

OSCAR SCHLEMMER EN LA DANZA

DELFIN COLOMÉ
Crítico y Compositor
Manila - Filipinas
Conferencia de la Exposición Oskar Schlemmer
Museo Nacional Reina Sofía

La danza ha sufrido a lo largo de este nuestro siglo próximo a terminar, una de las transformaciones más espectaculares que se hayan dado en el mundo de las artes. Y ello se ha debido a una singular floración de figuras, entre las que –dicho sea de paso– aparecen muchísimas mujeres, a diferencia de lo que sucede en otros campos artísticos.

Oskar Schlemmer es, sin duda, una de esas figuras singulares, desde su faceta tan peculiar –sorprendente, incluso, para muchos– de bailarín y coreógrafo.

La actividad coreográfica de Schlemmer se desarrolla básicamente entre los años 1912 y 1940.

Una primera observación que quisiera formular es que Schlemmer es un pintor-coreógrafo, y no un coreógrafo-pintor. Si se quiere un símil para la clarificación de ese binomio, mencionaría que mientras, por ejemplo, Albéniz fue un pianista-compositor, Manuel de Falla fue un compositor-pianista.

En 1931, Schlemmer escribió en su Diario una declaración concluyente:

«Gustosamente reconozco que llegué al baile desde la pintura y la escultura, pero precisamente por eso tenía que valorar más su aspecto básico, el movimiento, dado que aquellos ámbitos expresivos son por naturaleza estáticos, rígidos y representan el movimiento congelado en un instante. El hecho de que se aplace sin más una asimilación del mundo formal y de la percepción del artista plástico a los del bailarín, y de que casi siempre el paso de un ámbito especializado a otro se revele fructífero, no precisa justificación alguna. Sin embargo es preciso resaltar que el mundo sensitivo del pintor abarca un sentimiento del cuerpo que sólo necesita una llamada para [demostrar] vitalidad, y estilo, como ya es sabido, significa la forma última, la mayor posible. El camino pasa por desprenderse de lo accesorio y banal hasta alcanzar

una precisión de la idea cada vez mayor. Las vías que conducen a esta meta son diferentes, dependiendo del punto de partida. Si parto del cuerpo para crear poco a poco la danza formal, el camino es diferente que si parto de la forma, de una idea creativa y la intento ejecutar mediante el cuerpo».

Este párrafo, escrito ya mucho después del inicio e incluso del apogeo de sus experiencias coreográficas, incluye el término clave que explica la inclinación de Schlemmer por la danza: el estudio y el dominio del movimiento. Un concepto clave también, según hemos señalado para sus precursores de la escuela germánica.

A ello hay que sumar la seducción que el movimiento coreográfico moderno ejerció sobre un buen número de artistas e intelectuales, a raíz de los profundos cambios que se iban introduciendo por los pioneros de la Danza Moderna. A título indicativo, es impresionante la nómina de personalidades que se interesan, por ejemplo, por la danza de Isadora Duncan: pintores y escultores como Carriere, Rodin –con quien mantiene un flirt muy peculiar– Josep Clará, Dunoyer de Segonzac, Walkowitz; o poetas y escritores como Henri Bataille, Gordon Craig, Serge Essenine o el propio Stanislavski.

Schlemmer no se marginó de ese interés generalizado, muy al contrario. Y, además, estoy convencido de que su acceso al mundo coreográfico le vino porque, lisa y llanamente, le gustaba bailar. Algo tan simple como esto. Y Schlemmer fue un dotado bailarín, con una espectacular intuición, no sólo para la coreografía, sino para la interpretación.

En 1905, con sólo diecisiete años, Schlemmer descubre que quiere ser pintor. Que la pintura es la vocación de su vida. Le escribe a su amigo Otto Hoffmann: «De algo estoy absolutamente seguro: he encontrado mi profesión». Y en la misma carta incluye un párrafo que resulta revelador: «El sábado tenemos clase de copia, en la que los profesores discuten las composiciones. La composición es mi campo principal y mi faceta buena. En este ámbito espero también llegar lejos».

