

Tradiciones e innovaciones del uso de cinematógrafo en la escenografía teatral en el ballet Oda de Pável Tchelitchew

Elena Torelishvili | elenatoreli@gmail.com
Universidad Miguel Hernández de Elche

Palabras clave

Cinematógrafo; Escenografía; Vanguardias;
Los Ballets Rusos; Iluminación teatral;
Proyección.

Sumario

1. Introducción.
2. Metodología.
3. Marco teórico. 3.1. Antecedentes del uso de la iluminación y del cine en las proyecciones sobre el escenario teatral. 3.2. Antecedentes creativos. Los Ballets Rusos. 3.3. El ballet Oda. 3.3.1. Pável Tchelitchew. 3.3.2. Oda. 3.3.3. Recepción crítica.
4. Resultados.
5. Discusión y conclusiones.
6. Bibliografía.

Resumen

En este artículo se discute el uso de técnicas de iluminación y proyección del cine como un nuevo medio de expresión en el escenario a principios del siglo XX y el impacto de estas ideas tecnológicas en la escenografía del espectáculo Oda, realizada por el artista ruso P. Tchelitchew. El propósito de este estudio es evaluar la creación de Tchelitchew en el contexto artístico de su tiempo, hacer hincapié en la innovación de su escenografía y encontrar la influencia de las obras de otros artistas en su trabajo. Además, recopilar las opiniones de críticos y contemporáneos sobre la función, creando una imagen de la percepción del

evento por el público y la evaluación de esta producción en su contexto histórico y artístico. En el artículo se exploran obras de Loie Fuller, Kiesler, Pícsator, Meyerhold, y se relacionan con métodos del uso de la luz y la cinematografía en el ballet Oda, el espectáculo donde se realizó el primer intento de utilizar proyecciones en el escenario de ballet clásico.

Cómo citar este texto:

Elena Torelishvili (2018): 'Tradiciones e innovaciones del uso de cinematógrafo en la escenografía teatral en el ballet Oda de Pável Tchelitchew', en *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 401 a 421. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.252>

Traditions and innovations of the use of cinematography in the theater scenography in ballet Ode by Pável Tchelitchew

Elena Torelishvili | elenatoreli@gmail.com
Universidad Miguel Hernández de Elche

Abstract

Keywords

Cinematography; Senography; Avant-garde; The Russian Ballet"; Theatre illumination; Projection..

Summary

1. Introduction.
2. Methodology.
3. Theoretical framework. 3.1. Background of the use of lighting and cinema projections on the theatrical stage. 3.2. Creative background. The Russian Ballets. 3.3. The ballet Ode. 3.3.1 Pavel Tchelitchew. 3.3.2. Ode. 3.3.3. Critical reception.
4. Results.
5. Discussion and conclusions.
6. Bibliography.

This article discusses the use of lighting techniques and film projection as a new means of expression on the stage at the beginning of the 20th century and the impact of these technological ideas scenography of the ballet Ode, made by the Russian artist P. Tchelitchew. The purpose of this study is to evaluate the creation of Tchelitchew in the artistic context of his time, to emphasize the innovation of his stage design and to detect the influence of the works of other artists in his scenography. In addition, gather the opinions of critics

and contemporaries about the function, creating an image of the perception of the event by the public and the evaluation of this production in its historical and artistic context. The article explores works of Loie Fuller, Kiesler, Picasator, Meyerhold, and relates to methods of the use of light and cinematography in the ballet Ode, the show where the first attempt to use the film projections on the classic ballet stage was made.

How to cite this text:

Elena Torelishvili (2018): Traditions and innovations of the use of cinematography in the theater scenography in ballet Ode by Pável Tchelitchew, in *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 401 a 421. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.252>

1. Introducción

A principios del siglo XX las tecnologías de la iluminación y el cinematógrafo empiezan a conquistar el espacio escénico; utilizándose en espectáculos de danza, atracciones y producciones de teatro. Es la época de los experimentos de vanguardia, de la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de expresión. Este artículo se centra en el estudio de la obra *Oda* de *Los Ballets Rusos*, cuya escenografía fue realizada por el artista Pavel Tchelitchev. Como muchos otros artistas de su época se interesó por las posibilidades expresivas que le ofrecían estos nuevos medios, e intentó plasmar el significado filosófico-científico y metafórico de *Oda* —un poema del siglo XVIII— en un espectáculo de ballet. Consideramos que Tchelitchev fue el primer escenógrafo que utilizó la proyección del cinematógrafo como parte de los decorados en una función de ballet clásico.

Por tanto, en nuestra investigación abordaremos los siguientes objetivos:

1. Estudiar los inicios en el uso de la iluminación artificial y la proyección de imágenes cinematográficas como nuevas tecnologías utilizadas en los escenarios de principios del siglo XX.
2. Analizar la escenografía de P. Tchelitchev en el ballet *Oda* del año 1928. Identificando las posibles influencias en el uso de la iluminación y la proyección de imágenes cinematográficas de los artistas contemporáneos y resaltar las innovaciones empleadas por el escenógrafo.
3. Mostrar la recepción crítica del ballet *Oda* por parte del público y la crítica contemporánea a su estreno.

