todos los personajes, pero en diferentes lugares del cuerpo que en este caso se encuentra en los genitales. Finalmente, el pueblo apenas tiene ropa y en sus cabezas tienen cajas cerradas, que los vuelve anónimos y sin pensamiento, sin posibilidad de ver.

Cada uno de estos personajes circula por espacios que le son afines. Aelita, como reina, habita en lo más alto de este mundo, su espacio es traslúcido y con elevaciones circulares e instrumentos arquitectónicos en diagonal. La utilización del espacio vacío, que investigan los escultores constructivistas se ve claramente reflejada en este espacio. Cerca de allí está el telescopio que solo puede usarlo el padre de Aelita. Tanto en el espacio como en los vestuarios se observan elementos de óptica, astronomía y de las nuevas tecnologías como hierro, plástico, acero. Todo el espacio es fundamentalmente vertical, compuesto por líneas en diagonal. El espacio de los ancianos es cavernoso y el de los esclavos es un sótano donde caen los deshechos.

En la tierra la propuesta de vestuario es la presentación del diseño de los trajes soviéticos de Tatlin¹⁰ y de los diseños textiles desarrollados por Popova¹¹. Líneas puras, trajes que se adaptan a todas las ocasiones y estaciones, estampados geométricos, mecánicos.

Los vestuarios, si bien definen ambos mundos, están pensados en relación dramática con la historia. Las propuestas de diseños constructivistas intervienen por primera vez el cuerpo desde un lenguaje propio del vestuario (color, textura y forma aplicados al cuerpo y al movimiento) para diseñar con códigos narrativos. Podemos reconocer el cuerpo humano pero la transformación y la conversión en estamentos sociales que le impone el vestuario fundamentalmente en Marte nos permite leer más allá de la historia literaria.

Diaghilev y Los Ballets Rusos

La creación y colaboración en un mismo espectáculo entre Rusia y occidente se llevó a cabo en la compañía de Los Ballets Rusos.

Diaghilev como productor, proyectó un ballet en el cual participaron prestigiosos diseñadores como León Bakst y Alexander Benois, integrantes del grupo editor de la revista *Miriskusstva* (Mundo del arte en Rusia); bailarines y coreógrafos como Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Anna Pavlova a los que había conocido durante su etapa como productor en los Teatros Imperiales; coreógrafos como Mijail Fokine o Léonide Massine; compositores como Debussy, Chopin, Chaikovski, Satie, Scarlatti, Strauss, Stravinsky, Schumann, Músorgski, Prokofieff, Ravel o Falla; pintores como Picasso, Matisse, Goncharova.

El estreno de Los Ballets Rusos de Diaghilev en Europa, tuvo lugar en La Ópera de París el 19 de mayo de 1909 y desde ese momento cambió el concepto del ballet clásico al conseguir crear un espectáculo revolucionario donde danza, drama, música y arte se fundieron en un todo.

Entre 1883 y 1888, Richard F. Burlón tradujo los diecisiete volúmenes de *Las mil y una noches*, hecho que impulsó la edición de multitud de publicaciones que tenían como referencia los argumentos de estos cuentos árabes del Oriente Medio medieval que influyeron notablemente en la sociedad. Una de las primeras presentaciones del ballet en París fue *Sherezade*, basada en *Las mil y una noches*, estrenada el 4 de junio de 1910 en la Ópera Garnier, París, con coreografía de Michel Fokine y decorados y vestuario de León Bakst.

Por sus vestuarios orientales, este espectáculo creó tal conmoción en Europa que diseñadores de moda como Poiret, Lanvin y Fortuny se inspiraron en los trajes de la compañía y desarrollaron colecciones revolucionarias de indumentaria femenina. Tal es así que el vestido que hasta entonces se apoyaba en la cintura con dispositivos opresivos como el corset y el miriñaque, hecho de dos partes, (cuerpo y falda) y que no permitía prácticamente la libertad de

¹⁰ Vladímir Yevgráfovich Tatlin (1885- 1953) pintor, escultor y escenógrafo constructivista ruso. Proyectó el *Monumento a la Tercera Internacional*.

¹¹ Liubov Serguéievna Popova (1889- 1924) artista constructivista rusa, se dedicó al diseño de escenografías, de vestuarios y al diseño de textiles.

movimiento a la mujer fue sustituido, por diseños que eliminaban ambos dispositivos y desde entonces el vestido se apoya en los hombros (es decir el punto desde donde se sostiene el vestido son los hombros) como los vestidos que hoy conocemos o los de la Grecia clásica. Esto fue un cambio radical en las posibilidades de libertad de movimiento que las mujeres vivieron desde ese momento.