A mi modo de ver, ese afán compositivo rima muy bien con su inquietud coreográfica. Y si conocen su obra, habrán observado que la composición es elemento fundamental de muchas de sus pinturas. Y que esa composición adquiere un carácter particularmente coreográfico en la buena cantidad de cuadros sobre grupos. Recuerden, por ejemplo, obras como «Grupo concéntrico», «Casa con siete figuras», «Grupo de cuatro escalonado con brazo en ángulo recto», o «Grupo de figuras de espaldas», cuya composición está preñada de un profundo sentido coreológico. U otras obras en las que, a ese sentido, se añade una poderosa versatilidad cinética, de movimiento, como sucede en «Dos hombres balanceándose», «Grupo con persona flotando» o «Grupo con personaje subiendo la escalera».

Otro hecho puede haber influido notablemente en la afición coreográfica de Schlemmer. Es sencillamente que, nuestro pintor vive en Stuttgart de 1906 a 1909, y

Stuttgart es una ciudad con una profundísima tradición coreográfica; mayor incluso, en algunos aspectos, que la de la propia ciudad de Berlín.

Recordemos que su Corte tuvo ya una compañía estable 1609; que Noverre, contratado por el Duque Carlos Eugenio de Wurtemberg ejerció allí su maestrazgo desde 1759; que por sus teatros –repletos siempre de aficionados– pasaron figuras míticas como Vestris, Gardel y Dauberval; que la Escuela Ducal de Danza se inauguró en 1771; y que en el siglo XIX acogió a los Taglioni (Filipo y Maria) en una época de notable esplendor.

Esta sólida tradición con la que Schlemmer se encontró a principios de siglo, ha perdurado durante toda la centuria: En Stuttgart han trabajado personajes tan importantes para la danza contemporánea como Glen Tetley o John Cranko –padre artístico de dos grandes genios de actualidad: John Neumeier y Jiri Kylián que, a su vez, han sido mentores por ejemplo de Nacho Duato.

Todo ello ayudó, pues, a la emergencia de la creatividad coreográfica de Schlemmer.

Después de una estancia en Berlín, Schlemmer vuelve a Stuttgart en 1912. Es entonces cuando inicia sus primeros experimentos coreográficos. Es necesario que nos asomemos de nuevo a un revelador texto de su Diario, que escribe en Diciembre de dicho año y en el que tras el encabezamiento de «Evolución de la antigua a la nueva danza», diseña un peculiar argumento coreográfico, lleno de ingenio e intencionalidad, que supone todo un planteamiento doctrinal de la que será su acción posterior. Pero no quiero seguir adelante sin subrayar que, en el propio encabezamiento que les citaba, se plantea ya la disyuntiva de una danza nueva frente a una danza antigua, es decir, el decidido sentido innovador del que Schlemmer empapará todas sus coreografías.

Dice el texto:

«El gris: ¡decoración convencional, por ejemplo con la luna como ambientación nocturna! En danza y música: perfección, debido a la convención como apoyo ágil y fácilmente aceptable. La clase del ballet ruso, motivo de su éxito. Los bailarines exhiben el arte que les permite alcanzar el éxito y granjearse el favor del público. Un demonio (encarnación de lo dionisiaco) se desliza veloz por el escenario, color provocador, amarillo anaranjado, máscara, y se sitúa ante el telón con gesto de súplica: los bailarines (interrumpidos en su danza) retroceden desconcertados. El telón se divide, o cae de arriba un tejado marrón oscuro parecido a un velo, que envuelve a los bailarines y poco a poco se vuelve más claro y rojizo. El demonio ha desaparecido de nuevo. El ambiente tiene algo turbio, de búsqueda naciente; la música suena confusa y sorda retomando y abandonando melodías y ritmos, igual que los bailarines. Los acordes más bajos de la música casi suenan marrón. El demonio vuelve a aparecer, y con él se alzan los velos marrones. La ambientación pasa a continuación