2. Metodología

La aportación de este estudio del ballet *Oda* —un destacado experimento en el uso de las nuevas tecnologías a principios del siglo XX—, es que nunca se ha revisado desde la perspectiva del uso del cinematógrafo en un contexto teatral. Para la realización de este estudio se ha utilizado una metodología de revisión bibliográfica en bibliotecas y archivos digitales especializados.

Los antecedentes creativos se basan en los trabajos de investigadores sobre vanguardia teatral y, especialmente, sobre Los Ballets Rusos. En la parte del análisis del ballet *Oda*, se han utilizado fuentes primarias como las memorias de S. Lifar, N. Nabokov y L. Massine. Además, sirvió de gran ayuda el estudio de la filóloga T. Smoliarova sobre la oda como género literario ya que contiene el libreto del ballet *Oda* —que se encuentra en el archivo del MoMA y al cual ella tuvo acceso—. Dado que la mayor parte de la bibliografía de los críticos que escribieron sobre aquel evento fue publicada hace más medio siglo es de muy difícil acceso, por tanto, no disponemos de estas opiniones sobre el ballet; sin embargo, muchas de sus reseñas están recogidas en las monografías de Parker Tyler y Lincoln Kirstein.

Para obtener no solo la percepción de los críticos y amigos, sino también la opinión del público, se han consultado los periódicos de los emigrantes rusos en París que se encuentran digitalizados en la Biblioteca Nacional de Francia y en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Los criterios de búsqueda en ambos archivos digitales fueron los nombres de los participantes de aquella función: Nabokov, Massine, Lifar y Tchelitchew, Chelichev, Chelishchev —diferentes formas de escribir su apellido, porque esta es una de las dificultades a la hora de realizar la búsqueda ya que en cada país lo escribían de un modo hasta que el artista adoptó la nacionalidad americana y una única forma de firmar—. Para la parte de la recepción de la obra contrastamos opiniones y críticas de los contemporáneos y amigos del artista: el coreógrafo L. Masisine, el compositor N. Nabokov, el crítico de arte L. Kirstein y el escritor y crítico de cine P. Tyler. Fueron consultados periódicos rusos como *Le Russie Illustrée*, *Vozrozhdenie* y periódicos franceses como *Comoedia*, *Les Formes*.

Después de recopilar la información necesaria sobre el ballet, los detalles de la escenografía, el uso de las tecnologías modernas, pudimos comparar su aplicación con las obras de otros autores en el contexto de su tiempo y revelar la influencia de trabajos anteriores sobre el trabajo de Tchelitchew. Las observaciones críticas y las memorias ayudaron a determinar con qué éxito estas tecnologías fueron utilizadas por Tchelitchew en el espacio escénico.

3. Marco Teórico

3. 1. Antecedentes del uso de la iluminación y las proyecciones cinematográficas en el escenario teatral

En el momento de la producción de *Oda* la historia de la utilización de las tecnologías del cinematógrafo y de la iluminación eléctrica como elementos de la escenografía ya tenía más de 30 años. Para comprender qué aportó el ballet *Oda* en el uso de estos medios expresivos es necesario rastrear cómo varió su empleo a lo largo de este periodo, dependiendo de los conceptos de los directores o los diseños de los artistas.

3. 1. 1. Estados Unidos

Uno de los primeros intentos de expandir y aumentar la percepción de la profundidad en una representación teatral con la ayuda de las nuevas tecnologías fue el uso de dispositivos de iluminación en el escenario en los espectáculos de la bailarina estadounidense Loïe Fuller. Utilizó la proyección de la iluminación de colores en sus vestidos, impregnó las prendas con fósforo y hacía resplandecer la tela. Esta técnica la utilizó en sus espectáculos desde 1892 en

Les Folies Bergère de París (Dixon, 2007: 6). En sus experimentos posteriores, hasta el año 1923, mezcló la iluminación y la proyección de imágenes cinematográficas en su vestimenta para transformar la forma de su cuerpo y dotar de otro significado a su silueta¹.



Figura 1. Retrato de Loïe Fuller por Frederick Glassier, 1902. Fuente: <https://goo.gl/tSnwSU>

Otro antecedente destacable es el trabajo del dibujante Winsor McCay, quien dio ejemplos de la interacción del cinematógrafo con el mundo real en su atracción *Gertie the Dinosaur*, con la que recorrió en 1914 los Estados Unidos. Gracias a una precisa sincronización, McCay alcanzaba la interacción en el escenario entre dos espacios (el real y el cinematográfico) (Dixon, 2007: 39)².