Los ballets rusos variaban según el país o el movimiento de vanguardia seleccionado. Las temáticas que representaban y para las cuales Diaghilev convocaba determinados artistas coreógrafos, músicos y diseñadores de escenografía y vestuario, definían una propuesta diferente para cada presentación.

Seleccionamos el ballet *Parade* con música de Satie, coreografía de Massine y textos de Cocteau, estrenada en 1917 en el Theatre du Chatelet por la propuesta de vestuario cubista de Picasso. En él podemos visualizar cómo el movimiento de la danza queda subordinado, en algunos personajes, a las limitaciones del vestuario y a la construcción simbólica de estos cuerpos/objeto en el espacio escénico.

El argumento de Cocteau cuenta las peripecias de cuatro artistas circenses (un prestidigitador chino, una niña americana y una pareja de acróbatas) que representan una pequeña parte de sus respectivos espectáculos con el fin de llamar la atención del público que se pasea por un boulevard parisino frente a una barraca de feria, donde tendrían lugar estos espectáculos.

La propuesta musical de Satie era similar al procedimiento que utilizan los cubistas al recoger elementos de la vida cotidiana para sus collages. Cada personaje era identificado con un ruido o sonido de la vida cotidiana: El mago con sonido de ruletas, la niña con botellas de agua, el manager, ruidos de máquina de escribir, de revolver o sirenas.

La propuesta de diseño de Picasso es acorde a las búsquedas pictóricas y teóricas por las cuales transitaba en los años 1916- 17. Alejamiento del cubismo y búsquedas en el realismo. El diseño de los telones y escenografías como el del vestuario combinaba elementos cubistas con la representación realista. Así, el telón del inicio del ballet es realista y la escenografía de una calle de París es cubista. Los vestuarios de los managers son cubistas y los demás personajes son realistas con un diseño decorativo en la realización de los textiles.

Cada personaje se reconoce por un rasgo bufonesco. El manager de París tiene camisa, frac, pipa y bigote, el manager de *Americano* (EE. UU) tiene un edificio en su espalda, un megáfono, y muchos artefactos más que citan un artefacto ruidista dadaísta. Estos personajes son los únicos que tienen un tratamiento cubista, donde se aprecia el facetamiento por la incorporación de la cuarta dimensión. Es decir, la representación de varios puntos de vista dados por el tiempo de recorrido alrededor de un objeto representado en un mismo plano. Los otros personajes tienen un tratamiento realista. La niña americana está vestida de marinero y en su coreografía hace pasos de Chaplin, el mago chino tiene un pantalón y una casaca que forman un cuerpo prácticamente cuadrado y los acróbatas tienen mallas pintadas de arabescos. El cuerpo y el movimiento son libres para hacer grandes piruetas mientras que en el

caso de los managers cubistas solo mueven sus piernas y tienen tapado el resto del cuerpo a modo de un capuchón.

Los vestuarios de Picasso se han considerado como los primeros vestuarios cubistas. En este caso, por el recorte de este trabajo, podemos revisar los vestuarios de Malevich, obra estrenada cuatro años antes bajo el mismo título de cubo-futurista. En el caso de *Victoria sobre el sol*, si bien la estética puede analizarse como cubista o futuro-cubista la imagen en escena es abstracta. La intención de Malevich es descomponer los cuerpos y crear una composición tridimensional abstracta, experimentar con la abstracción en el espacio y cuerpos reales. En el ballet *Parade* los personajes cubistas tienen una rigidez pictórica y no una articulación cuerpo-vestuario. Al encontrarse separados de una totalidad, estos dos personajes (los managers) no conforman un cuadro escénico cubista, sino que la incorporación de vistas en un plano por el recorrido del observador, en el caso del personaje en movimiento y al no ser una pintura, entran en conflicto de movimiento. Es decir, la posibilidad de mostrar el recorrido del observador en un cuadro no es la misma que recorrer un cuerpo que se mueve. Picasso plantea en este ballet la dualidad entre el cuerpo naturalista y el cubista. Los managers tienen un tratamiento como columnas que funcionan en la calle cubista como escenografía y los personajes danzantes los diseña de forma realista habitando un espacio cubista. Las resoluciones a las que llegan en la nueva presentación de los cuerpos por medio del vestuario son diferentes en las dos propuestas. Por un lado, la resolución espacio-cuerpo que logran plantear en la escena y por otro ideológico cada espectáculo construye un tipo de relación con el público y le propone un tipo determinado de cuerpo. Tecnológico, abstracto, revolucionario en Rusia y burlescos y artístico- elitista en París.