del rojo al naranja intenso. Música y danza apasionadamente excitadas -vértigo erótico. El demonio se une a la danza, triunfante (...) La ambientación cambia progresivamente hasta el amarillo limón como símbolo de lo enfermizo y sobreexcitado, de lo extático, del movimiento de los bailarines, la música asimismo [resuena con] tonos estridentes, agudos. Después: por así decirlo, caída en la profunda noche - fondo negro, los bailarines envueltos en gris. Música profunda, en modo menor. Tristeza. Al fondo, en el centro, aparece un punto violeta que se convierte en círculo, y éste a su vez en cuadrado azul. La música se torna más clara -hasta el azul, puro y profundo azul- lo domina todo. La música: mayestática, festiva, la danza medida, noble. Aparece el querubín (un ángel plateado, muy vaporoso, nebuloso, delicado, con perfiles imprecisos); la ambientación pasa del azul oscuro al azul claro, cada vez más claro, hasta alcanzar un blanco puro (o plata). Los bailarines unidos, guiados por el querubín. Al fondo aparece una estrella blanca. La música se va apagando suavemente. El demonio ha muerto».

El texto no tiene desperdicio. El sentido irónico de la narración de Schlemmer es más que notable.

Es importante que parte de unos parámetros estereotipadamente clásicos que van desde la decoración convencional de la luna en el cielo (la luna, polarizadora de brujos, sílfides y willis) a los bailarines practicando escuela rusa de ballet, es decir, el no va más del clasicismo (la escuela Cechetti, Vaganova, etc.), en todo caso -como dice Schlemmer- practicando «el arte que les permite alcanzar el éxito y granjearse el favor del público».

Aparece entonces el diablo -dice Schlemmer- «encarnación de lo dionisiaco»: lo que le faltaba, precisamente, a la danza de los «legisladores» (como se ha llamado a Emile Jacques-Dalcroze y a Rudolf von Laban), aquel Dyonisos germánico que obsesionaba a Mary Wigman, dispuesta a librar la danza a los impulsos más profundos, a -como dice Paul Bourcier- la ubris dionisíaca.

A través de los constantes cambios de color -del gris al amarillo, al marrón oscuro, al rojo naranja, etc.- a través del juego cromático, se van introduciendo los distintos sentimientos.

El diablo hace que un velo marrón caiga sobre los desconcertados bailarines y que les envuelva, para llevarles -dice el pintor- a «un ambiente de búsqueda naciente», de la búsqueda, claro está, de la nueva danza.

Música y danza suenan, entonces, apasionadamente excitadas, de su propia novedad, con «vértigo erótico», dice el texto, y el demonio se une a la danza triunfante. Ahí está el demonio y al éxtasis, título que la investigadora americana Susan A. Manning ha dado a un excelente y polémico libro sobre Mary Wigman.

Después se instaura la serenidad, con la nueva danza ya consolidada. Les reitero la expresión de Schlemmer: «La música: mayestática, festiva, la danza medida, noble».

Vuelve la noche; pero una noche distinta, sin luna, sino con «un punto violeta que se convierte en círculo, y éste a su vez en un cuadrado azul». Y ahí, precisamente, aparece un guiño humorístico de Schlemmer, hombre de gran sentido del humor, de finísima ironía. Surge un querubín –como en las mágicas apariciones del ballet romántico– que guía a los bailarines hacia la nueva danza. En todo caso, el demonio, el revulsivo, después de prestar un gran servicio al arte –sector en el que el Maligno suele ser frecuentemente útil– fenece gloriosamente.

La Guerra Europea interrumpe sólo relativamente su actividad creativa porque, incluso en 1915, existen pruebas documentales de que Schlemmer está obsesionado por las representaciones del cuerpo humano. Tanto en su vertiente plástica, como coreográfica. Aquel famoso enunciado que formula –«el cuadrado de la caja torácica / el círculo de la tripa / el cilindro del cuello / etc.»– sin duda alguna, tiene un profundo sentido coreográfico, huele profundamente a material de danza presentado con aquella intuición –a la que antes me referí– que Schlemmer exhibe tan a menudo.

En 1916 presenta unos primeros esbozos del Ballet Triádico. Pero no será hasta que, una vez acabado el conflicto, en 1919, Schlemmer –sin que nunca deje de pintar– se concentre a fondo en sus proyectos de danza.

Es en esta época, cuando es contratado como –atención al título– maestro de la forma, de la Bauhaus en Weimar, si bien Schlemmer consigue que le concedan un permiso especial –según refiere literalmente en su Diario– «para terminar lo de la danza en Stuttgart».

