



EL CUERPO PERMANECE: UNA ESCENOGRAFÍA DE FERNAND LÉGER

Ángel Martínez Roger



La Création du Monde es la historia de la Creación y el nacimiento del hombre tal como un aborigen podría concebirlo. Se dieron varios elementos novedosos en la coreografía, por ejemplo, bailarines que emulaban garzas y se movían montados sobre zancos, y otros que adoptaban el papel de animales caminando a cuatro patas. Como en otros casos la acción se desarrollaba casi a oscuras, con intervalos intermitentes que producían un interesante juego de luces y sombras.

C. W. BEAUMONT, *The Complete Book of Ballets*, Londres 1937.

El 25 de octubre de 1923 se estrenó *La Création du Monde*, ballet de Blaise Cendrars, con música de Darius Milhaud, decorados y vestuario de Fernand Léger y coreografía de Jean Börlin. Dentro del conjunto de la producción escenográfica de estos años, la obra ha sido interpretada como ejemplo máximo de la mecanización total. Sin embargo, un análisis más ligado a la propia producción de Léger, nos puede conducir a un entendimiento de esta obra como algo más que un mero juego mecánico. La obra, con su creación primitiva, es un claro ejemplo de la recuperación de las fuentes tradicionales del arte y, sobre todo, el intento de una nueva representación del cuerpo humano identificado con el cuerpo de la pintura. No debemos confundir lo que es la abstracción global con la mecanización. En este caso, la mecanización de Léger no deja de ser figuración, si realmente se puede llamar mecanización. Una figuración sublimada, diseñada si se quiere, pero figuración.

La gran paradoja que resulta de incorporar el lenguaje antifigurativo de la vanguardia a las artes escénicas es la imperiosa necesidad que tiene el figurín teatral de permanecer de pie, recuérdense los ballets de Diaguilev. Picasso hacia “bailar” a los comediantes en unos figurines necesariamente

antiorgánicos en el Parade de Satie y muy “a pesar suyo” permanecían erguidos. Léger se encuentra en la misma disyuntiva. En definitiva, la gran reflexión es que las artes escénicas en general, la danza, el ballet, el teatro, la lírica, precisan del cuerpo humano como sustento físico, como base y máquina creadora. La ineludible necesidad de sustentar la expresión, la acción, la obra de arte sobre el recorrido gestual, lo cinestésico, lo “dancístico”, o la emisión de la voz cantada en lo lírico, hacen de las artes escénicas el gran reducto donde el cuerpo humano no se puede diseccionar. Podremos fragmentar y hacer vanguardia con los materiales del espacio escénico, las luces, la música, la danza, pero no podemos hacer desaparecer ni romper nuestro “caballete”. Los bailarines de Léger son hombres enmascarados, son un arquetipo. La máscara deben portarla en sus maneras y actitudes y no simplemente ponérsela. La obligada presencia del cuerpo humano de pie es clara por la necesidad de lo contado. En el fondo no hay nada más que cuerpos, ni luz, ni escenario, ni efectos especiales. Hay pantomima. Así, la fragmentación en las artes escénicas deberá darse en la ruptura de la tonalidad en música y en la ruptura del espacio mediante la alteración de las perspectivas y la descomposición parcial de la caja albertiana, así como en la creación de nuevos modos de lenguaje. Se alterarán las unidades de tiempo y espacio fragmentándolas con los distintos lenguajes de vanguardia. Pero no podemos destruir un cuerpo como se hace en pintura o en escultura. En las artes escénicas el cuerpo está ahí irremisiblemente como último reducto de clasicidad en sí misma.

Léger se hizo responsable de los telones y del espacio donde se movían los personajes del ballet, y así lo describe:

El ballet está basado en el nacimiento del mundo Negro. Cuando se levanta el telón, las tres deidades están en el escenario mirando al público. Detrás de ellos a modo de escenografía, montañas, nubes, la luna, estrellas. Su trabajo es crear plantas, animales y humanos. Las tres deidades —estatuas en alto relieve y relieve fragmentado— tendrán entre cinco y seis metros de altura. Color: ocre y negro, y azul. Algo blanco. Estas enormes figuras tendrán secciones móviles. Lo mismo que el decorado. Así como a lo largo del ballet, la escena Figura con cuatro caras giratorias tiene movimientos lentos, continuos. El nacimiento de los árboles y los animales logrado por medio de un aparato utilizando una piel de batihoja la cual podemos inflar. Bailarines deslizándose por uno de los árboles como monos. (Como elemento de sorpresa). Figuras (bailarines) pesadamente disfrazados llevando corazas dan el resultado que ningún bailarín tendrá proporciones humanas. De este modo lograremos un ballet grandioso y

dramático con efectos de luz que permiten alteraciones de claros y oscuros.¹

Tanto las tres enormes deidades, como las montañas, las plantas, las nubes, la luna, las estrellas, y el propio telón de boca, se mueven en el mismo lenguaje de primitivismo figurativo. Cuando Léger escribe “a modo de escenografía” está huyendo de la pintura de decorado tradicional y está buscando, y encontrando, proponiendo en fin, un mundo entre los lienzos inmóviles y bidimensionales y la caja albertiana tradicional. Debido al poco fondo del escenario, la profundidad habitual quedaba suplantada con un grosor que sugería una cierta bidimensionalidad al espectador, sin embargo, representaba un espacio pictórico hecho realidad. Cuando Léger dice que ningún bailarín tendrá proporciones humanas no está hablando de pérdida de la figuración, sencillamente de un cambio de escala al servicio de un nuevo mundo creado. Cuando tapa los rostros con máscaras no lo hace para conseguir una disección figurativa sino para obtener una nueva expresión, un elemento más de organicidad al servicio de la figuración. Utilizando una particular sublimación orgánica en la representación de los cuerpos y no una simple mecanización más propia de sus pinturas de años anteriores en plena Primera Guerra Mundial (por ejemplo, *Los Jugadores de Cartas* de 1917). El conjunto escénico representa una abstracción, sí, pero hacia lo orgánico y no hacia lo mecánico.

¹ Extracto del libro de Bengt Häger, *The Swedish Ballet*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1990, pp. 41-47. Traducción de Ángel Martínez Roger.



Léger no está mirando a la máquina y la estética de la industrialización sino que está buscando un arte moderno, actual, basado en un mundo y en un quehacer más primigenio, primitivo. Léger se inspira en antiguas teorías africanas en torno a la creación del mundo, alejadas de la tradición judeocristiana. Así pues, el pintor, hecho escenógrafo, está profundizando en la búsqueda de algo más eterno, los elementos mitológicos y estéticos que trasciendan la herencia cultural del occidente. La creciente industrialización del mundo europeo está cambiando el orden fenomenológico en el cual camina el hombre. El hombre moderno vive en un orden geométrico y así se mueve geoméricamente. En otras intervenciones este geometrismo puede resultar un alarde a la mecanización (compárase, por ejemplo, con la agresividad del *Relâche* de Francis Picabia), pero aquí la búsqueda era otra.

Léger, en su afán de crear un "gesamkunstwerk" (una obra de arte total), consigue que su telón pintado sea ya un prelude a la acción. Los elementos pictóricos se desprendían desde los bastidores y se apoyaban sinuosamente en el escenario. Una visión en penumbra. Los bailarines en concordancia estética con los decorados realizaban una coreografía sencilla, de pasos repetitivos y evolucionando como los animales que

representaban, en las antípodas de los grandes saltos y alardes de la tradición del ballet romántico.

Durante algunos años previos a la producción de este ballet, el coreógrafo Börlin se había interesado mucho por los bailes nativos, y en 1919 había compuesto para él mismo un baile en solitario que llamó “Sculpture Nègre”. Desde aquel día, siempre contemplaba la idea de producción de un ballet negro, o por lo menos lo que él interpretaba como tal. Con *La Création du Monde* volvió sobre una temática recurrente y obsesiva en su trayectoria. Veamos qué ocurría durante la representación en unas breves notas de ensayos que aparecían en el programa de mano firmadas por Blaise Cendrars:

1. La cortina se levanta lentamente sobre un escenario oscuro. En el centro del escenario vemos una masa confusa de cuerpos entrelazados: caos antes de la creación. Tres deidades gigantes se mueven lentamente por la periferia. Estos son Nzame, Medere, N'kva, los maestros de la creación. Ellos aconsejan rodeando a la masa sin forma, y profieren encantaciones mágicas. 2. Hay un movimiento en la masa central una serie de confusiones. Un árbol gradualmente empieza a crecer, subiendo alto y más alto, levantándose recto, y cuando una de sus semillas se cae al suelo un nuevo árbol brota. Cuando una de las hojas toca el suelo, se alarga, se hincha, meciéndose de un lado a otro, comienza a andar, transformándose en un animal. Un elefante colgado en medio del aire, una tortuga gatea, un cangrejo, monos se deslizan hacia abajo desde el techo. El escenario gradualmente se ha ido clareando en el transcurso de la creación, y con cada nuevo animal se ilumina brillantemente. 3. Cada criatura, con un bailarín explotando desde su interior, evolucionando cada uno en su modo habitual, tomando algunos pasos, y después suavemente comienzan a moverse en un círculo aumentando gradualmente la velocidad, girando en torno a las tres deidades iniciales. Un hueco aparece en el círculo, las tres deidades anuncian encantaciones nuevas y vemos la masa sin forma hirviendo. Todo vibra. Una monstruosa pierna aparece, espaldas tiemblan y se estremecen, una cabeza peluda emerge, brazos se extienden. De repente dos torsos se enderezan, se juntan: estos son hombre y mujer, súbitamente erguidos. Ellos se reconocen entre sí; se ponen cara a cara. 4. Y mientras la pareja realiza la danza de deseo y tras ella el baile de cortejo, todos los seres sin forma que quedaron en el suelo cautelosamente acercan y se juntan en el baile en círculo, llevándolo a un paso frenético y mareante. Ellos son los N'guils, los invocadores, las brujas y brujos, los fetichistas. 5. El frenesí de la ronda se calma; se desvanece y se ralentiza y se marchita. Las figuras se dispersan en pequeños grupos. La pareja permanece de pie aparte en un abrazo que les levanta como una ola. La primavera ha llegado.²

² *Ibidem.*



Es claro que la pintura escenográfica y los figurines adquieren su verdadera dimensión en la adición del resto de los elementos que integran el hecho teatral, luces, efectos, coreografía, ambientación, música, etc. Si todo ello está en concordancia dramáticamente y en “armonía estética” se creará esa plusvalía artística que sólo un arte efímero como el teatro puede crear.

En numerosos encuentros entre el compositor, Cendrars y el propio Léger, se fue ultimando la realización de la producción. Así lo cuenta el músico autor de la partitura Darius Milhaud:



De esta manera paseando por París, Léger, Cendrars, y yo trabajábamos los detalles de nuestro ballet. Léger quería proporcionar una interpretación del arte Negro primitivo y pintar la cortina y la escenografía con divinidades africanas expresando un cierto poder oscuro. Pero nunca encontré los efectos terminados suficientemente atemorizantes. Me dio un boceto para el telón, negro sobre marrón oscuro porque lo encontré demasiado claro y demasiado "cómodo". ¡Qué eufemismo más encantador! Le hubiera gustado haber utilizado pieles de batihoja representando flores, árboles y toda variedad de animales que hubiéramos inflado con gas y soltarlos como globos en el momento de la creación. Pero tal proyecto fue poco práctico porque requería un complejo despliegue de cilindros de gas en cada esquina del escenario y el sonido de los globos al inflarse hubiera tapado la música. Léger tuvo que conformarse con dibujar su inspiración sustraída de los

disfraces animales como aquellos que llevan los bailarines africanos durante sus ceremonias religiosas.³