Bauhaus y el hombre metafísico

Nuestro tiempo está caracterizado por la abstracción que provoca la separación de las partes de una totalidad ya existente para conducirla al absurdo o para empujarla hasta sus aspectos extremos, que se manifiesta por medio de generalizaciones y síntesis, cuyo objeto es esbozar una nueva totalidad.

Schlemmer: Investigaciones sobre el espacio escénico.

La idea de la formación de un hombre nuevo para una nueva sociedad constituye uno de los puntos esenciales de la utopía fundacional de la Bauhaus. Schlemmer, en una carta a su amigo Otto Meyer, constata con satisfacción “la dirección de la Bauhaus construye en una dirección distinta a la esperada, en dirección al hombre” (Rainer 1993, 234)

La búsqueda de Schlemmer es lograr formular un canon de figura conforme a la época y al mismo tiempo atemporal, un tipo universal de creación. Para él el hombre está despojado de todas las diferencias fisonómicas, psicológicas y sociales. Reduce al hombre a su forma primera esencial, alejándolo de su historicidad. En esa búsqueda Schlemmer se acerca a los fundamentos de la Bauhaus cuyo pensamiento plástico gira en torno a los elementos de la

forma abstracta y que cultivan un tratamiento a-histórico de estos elementos de la forma, al considerar al cuadrado, el círculo y el triángulo como categorías creativas elementales de validez general y supra temporal.

Las formas, los colores solo adquieren significado en la obra a través de la relación con nuestra esencia humana interna; son únicos o, en sus relaciones entre sí, son medios de expresión de distintos estímulos y emociones, por los tanto no son válidos per se [...]. Estos elementos básicos son el acento sobre el que se constituye la gramática de la configuración, sus leyes del ritmo, de la proporción, del claroscuro, del equilibrio, del espacio lleno y vacío." (Ciriot 1995, 240).

Hay que puntualizar que, si bien el hombre es la medida para la creación en la Bauhaus, Schlemmer es el único dentro de la escuela que toma como tema al hombre, tanto en sus pinturas y enseñanza, como en las investigaciones teatrales donde puntualiza en el hombre y el espacio vacío.

En 1923 se hace formalmente cargo de la dirección del taller de teatro en la Bauhaus y plantea en la escena como antes en sus pinturas, "la necesidad metafísica del hombre, en tanto que establece un mundo imaginario y logra lo trascendental sobre la base de lo racional" (Rainer, 1993, 250). El equivalente en la escena de la búsqueda de un tipo de hombre regulado por un canon lo constituye por medio de máscaras y vestuarios.

Schlemmer investigaba los aspectos geométricos de la anatomía de los bailarines y los movimientos funcionales del cuerpo en movimiento. El cuadrado del pecho, la esfera del abdomen/vientre, los círculos de los hombros, el triángulo de la nariz, la línea conectando la visión con el objeto que es visto, como por ejemplo el espectador mirando al bailarín en el escenario. En este taller de teatro como en su arte, Schlemmer estaba preocupado por el hombre en el espacio. El espacio para él no era una entidad negativa o un vacío. Para ilustrar esto él ponía cables tensados a través del escenario, cruzándolo en orden de definir el espacio cúbico que rodeaba a los bailarines. Dividía el piso del escenario en secciones, como módulos ortogonales, diagonales y círculos. Sus estudiantes debían imaginar el espacio a ser llenado por una sustancia suave y maleable algo que podía ser sentido y tocado. Quería que ellos fueran conscientes o estuvieran atentos a que los movimientos (futuros, el movimiento siguiente) estaban determinados por los espacios circundantes, especialmente por el espacio escénico. De esa manera se sentirían hechizados por el espacio.

El organismo del hombre se encuentra en el espacio cúbico, abstracto de la escena. Hombre y espacio poseen sus leyes ¿cuáles son las preponderantes? Puede ocurrir que el espacio abstracto se supedite al hombre y entonces la naturaleza –o aquello que la sugiere– pase a desempeñar un papel principal. Es lo que ocurre en la escena que trata de reproducir la imagen de la naturaleza. O puede ocurrir que el hombre sea transformado en función del espacio abstracto.

Es lo que ocurre en la escena abstracta. La red invisible formada por las líneas de las relaciones planimétricas y estereométricas constituye las leyes del espacio cúbico.