Lo de la danza es, evidentemente, el Ballet Triádico que se estrena el 30 de septiembre de 1922, en el Landestheater de Stuttgart, con tres bailarines en escena: Elza Hotsel y Albert Burger –del cuerpo de ballet del propio teatro– y un bailarín desconocido, de nombre Walter Schoppe... que no es otro que el propio Schlemmer; quien, aparte de coreógrafo, consta también en el programa como escenógrafo y figurinista.

Pero del Ballet Triádico y de las Danzas de la Bauhaus hablaré más tarde, con más detenimiento, una vez haya concluido el recorrido bio-coreográfico de Oskar Schlemmer.

El éxito del Triádico es apabullante. Sus representaciones se irán sucediendo, bajo la sólida protección de la Bauhaus, que lo presenta en el marco de la Semana artística que la institución celebra en Weimar, en 1923. Le escribe, entonces Schlemmer a Otto Meyer-Amden: «El ballet se bailó en Weimar y tuvo un enorme éxito –al día siguiente se vieron muchas caras alegres en Weimar–».

En 1924 se baila en el Volksbühne (Teatro Nacional) de Berlín y de nuevo en Weimar, en el Nationaltheater. En 1926, se representa en el legendario Festival de Donaueschingen. Ahí está Hindemith, el compositor, que –hechizado por la coreografía– acepta componer una partitura para órgano mecánico. Además, los figurines del Ballet Triádico participan también en la «Grosse Bruckenrevue» –la Gran Revista del Puente– en Frankfurt y en el Metropoltheater de Berlín.

Precisamente a raíz de la representación en Donaueschingen, Schlemmer escribe en su Diario una interesantísima reflexión, altamente ilustrativa de su pensamiento coreográfico:

«¿Por qué ballet, si éste, según dicen, está muerto o agonizando? Porque aunque el apogeo del arte del ballet hace tiempo que pasó, aunque el antiguo ballet cortesano está muerto, las condiciones completamente transformadas, propias de nuestra época pueden muy bien inducirnos a creer en una renovación de esta especial manifestación artística que es el ballet: porque en la época actual, la época de la gimnasia rítmica, de la belleza del movimiento derivada de ella y de los muy trillados caminos hacia la fuerza y la belleza, creo que es lícito recordar la otra parte, el polo contrario: la mascarada colorista tan popular en otro tiempo, el baile de disfraces teatral y, por consiguiente, un ballet que hay que despertar a la vida con un nuevo sentido (...). Porque el mudo ballet, esa musa libre de compromisos que nada dice y lo significa todo, alberga posibilidades creativas y expresivas de una pureza que sólo igualan la ópera y el teatro, y debido a su ausencia de ataduras está predestinado a convertirse una y otra vez en germen y punto de partida de una vuelta generalizada al teatro».

¡Cuántos ecos en estas palabras de las históricas figuras de la Danza Moderna! Ecos de Isadora Duncan, de Martha Graham, de Jacques-Dalcroze, de von Laban, de Mary Wigman —e incluso resonancias de Roger Garaudy y del propio Maurice Béjart—.

Pero la renovación coreográfica tiene en Schlemmer un acento más escenográfico que metafísico. Porque Schlemmer es —y lo digo en el sentido clásico— un practicion, un pintor, que se enfrenta día a día con los problemas de la forma, del color y de la composición ante la tela. Y a quien la danza le permite la atractiva experiencia —el salto cualitativo, en definitiva— de llevarlos a un espacio tridimensional como es el escenario.

La segunda gran producción de Oskar Schlemmer, las denominadas «Danzas de la Bauhaus» se irán gestando y representándose en espectáculos que, a menudo, desconciertan a los críticos. Oskar Bie, un relevante catedrático especialista en danza, se pregunta:

«¿Por qué está tan entusiasmado el público? ¿Por primitivismo, por oposición, porque siente la cultura moderna?» Y otro crítico de gran audiencia, Artur Michel se interroga también: «¿Pero esto qué es? ¿Cabaret mecánico, excentricidad metafísica, equilibrismo intelectual, teatro de variedades irónico?» Y se da él mismo una respuesta nada desencaminada: «¿Es quizá todo eso al mismo tiempo, unas veces más de esto, otras más de aquello?».