3.1.2 Alemania

El teatro expresionista alemán destacó por su gran interés en el uso de la iluminación. En el cine y en el escenario teatral fue muy utilizada la técnica de una única fuente puntual de luz: en el espacio totalmente oscuro se destacaba con la luz a un solo elemento o una sola persona (Baugh, 2014: 118). Las novedades en el campo de la iluminación y las soluciones espaciales fueron introducidas por los artistas alemanes de teatro L. Sievert, C. Klein y E. Stern. Sin sus trabajos y experimentos escénicos, además de los aportados por los directores A. Appia, M. Reinhardt y R. Weichert, no se hubiera desarrollado el estilo característico del teatro y del cine expresionista alemán (Tkachiova, 2013: 183).

¹Es posible percibir algo de lo que la bailarina norteamericana plasmaba en el escenario teatral en algunas piezas cinematográficas, como por ejemplo *Danse serpentine* (1897), rodada por Lumière. La pieza fue filmada en blanco y negro está coloreada fotograma a fotograma. Disponible en: <https://goo.gl/5J1kr2>

²Aunque no es posible ver el efecto de la proyección sobre el espacio real, la pieza de animación (considerada la primera de la historia realizada mediante keyframe animation) puede verse aquí: <https://goo.gl/xGjx7c>

De especial importancia son las producciones dirigidas por R. Weichert. En la obra *El Hijo* (*Der Sohn*, 1928) la construcción de la escenografía se realizó con ayuda de la luz, resaltando en la oscuridad las caras de los actores, accesorios y distintas partes del escenario. El director montó una imagen escénica, presentando al espectador partes seleccionadas de la imagen y, de este modo, el espectador quedaba sumergido en el mundo interno de los personajes en escena. Con esta obra comenzó el cambio de tendencia desde una estética teatral hacia una estética cinematográfica (Solomkina, 2014: 128).

En las obras escénicas de la *Bauhaus*, artistas como Walter Gropius, Farkas Molnár, Oskar Schlemmer y Laszlo Moholy-Nagy utilizaron proyección de luces de colores en los años veinte. Luz y color eran las herramientas con las que se transmutaba la forma. La luz solía proyectarse desde atrás y se aprovechaba la translucidez de las telas para crear el efecto buscado. En *Farblichtspiele* (obras de luz de color) de Ludwig Hirschfeld-Mack y Kurt Schwertfeger, se usó un dispositivo para proyectar colores móviles en una pantalla transparente, acompañados por la música escrita por Hirschfeld (Gropius y Wensinger, 2014: 83).

Friedrich Kiesler, arquitecto, diseñador y teórico de las artes, desarrolló un nuevo espectáculo en el que la forma, el color y la luz creaban un universo único. En 1922, su diseño multimedia para la producción en Berlín de la obra de ciencia ficción *R.U.R. Robots Universales Rossum* de Karel Čapek, fue uno de los más inusuales y tecnológicos en aquellos años³. Creó elementos dinámicos: paneles móviles y un diafragma de 2,5 metros de apertura y cierre para deslumbrar al público con ondas de luz. El paisaje monumental consistía en luces de neón titilantes, una pantalla de video circular y una pantalla rectangular en la que se realizaba la proyección (ver figura 3). En producciones posteriores, el artista creó una cascada de agua que caía desde la horizontal superior de la pantalla. A partir de entonces, la imagen de cine pasó a ser proyectada sobre esta columna líquida (Dixon, 2007: 40). Esta fue la primera producción en la historia que combinaba la proyección de imágenes en un medio distinto al sólido.

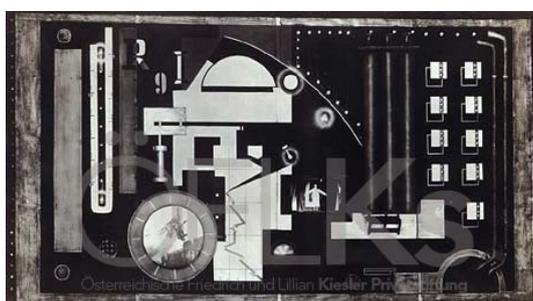


Figura 2. Representación escénica de Frederick Keisler de R.U.R. (1922).

³Para una mayor comprensión de la escenografía de R.U.R. se puede consultar Graham (2013) *An Audience of the Scientific Age: Rossum's Universal Robots and the Production of an Economic Conscience*. Disponible en: <https://goo.gl/EKddZB>

En la segunda década del siglo XX comienzan a utilizarse los tiroteos documentales en el escenario teatral. El director alemán Erwin Piscator, en sus obras con temática sociopolítica, combinó los eventos de ficción con los reales, esto es, la acción en el escenario se alternaba o se producía de forma simultánea con la proyección de documentales o noticiarios en la pantalla. En la escenografía de los espectáculos de Piscator se utilizaban las proyecciones de cinematógrafo y la fotografía, de manera que el cine se convertía en un elemento más de la estructura artística de la obra. Entre la actuación del actor y los fragmentos proyectados en el escenario existía una conexión directa (Tkachiova, 2013: 187).