A esta matemática corresponde otra que pertenece al cuerpo humano, que crea el equilibrio por medio de movimientos esencialmente mecánicos y que están condicionados por la inteligencia, es la geometría de los ejercicios corporales, rítmicos y gimnásticos a los cuales hay que añadir la estereotipia del rostro. (Rainer, 1993, 148)

La transformación del cuerpo para la escena abstracta se obtiene por medio del vestuario y la máscara. Ambas subrayan su apariencia o la modifican, permiten expresar lo esencial o por el contrario mantenerlo en el terreno de lo ilusorio, refuerzan su conformidad orgánica o mecánica a las leyes o la impiden.

Luego de este laboratorio de movimiento humano, aparecieron varias piezas/obras cortas de danza en las que su teoría fue traducida a la práctica.

Con motivo de la semana de la Bauhaus de 1923, presenta con sus alumnos el *Ballet triádico*, danza en la que Schlemmer había trabajado desde 1914.

Era una combinación de danza, vestuario, pantomima y música. El título era una creación de la triada = tri tono, era una danza en 3 partes, con 3 danzas distintas cuyo sentido subía de tono de la broma a la seriedad. Entre estos 2 polos se desarrollaba la sinfónica danza de la trinidad en doce escenas de danza, con 2 o 3 bailarines. Escalonadamente se pasaba de la alegría burlesca de la serie amarilla, al ambiente festivo de la serie rosa y a la esfera místico –heroica de la serie negra. (Droste, 1998, 102)

En cada serie trabajaba reforzando o borrando determinadas partes del cuerpo que a su vez acentúan un movimiento del cuerpo en el espacio. Por ejemplo, en la serie amarilla, un personaje salta y gira, el vestuario en la zona de las piernas se parece a un resorte y los brazos se ocultan, en su lugar hay una serie de flecos que suplen a los brazos, pero al saltar generan un movimiento más dinámico y circular. Generalmente el espacio de las danzas amarillas es una cuadrícula ortogonal o de espacios rectos y los personajes están reinterpretados por las formas circulares. Se observan las tensiones o vibraciones que esos movimientos generan en el espacio. En la serie rosa, investiga las relaciones musculares del cuerpo y como separarlas por medio de diferentes texturas y colores, en la serie negra se observan las relaciones del cuerpo frente–lateral, espacio circular y vestuario circular, pesado y liviano, relación sonido–movimiento, etc.

Las formas básicas puestas en diálogo con el cuerpo comienzan a generar otras lecturas, nuevas formas de comprender el cuerpo, el movimiento y el espacio que ocupan en cada caso. Las investigaciones que allí se hicieron abren el estudio particular al lenguaje del vestuario. Esto implicaba experimentar con las posibilidades simbólicas de las formas, los colores y las

texturas en relación morfológica con el cuerpo, en un espacio y con un determinado disparador, en este caso sonoro y conceptual.

La escena después

En el transcurso de once años en los cuales se gestan, realizan y estrenan estos cuatro espectáculos (1913 a 1924) el cuerpo, el espacio y la investigación de una configuración nueva de ambos dará por tierra las formas naturalistas de obras teatrales y ballets constituidos desde el renacimiento, para los cuales el cuerpo del cantante o comediante no tenía conexión con el espacio circundante que solo ilustraba un escena prefijada (ej: sobre un telón pintado la entrada a un palacio o un bosque) según fuera el género del espectáculo, con un público anónimo (uso de luz apagada en la sala), pasivo, sin participación en la construcción del hecho teatral y clasista dado que el teatro “a la italiana” estaba construido para un tipo de público cortesano y luego burgués.

Los cuatro espectáculos investigan sobre el cuerpo de su época, interpelan el cuerpo político que se construye en la Unión Soviética poniendo en acto las teorías marxistas que discuten el cuerpo del trabajo alienado atravesado por la máquina. Reinterpretan esta mirada mecanicista en el teatro, en un país que apuesta a la tecnificación para la formación de un nuevo orden social y político. En otros casos el cuerpo será el cuerpo pictórico en el espacio de la escena, y las posibilidades narrativas o de provocación que estos generen en las calles parisinas y en la Bauhaus como escuela el estudio del cuerpo como mecanismo que articula y construye el espacio, con la proyección de sus movimientos, de la mirada, de la palabra. El cuerpo en un nuevo espacio de arte y vida, técnica y arte, máquina y diseño.