En todo caso, el desafío coreográfico de Schlemmer estaba lanzado, con tanta valentía como efectividad ya que, encima, cosechaba buenos éxitos de público.

En 1932, Schlemmer acude al famoso Congreso internacional de Danza de París,

a propuesta de Fernand Léger. Por una serie de desgracias organizativas (se extraían las partituras, la luminotecnia funciona deficientemente, el suelo del escenario – recién pintado de negro– plantea problemas de deslizamiento a los bailarines) no obtiene el premio que hubiera merecido. El galardonado es otro alemán, Kurt Jooss, con una de las coreografías más relevantes de este siglo «La mesa verde». Pero si hay que destacar que, de alguna manera, Jooss tiene en su coreografía un buen número de elementos schlemmerianos, que el propio pintor subraya en una carta –otra más, de enorme valor documental– a su amigo Meyer-Amden:

«Yo mismo voy convenciéndome poco a poco de que aquellas «Mesas verdes» – se refiere a la coreografía premiada– están muy cercanas a nuestro «danza de gestos» y la presencia elemental de los bailarines (guerreros) podría identificarse con nuestra «danza del espacio» (...) Pero lo que en nosotros se celebró entonces en abstracto, se revistió en ellos de actualidad».

Como se ve, las realizaciones de Schlemmer empezaban a dejar sentir sus influencias.

En 1933, Schlemmer dirige su famosa carta a Goebbels, cuyas ideas sobre la danza distan mucho de ser innovadoras: «He prohibido las danzas filosóficas de Wigman, Palucca y los otros (...) [entre los que sin duda figuraba Schlemmer]. La danza debe ser vistosa y mostrar los cuerpos de mujeres hermosas. Eso no tiene nada que ver con la filosofía». Las consecuencias de ese acto lleno de coraje son de todos conocidas. Schlemmer es condenado por el régimen a las tinieblas exteriores, con todas las consecuencias que ello acarrea para sus actividades coreográficas.

No obstante, en el exilio sigue dibujando bocetos para una nueva versión del «Ballet Triádico». En 1939, la revista estadounidense «Time» publica los figurines del ballet, que son admiradísimos por el público americano.

Y aquí se va agotando la actividad coreográfica del pintor.

En el terreno familiar, en diciembre de 1941 experimenta la alegría, coreográfica también, de que su hija Karin sea promovida al primer grado de prima ballerina en el Ballet de Estrasburgo, lo que le llena de orgullo y satisfacción.

Y desgraciadamente, nuestro hombre muere poco después, en Baden-Baden, el 13 de abril de 1943.

Pero no quisiera cerrar este capítulo sin referirme a otras actividades de Schlemmer en las que la danza, o al menos el movimiento organizado en el tiempo y el espacio, intervenía también. Me refiero a las famosas fiestas que periódicamente organizó: «La fiesta blanca», «La fiesta de la barba, de la nariz y del corazón», «La fiesta metálica», «La fiesta de los temas», etc. Y no hay que olvidar, tampoco que, en el terreno escenográfico, que Schlemmer colaboró con Stravinski, con Arnold Schonberg y con otros grandes creadores de su época.

Efectuado este recorrido por la biografía de Schlemmer, voy a centrarme en

sus dos grandes obras coreográficas: las «Danzas de la Bauhaus» y el «Ballet Triádico».

Las «Danzas de la Bauhaus» son una colección de breves coreografías, de apuntes sueltos, a través de los que Schlemmer va consolidando su ideología escénico-coreográfica. Son experimentos que el pintor realizó en la Bauhaus y que empezó a presentar, a partir de 1925 –en Dessau por primera vez–. Muchas de ellas fueron utilizadas para sus Fiestas, a las que ya me he referido.

Estas danzas, supone estar ante estudios de movimiento realizados por bailarines, siempre embozados en máscaras y en ceñidas mallas de colores; con acompañamientos musicales acusadamente rítmicos.