En sus representaciones, Piscator utiliza técnicas artísticas desarrolladas durante el expresionismo. Los cortes de la crónica se montan en el escenario mediante la interpretación de los actores. En el trabajo de Piscator se reúnen los principios de la estética teatral y cinematográfica (Solomkina, 2014: 135). En lugar de escenario, Piscator usa el *das Praktikum*, una estructura de escenario móvil en varios pisos, dividida en segmentos, nichos, conectados por escaleras en el exterior. Algunos nichos los ocupaban los actores para interpretar; en otros, una superficie con una “pantalla” relativamente plana donde se proyectaban los fragmentos de la película documental ocupaban el espacio. La idea de Piscator era mostrar cine y actuación en vivo en un mismo espacio. Este diseño unificado desempeñó ambas funciones: aseguró el desarrollo simultáneo de la acción escénica y sirvió como pantalla de cine.

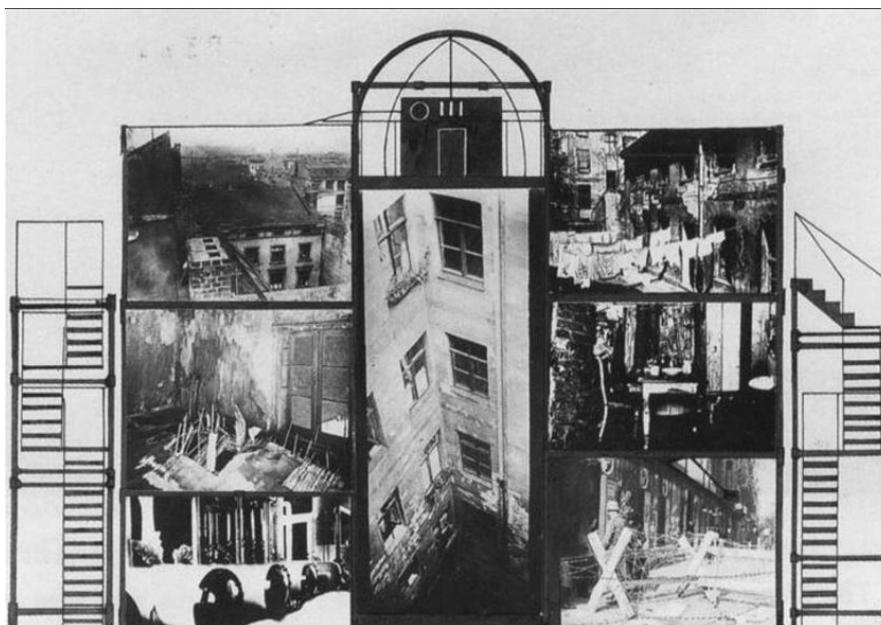


Figura 3. Escenografía del montaje de Erwin Piscator de *¡Hoopla, wir leben!* 1927. Fuente:

<https://goo.gl/89Cx9T>

3.1.3 RUSIA

En Moscú, en 1913, el artista Michail Larionov, bajo la influencia del cubo-futurismo, ideó abrir un teatro donde planeaba utilizar varios efectos de iluminación, proyectar cine en pantallas transparentes y proyectar trajes sobre figuras desnudas de los actores. En la práctica estas ideas no se materializaron (Spiridonova, 2017: 192).

En el Teatro de Cámara de Moscú, en 1916, fue mostrada la obra *Famira Kifared* presentada por A. Tairov y diseñada por la artista Alexandra Exter. La diseñadora, en lugar de usar un telón de fondo convencional, utilizó una tela translúcida. Las fuentes de luz en el escenario estaban ubicadas detrás de las pantallas de dicha tela y proporcionaban una iluminación dispersa que llenaba el espacio del escenario. Algunas de las lámparas incandescentes fueron pintadas con laca azul. De este modo la luz reemplazaba el color de los decorados en la escenografía. El trabajo de iluminación lo compuso el artista A. Salzman, quien anteriormente había trabajado con Appia. Para él, la iluminación era uno de los principales medios de expresión teatral en el teatro de la nueva formación (Tarjanova, 2010: 84).

El innovador autor ruso de teatro V. Meyerhold, al igual que Piscator, coloca en los escenarios pantallas en las que se proyectaban lemas y títulos, comentando la acción en escena —en las obras “*D.E*”, *TIM* de 1924—. Además, el director introducía la estética cinematográfica en sus funciones, por ejemplo, en la producción *Le cocu magnifique* del año 1922. En este espectáculo los actores actuaban sin maquillaje y utilizaban vestimenta uniforme de un solo color, creando una imagen escénica monocroma. Al igual que los expresionistas alemanes, en las producciones de Meyerhold la acción escénica se construía con la iluminación.