Por otro lado, el estudio que realizan las escuelas de arte abstracto (Kandinsky¹², Bauhaus, Leger¹³ entre otros) de la percepción de las formas, el color y la textura en el público, en relación a las sensaciones de la música, el espacio o la arquitectura, proporcionan la teoría para el uso de estos conceptos en la escena. Estos estudios trastocan los cuerpos y gestan espacios metafísicos, abstractos o cubistas. Las experiencias teatrales y cinematográficas experimentan las teorías de la sensibilidad que las formas, los colores o las texturas con la intención de generar en la percepción del público lecturas de todas las variables visuales que se presentan en el escenario, y las aplican al movimiento y a la música o el sonido.

La gravedad y el espacio único donde todo ocurre en el mismo espacio se fragmentan por medio de dispositivos que generan movimiento, elevaciones, cambios de luz, proyección de sombras, público y escenarios móviles, palabras que se separan en sílabas y se repiten como un ritmo mecánico. Los cuerpos en esta nueva configuración se entrenan en destreza,

¹² Vasili Vasílievich Kandinski (1866- 1944) pintor ruso, precursor de la abstracción en pintura, y teórico del arte. Publico *De lo espiritual en el arte*, *Punto y línea sobre el plano*, *La gramática de la creación*, entre otros.

¹³ Fernand Léger (1881- 1955) pintor y teórico cubista francés. Publicó: *Funciones De La Pintura*. Diseñó la escenografía y el vestuario de la obra *La creación del mundo* de los ballets suecos y la dirección de la película *Ballet mecánico*.

acrobacia, danza, gestualidad, mecanización, para ser instrumentos óptimos de la nueva estructura teatral en el que el uso de elementos y dispositivos de vestuario y escenográficos, la comprensión de los tiempos simbólicos de la luz o la música será el nuevo lenguaje. El cuerpo será un elemento más en acción y relación con los demás elementos que componen el hecho espectacular y el vestuario se incorpora en este esquema como elemento narrativo.

Las nuevas poéticas teatrales y cinematográficas estarán direccionadas a un público activo. Al cual se lo interpela con el fin de ser parte de la obra, participativo en la totalidad del hecho comunicacional que se vive. Despertaren el público el espíritu crítico como espectadores, pero a su vez como observadores de la vida y la construcción que hace el capitalismo con nuestros cuerpos. La pregunta por el público será clave en todas las propuestas escénicas mencionadas y otras (Brecht, Moholy- Nagy¹⁴, Artaud¹⁵, Meyerhold, etc.). La decisión de los artistas es generar un shock (Bürger, 1997) para poner al público activo, en estado de alerta, con el propósito de despertar a una nueva comprensión, a una integración del arte con la vida.

La revolución que vivió la escena en estos años transformó la relación espacio, cuerpo y público. Los cuerpos creados por los artistas en su aspecto externo (vestuarios, formas, dispositivos de agrandamiento etc.) trastocaron la reproducción fisonómica del cuerpo, en búsqueda de un cuerpo narrativo, un cuerpo que fuera herramienta de una idea, de una acción política, de una lectura de la vida y espacios vividos

El diseño de vestuario como arte aplicado fue por primera vez estudiado y pensado como lenguaje que tiene una gramática y una sintaxis para comunicar más allá de la palabra, es decir las variables formales, color, forma y textura se estudiaron en su dimensión simbólica en colaboración directa a la construcción general de la puesta en escena, como elemento poético narrativo.

Bibliografía

- AAVV (2016) Kazimir Malevich/ Retrospectiva. Buenos Aires. Fundación Proa
- Appia, A. (2014). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Madrid. Asociación de directores de escena
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península
- Ceballos, E. (1999). *Principios de dirección escénica*, Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta S. A.col Escenología.
- Cirlot, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*. Barcelona. LaborS.A

¹⁴ László Moholy Nagy (1895 - 1946) fotógrafo y pintor húngaro creador del teatro histórico. como docente del taller de teatro de la Bauhaus propone la experimentación dentro del teatro formal actual, a través de sorpresas propias del futurismo, dadaísmo y de los *merz*, donde las relaciones de palabras se transforman en relaciones de sonidos fonéticos exclusivamente, conceptualmente incoherentes; y también en la persona mecanizada, que se convierte en pura forma, lo que produce efectos subjetivos en el espectador debido a la limitación del movimiento y por los contrastes dinámicos.