No obstante, aquí se ve aparecer, en algunos casos, anécdotas incidentales. Su carácter se hace, con ello, menos abstracto y pone de manifiesto un cierto resquicio dubitativo en las formulaciones de Schlemmer; pero que, en todo caso, siguen teniendo un singular valor estético.

Escribe Schlemmer en su Diario, el 7 de septiembre de 1931:

«En el teatro de la Bauhaus denominábamos en su época danza del espacio a un juego de movimientos interpretados por personas en que la geometría del suelo (cuadrado, diagonal, círculo) estaba dibujada sobre la superficie de danza, geometría que seguían después tres bailarines con diferentes tempos y pasos. De ese modo se expresaba el espacio con una sorprendente intensidad, y no sólo por el movimiento atemperado de los bailarines, por la cinética del decurso. Aquí no había 'imágenes fijas', a no ser al final, que resultaba forzosamente de la llegada de los tres al centro. Muchas de las cosas que hicimos entonces nos sorprendieron (a nosotros mismos). Así la fijación del centro del espacio mediante una cuerda estirada y partiendo de ella 'tensiones' que generaban orientaciones espaciales y cinéticas completamente nuevas. Sorprendentes fueron cosas tan simples, cercanas y con todo inéditas, como los palos fijados a las articulaciones del cuerpo, 'alargamientos de los instrumentos del movimiento', pero la mayor sorpresa de todas la constituían los movimientos así generados. Porque aquí nada tenía que ver con la conducta estática, con el 'cuadro viviente'. ¡Quien tenga ojos para ver, que vea!, porque eso tampoco tenía nada que ver con el deseo de comprender con el intelecto».

De estos razonamientos, destacaría sobre todo dos ideas:

Por una parte, el valor de la sorpresa, como elemento básico de la creatividad. Cuando una obra de arte excluye la sorpresa, está condenada al fracaso; que es lo que le pasaba al ballet clásico, en los albores del siglo XX. Y hay que recordar también, casi como una consigna de obligado cumplimiento, la súplica de Diaghilev a Jean Cocteau: «¡Sorpréndeme!».

Por otra, en esa aseveración de «quien tenga ojos para ver, que vea», se encierra un verdadero método para comprender el arte contemporáneo -y el de todos los tiem-

pos. Cuando a Tapies le preguntaban, al principio de su carrera, cómo había que entender su obra, se limitaba a contestar: «No hay secreto. Simplemente, mirad. Mirad a fondo». Eso es lo que busca Schlemmer del público de sus coreografías: que aprendan a mirar a fondo la danza; sintiéndola desde lo más profundo de su esencia. En realidad lo que propone, como lo hará Merce Cunningham años más tarde es cambiar no tan sólo el mensaje que se emite desde el escenario, sino la propia receptividad desde el público.

El «Ballet Triádico» fue estrenado en Stuttgart el 30 de septiembre de 1922.

Se trata de un ballet abstracto que, perfectamente situado en la línea estética de Schlemmer, explora las relaciones entre los bailarines y el espacio en el que se producen, ofreciendo una estructura de escenas muy estilizadas, en las que –junto a un rigor y una seriedad conceptual– no faltan destacados rasgos de humor.

Quisiera puntualizar, que al decir ballet abstracto, me refiero a que en él se reduce la función del bailarín al estatus de un animador de formas geométricas, colores y modelos en un espacio lógicamente estructurado. Pero, y eso sin duda: siempre con la intencionalidad de buscar belleza coreográfica. Si no sería sencillamente, ballet.

En el estreno, Schlemmer utilizó músicas de Bossi, Paradies, Haydn, Debussy, Mozart y Handel. Pero para sus posteriores actuaciones, Hindemith compuso una excelente partitura para órgano mecánico.

La reconstrucción de ese ballet, hecho por Margarete Hasting en 1970, es la versión que actualmente se puede conseguir. La música es de Erich Ferstl. Más recientemente Gerhard Bohner ha reconstruido también el Ballet Triádico.