Figura 4. Portada del programa de los Ballets Rusos dibujado por Tchelitchev, junio 1928. Fuente: Library of Congress <https://www.loc.gov/item/ihas.200185270/>

Algunas escenas surgían o se sumergían en la oscuridad utilizando la luz como único recurso. Esta monocromía y simultaneidad acercaban la actuación teatral al cine. El director utilizó algunas características del cinematógrafo para enriquecer el lenguaje teatral (Spiridonova, 2017: 195).

Los constructivistas rusos también utilizaban proyectores cinematográficos para mostrar al público los nombres de partes de la obra, lugar de la acción, las características de los personajes, los mapas geográficos, los telegramas o los lemas. Se filmaban episodios especialmente para las producciones teatrales o se dibujaban historias animadas con el mismo fin. Un ejemplo del uso del cine como recurso expresivo fue el realizado por el artista y director ruso N. P. Akimov, en Leningrado, para la obra *Enemigos* en el Teatro Dramático Bolshoi. Para esta producción Akimov construyó un instrumento llamado *theascope* (Etkind, 1960: 76). El *theascope* permitía proyectar la imagen de los actores aumentando su tamaño al mismo tiempo que realizaban su aparición en el escenario.

En el cambio de siglo, del XIX al XX, la iluminación escénica experimentó un nuevo giro en su desarrollo debido a la introducción de dispositivos de luz eléctrica; y también debido al creciente interés por la innovación artística. Diferentes movimientos, como el futurismo, el expresionismo, el constructivismo y el simbolismo, presentan sus propios enfoques específicos de uso de los dispositivos basados en su concepto artístico y en las necesidades de su estilo.

En definitiva, podemos decir que antes de los años treinta del siglo XX se utilizaron ampliamente el cinematógrafo y la iluminación como elementos expresivos en el escenario teatral de Estados Unidos, Rusia y Europa. Como pantalla para las proyecciones podía servir un telón de fondo, diferentes objetos, paredes e incluso el suelo. Se puede diferenciar dos tipos de proyecciones: cuando el proyector estaba delante de la pantalla y cuando el proyector se colocaba detrás de ella. La proyección podría ser estática (con imágenes como elementos de arquitectura, paisaje o texto) y dinámica (movimiento de nubes, lluvia o nieve). En los escenarios se utilizaron estructuras que construían especialmente para la proyección de luz y cinematógrafo.

Entre los muchos tipos de experimentos de iluminación se distinguía la iluminación de luz de rayo e iluminación de colores. Es importante destacar que la proyección de luz se aleja de su original función de iluminación y, junto a la proyección de cinematógrafo, se convierten elementos protagonistas en el marco de la escenografía y de las artes escénicas.

3. 2. Antecedentes creativos. Los Ballets Rusos

Sergéi Diághilev, por su parte, consideraba que la más importante revolución artística que realizó su compañía no era en la danza sino en la escenografía (Netupskaya, 2015: 214). Por otro lado, Lifar (2005) destaca tres etapas principales en la historia de *Los Ballets Rusos*, detallados a continuación con el fin de enmarcar los antecedentes creativos.

En la primera etapa, entre 1907 y 1911, la compañía desarrolló un estilo neo-ruso. Las actuaciones tenían mucho color, estaban conectadas con el Impresionismo. La escenografía de Los Ballets estuvo determinada por el estilo de los artistas Benois y Bakst. El año 1912 está asociado al fortalecimiento de las tendencias neoclasicistas, y este interés por la antigüedad se refleja en los ballets *La siesta de un fauno* con música de Debussy y *Daphnis y Chloe* con música de Ravel. Este período también se diferencia por el interés en la historia de la antigua Rusia, en concreto por sus rituales paganos y cristianos, por las imágenes mitológicas y por los cuentos eslavos (*Danzas polovtsianas, Zhar-Ptitsa, Sadko*) (Netupskaya, 2015: 119). En la coreografía durante este período se advierte una simplificación de la danza (Lifar, 2005: 318).

En la segunda etapa, 1914 -191, la estética teatral viene determinada por los experimentos de vanguardia, la influencia del cubismo y el futurismo. Los decorados están impregnados del espíritu del arte abstracto. En lugar de colores brillantes, se opta por la moderación. Muchos ballets fueron decorados por M. Larionov y N. Goncharova: *Sol de medianoche, El Loco, Renard*. Para el ballet *Renard* (1922), Larionov realiza su trabajo bajo las reglas del estilo constructivista. Los personajes en mallas, bailarines y acróbatas moviéndose entre trapecios, trepando por redes y caminando sobre tablas inclinadas. El diseño tenía algo en común con los presentados por Popova y Stepanova, en 1922 en el teatro de Vsevolod Meyerhold.