¹⁵ Antonin Artaud (1896 1948) poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. Desarrolla su teoría teatral en los libros, *Teatro de la crueldad* y *El teatro y su doble* En su teoría, le asigna al teatro la función de destruir los valores culturales artificiales, impuestos por siglos de dogmatismo racionalista, y propone volver al ritual primitivo para reflejar la verdadera realidad del alma humana.

- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós
- De Rueda, M. de los A. (comp) (2014). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad, itinerarios del arte moderno entre América latina y Europa 1830-1945*. La Plata. Edulp
- Droste, M. (1998). *Bauhaus 1919-1933*. Berlin. Taschen
- Francastel, P. (1960). *Pintura y sociedad*. Cap 2: Destrucción del espacio plástico. Buenos Aires: Emece
- Martínez Roger, A. (1999). *El cuerpo permanece: una escenografía de Fernán Léger*. *Acotaciones*, (3) 37-44.
- Mayakovsky, V. (1981). Cine y cine, en AA.VV. *La cinema Russe et Soviétique*. Paris, L'Équerre/ Centre Georges Pompidou.
- Nash, S. (1991) *Theatre in revolution*, Cap.: Oriente y Occidente: escenografía rusa y vanguardia europea. San Francisco: The Fine arts museums
- Paz, M. (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa.
- Pittau, V. P. (2013). "El ballet como campo de experiencias vanguardistas: dos casos paradigmáticos con música de Satie". *Revista del Instituto Superior de Música*, (14), 31-50. Recuperado de <http://www.resad.com/acotaciones/archivo.htm#9>
- Rainer, W. (2007). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Ruiz Ros, S. (2011) Análisis escenográfico del ballet "El sombrero de tres picos" Universidad Rey Juan Carlos, Instituto Universitario De Danza Alicia Alonso. Tesis de master, inédito. Recuperado de <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/8078?show=full>
- Schlemmer, O. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Cap. 4: El teatro de la Bauhaus. Madrid: Alberto Corazón (pp151-152)
- Van Norman Baer, N. (1991) *Theater and revolution, Russian avant-garde stage desing 1913-1935*. London: Thames and Hudson /The fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.
- Villegas, S. (1997). La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS. *Film historia online*, 7(1), 13-28. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12344/15102>
- Warncke, C. (1998). *Pablo Picasso 1881-1973* Madrid: Taschen.

Videos de las obras citadas e imágenes de los figurines:

Victoria sobre el sol

De Artes y Pasiones (2016), julio 10), *Malevich victoria sobre el sol* [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LbnJ2pV6ld4>

Fondation Beyeler, (2015, noviembre 15), *Victory over the sun, futurist opera* [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CUz905Yhttc>

Boceto de vestuario: <https://esteticateatral.wordpress.com/2013/06/25/iv-vanguardias-1/>

Aelita

Protazánov, Y (director) (2013) *Aelita reina de Marte* [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YztKzbwPbBU>

Figurines de la película

<https://es.pinterest.com/pin/23292123044308176/>
<https://es.pinterest.com/pin/164944405076265576/>
<https://es.pinterest.com/pin/312859505342641764/>
<https://es.pinterest.com/pin/411516484681929408/>
<https://es.pinterest.com/pin/470204017325724393/>

Obra Ballet Parade

Ballet program "Picasso and Dance" by Europa Danse [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Chq1Ty0nyE>

Bocetos Picasso de vestuario de Parade

<https://es.pinterest.com/pin/434878907749483384/>
<https://es.pinterest.com/pin/422494008773783243/>
<https://br.pinterest.com/pin/387942955379721249/>
<https://es.pinterest.com/pin/477522366720507948/>

Ballet triádico

Videos

Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer Bauhaus (2013) Reconstrucción del Ballet Triádico de Oskar Schlemmer para la Bauhaus [archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo>

Vestuarios fotos

<https://es.pinterest.com/pin/231231762096891215/>
<https://es.pinterest.com/pin/500955158536355193/>
<https://es.pinterest.com/pin/341288477992371716/>
<https://es.pinterest.com/pin/AbNSKaAPMIA2D9qwRkrskoRaJ-JTL0HomMKqncnGv8BE5QBvwnDbvbM/>
<https://es.pinterest.com/pin/294000681897786776/>
<https://es.pinterest.com/pin/540080180293487640/>
<https://es.pinterest.com/pin/474848354441306784/>
<https://es.pinterest.com/pin/498562621218873418/>
<https://es.pinterest.com/pin/563442603362185116/>
<https://es.pinterest.com/pin/496240452676107430/>
<https://es.pinterest.com/pin/406590672591694998/>