De esa obra dejó Schlemmer unas notas en su Diario, después de su estreno:

«El Ballet Triádico, baile de la triada, variación del uno, dos y tres, en forma, color y movimiento, tiene que generar también una planimetría de la superficie de la danza y una estereometría de los cuerpos en movimiento, la dimensionalidad del espacio tiene que surgir por fuerza persiguiendo formas básicas elementales, como la recta, la diagonal, el círculo, la elipse y las uniones entre sí. De este modo el baile, que por su origen es dionisiaco y puro sentimiento y de severidad apolínea en su forma última, se convertirá en símbolo del equilibrio de polaridades.

El Ballet Triádico –prosigue– que coquetea con lo alegre sin caer en lo grotesco, que roza lo convencional sin solicitar a sus bajezas, que intenta lograr en última instancia la desmaterialización de los cuerpos sin renovarse subrepticamente, tiene que revelar el punto de partida que permita desarrollar un ballet alemán, que de esa manera quedaría anclado en el estilo y el propio valor para afirmarse frente a analogías quizá dignas de admiración, pero esencialmente ajenas (ballet ruso, sueco)».

Es obvio que Schlemmer se refiere en el anterior párrafo, a los Ballets Rusos de Diaghilev y a los Ballets Suecos de Rolf de Maré.

Años más tarde, concretamente el 5 julio 1926, comentaba:

«¿Por qué Triádico? Porque el tres es un número de importancia capital, predominante, que trasciende el yo monomaniaco y la antinomia dualística y origina lo colectivo. Tras él viene el cinco, a continuación el siete, y así sucesivamente. Derivado de la triada-tritono, al ballet hay que denominarlo danza de la trinidad, de la variación del uno, el dos y el tres. Una bailarina y dos bailarines; doce bailes y dieciocho trajes. Otras trinidades son además: forma, color, espacio; las tres dimensiones del espacio: alto, largo, ancho; las formas originales: esfera, cubo, pirámide; los colores fundamentales: rojo, azul, amarillo. La trinidad de danza, disfraz y música».

Y llegamos así al fin de excursión por la vida y la obra coreográfica de ese humanista que fue Oskar Schlemmer.

De todo lo dicho, convendría destacar cuatro ideas fundamentales:

1) Schlemmer es, por encima de todo, un investigador incansable: del movimiento, de las formas, del espacio; elementos todos ellos que están en la propia raíz de la creación coreográfica.

2) La renovación que Schlemmer impulsa en el arte coreográfico tiene un acusadísimo componente escenográfico. Es una renovación muy pragmática que se centra en la articulación de artificios y soluciones escénicas, de suprema calidad artística.

3) Esa renovación supone –como contraparte– un impulso notable para cambiar, en la mentalidad del público, la propia percepción de la danza.

4) Las influencias de esa renovación llegan a coreógrafos tan importantes y dispares –como hemos ido viendo a lo largo de esta conferencia– como Kurt Joss, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais y Bob Wilson. Pero, más relevante es todavía el espíritu de Schlemmer que se encuentra en medios coreográficos tan modernos como la creación por ordenador, los clips televisivos –incluso los publicitarios– y la videodanza.

Abstract

Dance has suffered throughout this century, one of the most revolutionist transformations ever known in the arts world. This has been possible due to the flourishing of important figures. Oskar Schlemmer is, with no doubt, one of this singular figures.

BIBLIOGRAFÍA

Otto Meyer-Amden. *Aus Leben, Werk und Breden*. Monographie. Zurich, 1934, (24 páginas).
 Rückblick auf mein Triadisches Ballett, unveröffentlichtes Manuskript, c. 1935, (3 páginas).

OSCAR SCHLEMMER EN LA DANZA

- Oskar Schlemmer. *Briefe und Tagebücher*. Ed. De Tut Schlemmer. München 1958 (Reeditado en 1977). Edición española: Oskar Schlemmer. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y Diarios*. Paidós Estética, Barcelona, 1987.
- Oskar Schlemmer. *Des Mensch, Unterricht am Bauhaus*. Ed. y comentado por Heimo Kuchling. Mainz-Berlin 1969 (Neue Bauhausbücher). Edición inglesa: *Teaching Notes from the Bauhaus*, traducido por J. Seligman. Londres, 1971.
- Oskar Schlemmer: *Tanz, theater, bühne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Kunsthalle, Viena, 1994-5.