

recuerdo del Teatro Total parece evocar a las ya casi inexistentes vanguardias del movimiento perpetuo, en un proyecto para construir un gran teatro de la revolución bolchevique:

"Un único y potente objeto espacial visible por entero de un vistazo, en donde un círculo es el símbolo de la conexión del pueblo y la humanidad y la unidad política".

Estamos en el año de 1931.

En este momento todo era distinto. Se conoce cual fue el resultado del concurso, (dieron el primer premio al proyecto mas banal y académico). Las palabras de Gropius suenan ahora un tanto ambiguas puesto que no se sabe si este Palacio-Teatro concebido como un gran ojo que todo lo ve suponía el epígono y la guadaña de todas las ideas nacidas en la Vanguardia o bien representaba a las claras y sin saberlo el espíritu hermético, emboscado y oscuro que empezaba a recorrer el continente. Era una ironía de hecho que el fundador de la Bauhaus proyectara algo como esto, pero no fue el único, parecía que todos se pusieran de acuerdo en esa dimensión totalitaria que representa el círculo y los movimientos circulares.

En Alemania Hitler y en Italia Mussolini, se encaramaban al poder. En Rusia Stalin hacia otro tanto. En el resto de Europa bailaban el "Cancán", y solo alguno se sobrecogía esperando que las luces se apagaran y, de pronto, desde el vacío blanco de la pantalla, un tren atravesara la ventana y viniera a dar el golpe (en la mirada).

Alvaro Soto Aguirre.

Madrid, noviembre de 1993.

Transcripción de una clase dictada en el curso de Proyectos 92-93 de la E.T.S.A.M. sobre aspectos de la Bauhaus. Otras aportaciones para la misma fueron tambien las dictadas por los profesores A.Capitel, P.Feduchi, L.Moreno, L.Rojo y E.Tuñón, a quienes dedico este texto.