En la tercera etapa definida por Lifar, los últimos años de *Los Ballets Rusos* encajan dentro de la estética modernista desarrollada en la década posterior a 1920. Este periodo se distingue por un mayor cambio de estilos en la escenografía, ya que cada artista que colabora con la compañía aporta una visión diferente: desde *Les Facheux* de 1924 de Matisse, hasta diseños constructivistas del artista Yakulov. La tendencia constructivista alcanzó su punto máximo en 1927 en el espectáculo *Le Pas d'Acier*. En este ballet industrializado diseñado por Yakulov fueron utilizadas escaleras, plataformas, ruedas giratorias, transmisiones que vibran parpadeando con luces de colores y martillos de todos los tamaños cuyos golpes se mezclaban con la música de la orquesta. La compañía de *Los Ballets Rusos* colaboró con todos los artistas importantes de su tiempo y cada artista aportaba su estilo y visión artística; muy a menudo las tendencias no se alternaban, sino que coexistían en el tiempo.

3. 3. El ballet Oda

3. 3. 1. Pavel Tchelitchew

La compañía de *Los Ballets Rusos* no quedó fuera de las modernas tendencias que utilizaban proyecciones cinematográficas gracias al diseño escenográfico de Pavel Tchelitchew en el ballet *Oda* de 1928. Tchelitchew comienza a realizar sus diseños escenográficos en 1918 en Kiev con 20 años, cuando era discípulo de Alexandra Exter. Posteriormente, el artista emigra a Berlín, donde a principios de los años veinte consigue fama como escenógrafo. En esta época sus diseños tienen una fuerte influencia cubista. Uno de los proyectos artísticos destacados de Tchelitchew fue su trabajo para la compañía de ballet *Teatro romántico ruso*, dirigido por el bailarín de Boris Romanoff. Tchelitchew trabajó para esta compañía durante 1921 – 1923, realizando la escenografía y el diseño de los trajes para sus espectáculos. Poco a poco el pintor cambia su modo de trabajar, las ideas de Tchelitchew se filtran más en la obra y el escenógrafo empieza a dictar, no solo los trajes y decorados, sino también el tono y los movimientos de la producción al completo (Kirstein, 1994: 23).

Este cambio de dinámica de trabajo se puede observar en la tragedia de Gobineau *Savonarola*. El artista crea los trajes de formas geométricas, visualmente pesados, lo que añade más dramatismo a la historia. Algunos trajes de actores formaban parte del decorado: el Papa era parte de su propio trono; el duque de Sforza, vestido con una armadura de mármol negro, que se asemejaba a un pórtico monumental, y con un tocado coronado con un pequeño cañón de plata, apenas podía arrodillarse ante el trono papal (Smoliarova, 1999: 31). Los tamaños y formas de los trajes limitaban los movimientos de los actores. En Berlín Tchelitchew conoce a Boris Kochno y a Diághilev en el estreno del ballet *El banquete de boda de Boyar* (1923). El mismo año Tchelitchew se traslada a París. Seis años después el famoso empresario le ofrecerá realizar la escenografía de *Oda* para *Los Ballets Ruso*.

3.3.2 Oda

En 1928 Tchelitchew empieza a trabajar en la producción del ballet *Oda* para la vigésimo primera temporada de *Los Ballets Rusos* en París. El ballet estaba compuesto por dos actos. Boris Kochno escribió el libreto del espectáculo basándose en el poema *Reflexión nocturna en ocasión de una gran Aurora Boreal* de Mijaíl Lomonosov, científico y poeta ruso del siglo XVIII de la corte de Isabel I. En el subtítulo de la partitura ponía: “ballet-oratorio para un gran coro mixto, 2 voces solistas y una orquesta sinfónica”. Este espectáculo era un ejemplo de obra sintética, “obra de arte total” que siempre estuvo presente en las creaciones de *Los Ballets Rusos*. En *Oda* se unía el canto, el baile, la música, la poesía, la pintura y el cinematógrafo.

El compositor Nabokov recuerda que Serguéi Diághilev, descendiente de la emperatriz, esperaba que esta obra hablase de la grandeza de la figura imperial (Tyler, 1969: 329). Según él, la Aurora Boreal, que aparecía en el segundo acto *La Fête des Lumières du Nord*, simbolizaba la coronación de la emperatriz Isabel I de Rusia. Pero Tchelitchev, convencido de que la obra debería ser una visión surrealista de los misterios de la naturaleza, quiso recrear en el escenario la magnitud de ésta dejando a un lado la pretensión de enaltecer la coronación de la emperatriz. El concepto de *Oda*, según Tchelitchev, representaba los siete días de la Creación que culminaban con la aparición de Aurora Boreal. El artista veía en este ballet la oportunidad de expresar ideas de ciencias naturales, de crear en el escenario un modelo geométrico del universo. En sus obras pictóricas, Tchelitchev ya estaba formando su percepción de la naturaleza como algo enigmático, lleno de conocimiento oculto. Toda su creación está dedicada a la geometría y a la naturaleza, empezando por los cuadros de rostros ovalados de los años 20, “metamorfosis” y “paisajes internos” de los años treinta y cuarenta, lo que posteriormente le llevaría a las imágenes completamente abstractas en su última etapa de creación.