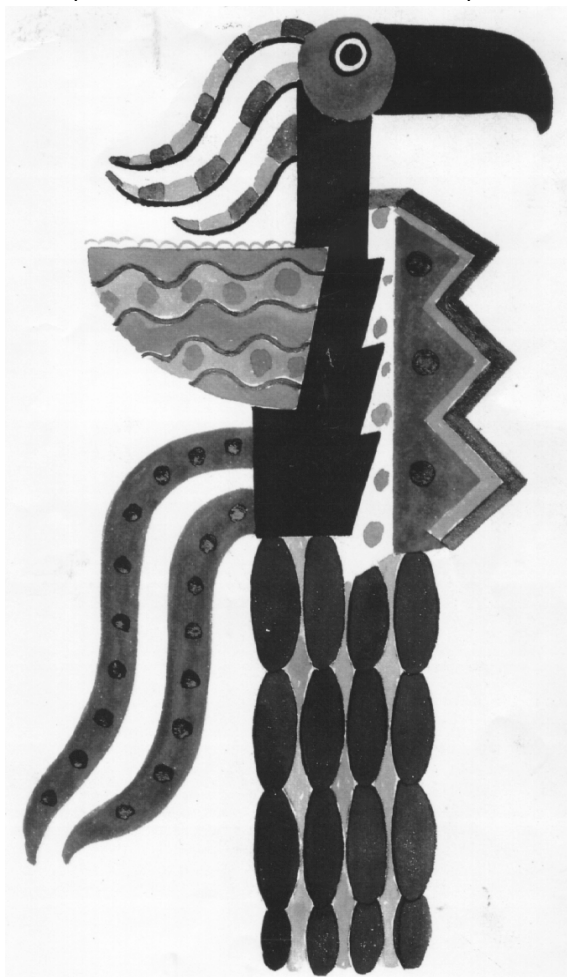
Junto con el deseo tan evidente por parte de los tres de realizar una visión casi antropológica de la creación, habrá que identificar el empeño por parte de Léger de incluir la técnica del globo. Léger buscaba un método de expresar la explosión de vida en el momento de la creación independiente de los obligados requisitos de la fuerza de la gravedad. Si realmente hubiera querido mecanizar la obra habría

³ *Ibidem.*

aceptado aquellos ruidos mecánicos como hizo Satie, deliberadamente, con la máquina de escribir y las sirenas en su *Parade* del 1917.

Milhaud, cómo no, también subrayaba la importancia de la música en la producción:

La creación del mundo me dio finalmente la oportunidad de poner en marcha aquellos elementos de jazz que yo había estudiado tan en serio. Disponía a mi orquesta como las de Harlem empleando diecisiete músicos solistas y explotando el estilo de jazz sin reserva, mezclándolo con un tacto clásico.⁴



En cualquier caso, la música creada por Milhaud es para acompañar a otra cosa, música en conjunción con otras artes. Al igual que la buena música de cine es la que adquiere grandeza junto a él y no sola. Esa clara influencia de jazz se traduce en ritmos muy “fáciles” y bailables. Toda la vanguardia musical se encontraba trabajando en el mismo sentido, el antecedente más sólido como asidero fue *Historia de un Soldado* de Strawinsky y *Parade* de Satie. La orquestación para *La Création du Monde* es una reacción a la orquestación post-romántica en lo tímbrico, en lo melódico y en lo armónico. Es un guiño al music-hall. Es en esencia

una patada a la tradición tardoromántica que apadrinó Gustav Mahler. Hay

⁴ *Ibidem*.

en ella golpes arrítmicos que no esperamos, no descansa en la lógica de la armonía clásica de tónica a dominante, lo que hace son saltos armónicos y de tonalidad inesperados teniendo concomitancias con el ragtime. Se introduce el concepto de música de amueblamiento, en cierto sentido es música para amueblar. Es en definitiva música para oír no para ser escuchada. Es el germen de la música radiofónica. Exactamente igual que la pintura escenográfica debe ser valorada enlazada al hecho teatral, de ahí las desafortunadas críticas de algunos historiadores de arte cuando califican duramente decorados de grandes pintores afirmando que son colaboraciones fallidas o desafortunadas y en ningún caso comparables a la producción de “caballete”. A pesar de expresarlo en diferentes medios artísticos, la obra musical y visual indagaban las mismas fuentes primigenias para expresar una nueva estética.

Uno de los estigmas de la concepción vanguardista, fuente de su grandeza y su miseria, ha sido su necesidad de vivir el futuro como presente, su imprescindible alteración de la conciencia temporal a la búsqueda de espacios todavía inexplorados y lenguajes todavía inexpressados. Esto implicaba una aceleración continua del ritmo de la creatividad, dando pie a fecundísimas realizaciones, pero así mismo un viaje sin retorno en el que inevitablemente el esfuerzo vanguardista podía acabar desembocando en la esterilidad. La idea es ver el periodo de entreguerra como en parte la vuelta a una figuración que debe incluir la modernidad. Lo que antes de ayer fue vanguardia, es hoy al menos tan tradición como lo que nos han legado los tres milenios precedentes. Picasso, Pollock, Mies y Becket están ya perfectamente alineados con Leonardo, Mozart o Petrarca. La piazza del Popolo de Roma o *La historia de un soldado* fueron vanguardia y son ya tradición.