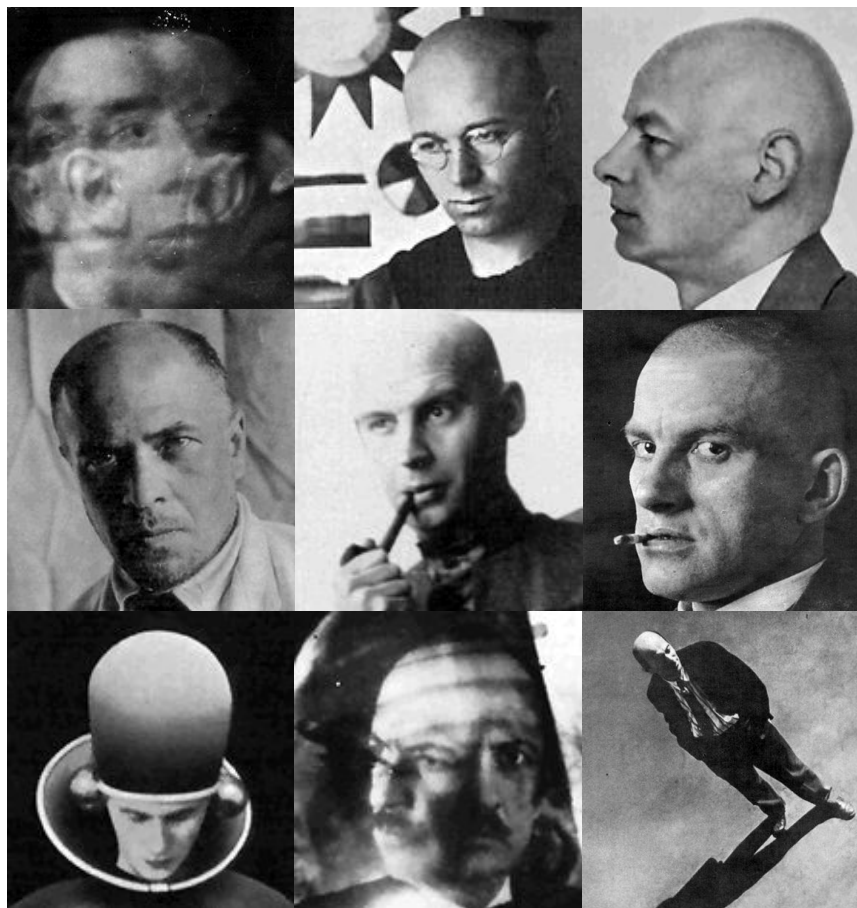
1994. 14

M.MANSILLA, ROJO, TUÑÓN.

CIRCO

LOS CALVOS DE REVOLUCION.

ALVARO SOTO.



28 diciembre 1895. París.

La sala se queda a oscuras. La gente que hace unos segundos se movía y charlaba, queda expectante y algo tensa ante una tela blanca que ahora no se ve más. De pronto, como en un golpe de viento, la tela se transforma en una ventana deslumbrante, a su través una locomotora cae sobre los espectadores aterrorizados, cuya pasividad se ha visto sorprendida y actúan como si estuvieran ante una catástrofe fulminante, quizá encogiéndose levemente su cuerpo indefenso.

A finales del siglo XIX un sistema antiguo de ver el mundo cambia con la invención del cine. En su primera película, los hermanos Lumière, encontraron, sin proponérselo, una nueva manera de mirar un cuadro, provocando algo que podríamos llamar *estímulos de reacción inmediata*. Los espectadores de aquella proyección no esperaban nada tan fuerte y recibieron un buen susto cuando el tren famoso apareció en la pantalla. Es curioso observar que con el cine se inventó el género, y que el primero de ellos tuviera que ver con el terror aún lo es más. Junto a este, y en el mismo día, nació también el cine de humor, con la proyección del regador regado. Hasta entonces las reacciones ante la pintura o la escultura exigían del espectador una postura más activa frente a la obligada pasividad de este nuevo invento, y de ahí su poder. Gracias al cine vieron lo sencillo que resultaba esta manera de manipular la realidad, y, a través suyo, del fondo del sombrero, apareció una nueva realidad-ficción que actuaba directamente sobre la mirada.

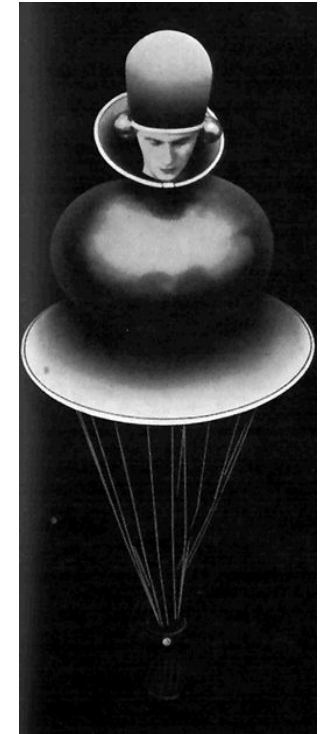
En 1894 Etienne-Jules Marey, fisiólogo e inventor, publica el resultado de sus estudios en un libro llamado *Movimiento* en el cual, utilizando un soporte fotográfico, edita unas láminas donde se estudian una serie de acciones humanas y animales. Se trata de unas fotografías realizadas mediante un extraño artilugio inventado por él: llamado *rifle fotográfico*, que permitía congelar los movimientos de manera secuencial, sobreponiendo un movimiento sobre el siguiente y así sucesivamente hasta condensar toda la

imparable queda fundado con el apoyo de todos ellos. Como cualquier Paraíso este tenía en común con el resto la abolición del Tiempo. Tiempo congelado en las imágenes veloces o en las fotografías dinámicas, en los muñecos de movimiento de rotación inmóvil, en las formas calvas y aerodinámicas. Por fin el círculo parecía cerrarse desde que Marey lo abriera con los estudios sobre el movimiento.