Tableau I

El espectáculo comenzaba con la proyección de la imagen de la Luna, que a su vez era un rostro humano. La Luna se hacía más brillante, ascendía y desaparecía. El escenario quedaba iluminado por una luz azul. Los espectadores podrían ver la Naturaleza-Isis en un vestido de tubo blanco brillante como una columna dórica sobre un pedestal. Este traje impedía moverse a la actriz Irina Beliakina, que realizaba el papel de Isis, y esta rígida imagen hacía eco de los figurines de *Savonarola* de Tchelitchev. En la pantalla, detrás, se proyectaba desde abajo una imagen del cielo cubierto de nubes en movimiento. “Las nubes que se mueven sobre el escenario, impulsadas por mecanismos complejos, fueron un elemento clave en el diseño de la escena barroca” (Smoliarova, 1999: 34), a la que pertenecía el género literario de *Oda*. Tchelitchev revivió esta tradición con la tecnología moderna.

Diághilev esperaba que la coreografía del ballet estuviese hecha a la *Fokine*, alineado con el estilo romántico, muy acorde con el carácter de la música de Nabokov. Pero el coreógrafo Massine, bajo la influencia del diseño del pintor, concibe la coreografía afín a la escenografía: esquemática y sin florituras. Tchelitchev creó los trajes de los bailarines con un marcado estilo minimalista, prescindiendo de detalles. Las ideas geométricas fueron plasmadas en el escenario con la ayuda de cuerdas blancas y estructuras metálicas.

Tableau II

En el segundo *tableau* los espectadores podrían ver una plataforma en la que bailaban los personajes con mascarás y túnicas claras. Las vestimentas fueron decoradas con figuras

geométricas. El material de los trajes fue previamente impregnado con fósforo. El efecto de la iluminación de los trajes se alcanzaba gracias a las bombillas que estaban enchufadas a unas pilas y se colocaban debajo de las túnicas, lo que hacía que los trajes resultasen bastante pesados (Smoliarova, 1999: 32).

En la oscuridad absoluta, primero se veían las constelaciones dibujados en los trajes, la luz aumentaba paulatinamente y se empezaba a distinguir las siluetas de los bailarines. La Naturaleza enseñaba al discípulo las maravillas del universo. Al fondo, con ayuda del uso de lámparas de neón, fueron representados diversos fenómenos naturales.

Tableau III

En el escenario se proyectaba luz blanca y aparecía una enorme mano humana. En su fondo, desde el espacio de la pantalla “se aparecía” una pequeña caja. Natura se acercaba a la pantalla y tomaba la caja en sus manos. La imagen de la mano se hacía más pálida y desaparecía. Isis abría la caja y ya en la pantalla se mostraba una pequeña semilla. La semilla palpitaba, aumentaba, convirtiéndose en un tallo, luego en el tronco de un árbol en cuyas ramas emergía gradualmente una extraña fruta (Smoliarova, 1999: 39).

Tableau IV

Estaba dedicado al elemento de la naturaleza del agua. En la pantalla, se proyectaban líneas onduladas y oscilantes. Sobre su telón de fondo aparecía el aprendiz sentado en un bote. Poco a poco, el escenario se llenaba de bailarines sobre cuyos hombros y cabezas se colocaron telas, a los que se unían peces y conchas de cartón. Los bailarines se movían, se agachaban y se levantaban, lo que provocaba la ilusión de continuo movimiento de la superficie de agua que simbolizaban.

Tableau V

En la pantalla oscura se proyectaba la imagen de una bola brillante, que se dividía en pequeñas burbujas. Las burbujas se dispersaban en diferentes direcciones. Al mismo tiempo, se iban incorporando figuras humanas al escenario. Se iluminaban solo partes de sus cuerpos: a veces la mano, a veces el pie, a veces la cabeza. Mientras bailaban juntos, parecían formar nuevos cuerpos humanos y, a la luz del reflector, no se mostraba más de una silueta cada vez (Smoliarova, 1999: 43). Después del baile, por el escenario pasaba una mujer con el cabello luminoso seguida de un rayo de luz simbolizando el Sol. Simultáneamente aparecía un rayo de luz en la pantalla y se transformaba gradualmente en la imagen de un jinete montado en un caballo. La definición de la imagen disminuía paulatinamente hasta que el caballo y el jinete se convertían en una mancha luminosa. El alumno intentó atrapar la mancha, pero no pudo. Al final, la Naturaleza capta la mancha y se la entrega al aprendiz.