Walter Gropius, por aquellos años director de la Bauhaus, también planteaba una arquitectura evidentemente influida por estas cuestiones maquinistas de hipersimetría, centralidad, mirada global, etc... En el proyecto de 1927 de un Teatro Total para Erwin Piscator hablaba de:

"Unidad del espacio, de la acción y del espectador...Dando movilidad a todos los medios espaciales, para sacudir al público de su apatía intelectual, asaltarlo, agredirlo por sorpresa y obligarlo a participar activamente en el espectáculo. "

Lenguaje este muy apasionado en un hombre tan conciliador y parecido al que quince años antes utilizaran los futuristas. Cuando años más tarde presenta su propuesta para el concurso del Palacio de los Soviets, vuelve a proponer una superestructura centralizada, monumento panóptico a la mirada, en donde el



Oscar Schlemmer. Modelo para el "Ballet triádico" 1922

correspondió con todo ello se tuvo que parecer a una especie de gran mecanismo de relojería en donde nadie pudo disimular ya su pertenencia:

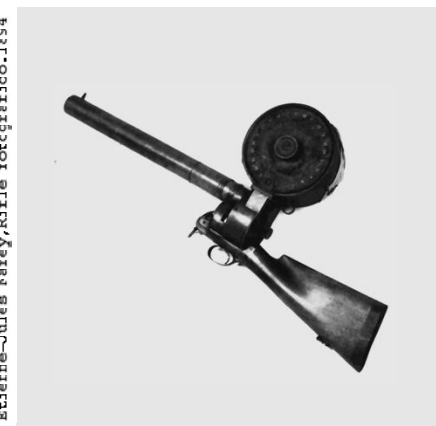
"El hombre, el ser autoconsciente y perfecto, superado en precisión por cualquier marioneta, aguarda ansiosamente los resultados de los alambiques para ver si se encuentra también la formula del "espíritu"..."

Schlemmer buscaba marionetas mas perfectas que los hombres; para ello, cansado de rebuscar entre las tripas y viendo que la formula del espíritu se retrasaba, tuvo que inventar un mundo también mecánico donde sus hombres de palo se movieran en correspondencia con él. El aspecto hipersimétrico de los objetos de revolución fue transferido por lo tanto al espacio en donde estos se movían. Pero Schlemmer era un hombre calvo y aparentemente con un gran talento para gastar bromas, un coctel de romántico con algo de decadente. No solo él, sino otra tanta gente en otros tantos países, arquitectos o artistas, reproducían estos territorios mecánicos donde los hombres-máquinas (autómatas) pudieran moverse con relativa comodidad, en un momento en el cual parecía demasiado complicado el mundo real, así como un tanto extraño ver a tantas personas con ganas de gastar bromas.

Joost Schmidt con su "teatro mecánico" o Farkas Molnar con el teatro en "U", construían esos mundos donde solo era posible ser una máquina para habitarlos, pero otros artistas como Rodchenko y sus móviles como la "construcción oval" o bien Moholy-Nagy y sus "modulores de Luz-Espacio" participaban de espíritus parecidos y cinéticos. En este sentido es paradigmática la "foto dinámica" de Umberto Boccioni, y su afinidad con lo que venimos exponiendo, pero también sus evidentes conexiones con un mundo cada vez más endiabrado, (según los exorcistas las personas poseídas tendrían entre otras la capacidad de hacer girar la cabeza 360 grados con fluidez, otra sería el don de lenguas, etc...).

Un nuevo Paraíso perdido de hombres-máquina en movimiento

Etienne-Jules Marey, Rifle fotográfico.1894



acción en una sola fotografía, o, mejor aún, toda la película en un solo fotograma. Hombres y animales acribillados por un mecanismo fotográfico, mas parecido a una metralleta que a un rifle. Las presas cobradas de esa forma quedaban fijadas al papel. Otra característica interesante de este mecanismo es la de proponer un movimiento circular alrededor del fotógrafo, de manera que la presa siempre estuviera perpendicular al disparo, o bien alejarse lo suficiente para que una trayectoria lineal, de un ave por ejemplo, fuese mas parecida al arco de un círculo de gran radio.

El cine nace marcado por la ficción de lo real a través de su inmediata ligadura con el tiempo, pero hay que recordar como en aquel momento esa realidad era ligeramente asincrónica; a pesar de aquella cómica aceleración de los movimientos de las primeras películas, puesto que hasta mucho después las personas o los coches no fueron a la velocidad correspondiente, estaba claro que el tiempo, rápido o no, transcurría en ellas. Marey que había sido el precursor de los Lumière daba un salto por delante de ellos cuando, con los fotogramas de estudio y las esculturas, renuncia definitivamente al tiempo. Con este rifle apuntaba esta vez contra Cronos, queriendo matar a un dios que hasta la fecha se había demostrado algo esquivo.

Marey centró sus estudios en la transformación de las condiciones de los cuerpos en un *tiempo congelado*. Es la ausencia de la dimensión temporal del movimiento lo que se persigue en estas series fotográficas y diversos críticos han visto en ellas la apertura de un nuevo camino de representación en el arte, premonitorias de algunas de las Vanguardias de principios del siglo XX.

Unos años más tarde, entre 1910 y 1920, los artistas han empezado a asimilar los cambios en la visión introducidos a finales del siglo precedente y se encuentran en plena digestión. Parte de su trabajo se centra en el estudio de una nueva capacidad de ver casi panóptica, derivada de las posibilidades acumulativas de observación que introdujeron por un lado el cine y por el otro la fotografía, terrenos fértiles y casi vírgenes para la experimentación. Pero de todo esto ya se ha hablado mucho así que, buscando un antecedente adecuado, conformémonos con Marey.

Las Vanguardias que comentaremos, obtienen su energía vital del movimiento, del anhelo de una nueva forma de representación que incluyera las fuerzas cinéticas frente a las leyes de la composición clásica que hasta entonces habían regido en el arte. Son famosos los manifiestos de aquella época en los que flota una cierta intolerancia en el carácter de estos artistas; por ejemplo los futuristas, a la cabeza de la provocación violenta, no repararon en los medios para pasar sin demasiados preámbulos "a las manos": recordarán sin duda el celebre golpe de estoque que uno de ellos propina a un "passatista", es decir a la tradición, al pasado, a todo aquello que encarnara lo permanente y lo burgués. No podemos aclarar ahora si se lo estaba mereciendo, pero fácilmente deducimos de esta imagen un cierto carácter agresivo en la actitud moderna que pretendía instalarse en un tren lanzado a toda velocidad, y por lo tanto parecía que sobaban las reverencias, ya se sabe, todo eso de ceder el paso a las chicas o de quitarse el sombrero cada vez que uno se cruzaba con el vecino.

paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo", etc...etc..., se anuncia la desaparición del tiempo como medida tradicional o destilada de una época, y por lo tanto a partir de ese momento se ha de construir al hombre nuevo, al super-hombre, ...mecánico. También es el hombre de "Metrópolis" o del "Acorazado Potemkin" que termina engullido en los movimientos de masas y cuya presencia se justifica como un eslabón más de la cadena humana que se mueve en la historia. Finalmente, los futuristas, cubistas, suprematistas, dadaístas, etc..., lograron escandalizar a una sociedad que todavía no se daba cuenta de lo que pasaba y que reaccionaba pidiendo un poco de calma en medio de la tormenta.

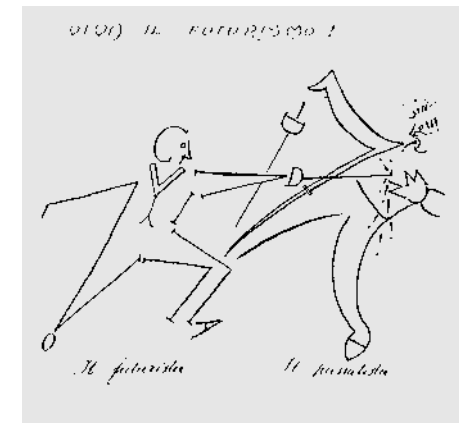
Esta revolución parece conceder la máxima importancia a los ejes de giro, y desde ese momento todos bailarían alrededor de ellos. Schlemmer estrena en 1922 el Ballet Triádrico, cuyos primeros bocetos son de antes de la primera Gran Guerra; en él unos personajes, convertidos en robots, tenían que danzar con unas corazas que a la postre impedían la fluidez del movimiento. Los bailarines podían ser auténticos patanes puesto que los maniqués donde se escondían eran ya en sí mismos móviles de rotación, hombres-objeto de revolución. Así vestidos sólo les quedaba libre, si acaso, una ligera capacidad de traslación. En el mismo año de 1922, en que se presenta el ballet en Stuttgart, Murnau estrena la historia de un calvo archifamoso: Nosferatu, el príncipe de las tinieblas, que anuncia la presencia de unos seres ansiosos de sangre fresca en una atmósfera opresiva y claroscuro. Los personajes mordidos por el príncipe adquirirían funciones de autómatas reclutados al servicio del amo. (Una posible relación entre Schlemmer, Nosferatu o Spallanzani, está todavía por hacer, desde estas líneas animo a algún estudioso del tema).

En las danzas de cocteleras animadas con las que Schlemmer experimentaba, los movimientos humanos fueron casi completamente suprimidos, negando así todas las teorías naturistas de la expresión corporal que se habían formulado previamente, como la Eurytmia de Steiner, no es difícil suponer por lo tanto, que el mundo que se

contaminación de unas artes sobre las otras, cumpliendo bien con los objetivos fundacionales de su escuela. El ojo se había demostrado en particular como un órgano poco reaccionario, aunque camaleónico y libre. La invención del cine fue el primer golpe certero en los ojos porque en su nacimiento solo implicaba la mirada, y la vista, en su fragilidad, fue desde aquel momento la forma más contagiosa de inoculación del virus moderno que encontraron aquellos vanguardistas.

El teatro siempre fue cómplice de la mirada, en una acción que se prolongaba en los otros sentidos. Una mirada, la de aquellos años, desorbitada cuyo origen y centro era el hombre capaz de hacer la revolución. Desde luego que ese hombre no es ya el de Durero o Leonardo, cúmulo de medidas y perfecciones "passatistas", tratando de imponer su orden al Universo, sino que más bien sería un hombre nacido de esa nueva manera de mirar al mundo, un hombre social, un resorte más de la gran máquina: la técnica. El hombre ideal de aquellos revolucionarios, se parecería mucho al dibujado por Schlemmer, y su representación era conscientemente deudora del hombre Vitrubiano de Leonardo, solo que esta vez se partía hacia otro mundo. El círculo roto y el cuadrado girado. Un hombre que en vez de mirar de frente tenía el perfil esquivo para evitar el compromiso de mirar a los ojos, puesto que su seguridad se fundaba en la velocidad de ideas y movimientos; estaba traspasado de rayos X, convertido en una finísima quisquilla de piel de cristal, rellena por venas y huesos, y en la transparencia reveladora descubrir si por entre aquella maraña orgánica se encontraba el espíritu, algo que relativizaba su posición en el mundo y que en el Renacimiento se confió por ejemplo a las proporciones áureas impuestas por la Naturaleza; sin suelo bajo los pies y corriendo desmesuradamente, intentando mantenerse en el desarrollo de la historia, y dejando atrás el espacio natural de su arcadia perdida.

En el amor a la velocidad, la sublimación de la violencia, o la fascinación por las máquinas de los futuristas: "... *Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el*



Nada tan lejos de nuestra historia como un sombrero, ni tan cerca, porque en un momento dado, de forma quizá casual pero evidente, una manera extravagante de peinarse empezó a extenderse entre los artistas de la época. Extrañamente y por alguna razón, todos coincidieron en ser calvos o bien en raparse el pelo hasta conseguir aparecer como: los calvos de (la) revolución.

Una cabeza calva revela una cierta morfología aerodinámica y centrípeta en el ser humano. Paradójicamente la revolución es también sinónima del giro alrededor de un eje, es decir de un movimiento que a la postre resulta tan vertiginoso como un tanto estéril. Los retratos fotográficos de Rodchenko, Majakovsky, El Lissitzky, Vesnin, Marinetti, Itten, Duchamp o Schlemmer, demuestran hasta que punto esta manía estaba extendida entre los artistas mas revolucionarios del momento.

Desde luego todo esto que sacudía los cimientos culturales de la vieja Europa tenía que afectar a la Arquitectura. Cuando Henri Matisse inventó el termino "CUBISMO", con la intención de ser despectivo en 1908, no sabía que una gran semejanza entre la palabra y la forma habría de ser determinante a partir de ahora. Así la Revolución convoca el movimiento, ¿pero cual?.

En arquitectura, primero fue la fascinación por la pureza del vidrio y por su capacidad higienista, luego la plena identificación con un material pétreo y fluido como el hormigón armado, pero mas tarde, una vez asumidos los nuevos materiales, el panorama se fue cargando de ideas y manifiestos, y por lo tanto haciendo que las cosas se precipitaran a velocidades aún mayores. No resulta tan extraño el observar que, a partir de un momento, incluso a los edificios les estuvieran cortando el pelo al cero.

El teatro mas vanguardista, del cual el cine tomó muchos de sus trucos, protagonizó un mayor desarrollo en el terreno de la experimentación espacial, seguro que debido a la relativa facilidad de construir escenografías en cartón-piedra y no edificios. La danza, que por afinidad venía siendo integrada al teatro, pasó a ocupar entonces un primer plano, quizá por el grado de abstracción que suponía, y fue en ella donde antes se dejaron sentir las claves de esta desenfrenada historia

"...La danza teatral puede ser hoy de nuevo el punto de partida para la renovación. No grabada por la tradición, como la opera y el drama, ni vinculada como ellos a la palabra, sonido, y gesto, es libre y está predestinada a introducir suavemente lo nuevo en los sentidos..."

Quien dijo esto, Oskar Schlemmer director de teatro en la Bauhaus entre 1925 y 1929, sabía, por poco que hubiera estado atento a

los manifiestos de su época, que en cualquier caso nadie estaba dispuesto a que lo nuevo fuera a introducirse suavemente, sino que por el contrario todo estaba listo para hacerlo de forma dramática, de hecho parecía esta la única manera de emancipación posible.

El conocimiento espacial del que se había venido sirviendo el teatro tradicional, con puntos de vista únicos y movimientos restringidos, estaba cambiando hacia una mayor dependencia de lo arquitectónico, no tanto por el lado constructivo, sino como ciencia que estudia mas libremente las cuestiones espaciales frente a las literarias. El pionero de este tipo de escenografía libre fue Adolph Appia, cuando realizó hacia el 1900 los decorados de las óperas de Wagner. Schlemmer manejaba bien aquella tradición, pero se había propuesto reformar el teatro, y, por lo tanto, en su condición de profesor de la Bauhaus inició un cambio profundo. Cuando decía a sus alumnos que había que dar *"al ojo lo que es del ojo: . . . el espectáculo. Sus elementos son la forma, el color, la luz, el espacio, el movimiento."*, no solo hacía un planteamiento de principios, sino que estaba hablando de la



Etienne-Jules Marey, Chronophotographie, 1890.