Tableau VI



Figura 5. *Tableau VI* del ballet *Oda*. 1928. Fuente: <https://goo.gl/mbmBg7>

Al fondo de un escenario completamente oscuro, se iluminaba un triángulo pintado con pintura fluorescente y, en un instante, el público podía distinguir una estructura triangular con dos filas de muñecas montadas en un cable que iba desde el centro del escenario hacia ambos lados. En el centro se colocaban muñecas más pequeñas para lograr la impresión de fuga hacia el infinito. Las muñecas vestían de crinolina gris, fieles a la moda de los tiempos de la emperatriz Isabel I. Los bailarines iban vestidos del mismo modo y aparecieron delante de las muñecas, consiguiendo así un efecto de perspectiva (fig. 5).

El movimiento esquemático de los bailarines recordaba los experimentos del *Ballet Triádico* de Oscar Schlemmer, que Tchelitchev pudo ver mientras vivía en Berlín. Encima de las muñecas se enchufaban las bombillas formando arcos. Al final, todo el espacio se iluminaba con luces de colores que variaban su intensidad. El resto de los personajes que representaban los fenómenos de la naturaleza, en su mayoría, vestían de color gris claro o azul oscuro y llevaban camisetas ajustadas y mallas. Tchelitchev impregnó los materiales de los trajes de los bailarines en una solución de fósforo, y gracias a las bombillas fijadas debajo de las túnicas, las siluetas se iluminaban por sí mismas, sin la ayuda de la iluminación exterior.

Tableau VII

Esta parte consistía en el baile en solitario de Serge Lifar con la cuerda (fig. 4). Estirando

y pisando la cuerda, haciendo nudos, el bailarín dibujaba figuras geométricas en el aire que recordaban la metamorfosis continua de las formas euclidianas. “A través de las manipulaciones con la cuerda, el aprendiz demuestra las maravillas de la geometría secreta de la naturaleza...” (Massine, L. 1997: 178).



Figura 4. Serge Lifar, el aprendiz. *Tableau VII* del ballet *Oda*. 1928. Fuente:

<http://classicmus.ru/images/izo/Dyagilev/Videnie103.jpg>

Tableau VIII

El ballet terminaba con la Aurora Boreal. Para representar este fenómeno de la naturaleza, el artista necesitó el proyector de cinco lámparas, de tal tamaño que solo se utilizaban para la iluminación de edificios. Tchelitchev estudiaba la historia de los fuegos artificiales y las representaciones en el arte. El uso de las luces de neón era un fuego artificial moderno, la traducción de un fenómeno natural al lenguaje de la técnica del siglo XX (Smoliarova, 1999: 62). El hecho de utilizar lámparas tan potentes trajo bastantes problemas para Diáguilev, quien tuvo que conseguir el permiso de los bomberos para poder hacer uso de esta luminaria tan peligrosa dentro de un teatro (Kirstein, 1994: 51).

Antes del estreno, en una de las entrevistas concedidas al periódico *Vozrozhdeni*, Diáguilev explicaba que en esta obra la escenografía jugaba un papel muy importante. “Tchelitchev crea los decorados no contruidos ni pintados, sino que consisten solamente en luz y cinematógrafo”⁴ (L.D.L, 1929: 3) Aunque en la entrevista Diáguilev muestra su admiración por la escenografía del

artista, según el escritor estadounidense Parker Tyler, el empresario quedó petrificado después de ver el ensayo con los decorados. En esta obra, la escenografía exageradamente austera acompañada de música romántica, con inserciones corales, le pareció totalmente fuera de lugar.

3.3.3. Recepción crítica.

El ballet se estrenó en el *Teatro Sarah Bernhardt* de París el día 6 de junio 1928. La recepción de la obra fue bastante confusa. Casi todos los críticos hablaron sobre la escenografía más que sobre la danza y la música. El historiador de danza Cyril Beaumont comentó que la decoración de *Oda* era de una belleza celestial. *The Morning Post* subrayó que el ballet era “revolucionario para su tiempo, sobre todo el trabajo de Tchelitchew y Charbonnier⁵” (Tyler, 1969: 336). El crítico británico de ballet A. V. Cotton dijo que “Oda era un evento de belleza sobrenatural gracias al uso revolucionario de luz nunca visto antes en ningún evento escénico” (Smoliarova, 1999: 59). En 1976, Nabokov escribió recordando aquella epopeya de la modernidad: “El baile exigía una coordinación perfecta entre la luz, los movimientos de los bailarines, la cámara cinematográfica y la proyección del filme” (Nabokov, 2003: 116).

Muchos se quejaron de que *Oda* era complicada de entender. El crítico francés Emile Vuillermoz escribía que el ballet “era una curiosa y extraña fantasía” (Vuillermoz, 1960: 72). Lincoln Kirstein apunta que los verdaderos conocedores del ballet echaron de menos la danza (Kirstein, 1994: 52). El público quedó sorprendido por una escenografía nunca vista jamás. Mucho se ha dicho acerca de que la obra era confusa y complicada. A Tchelitchew y Massine les culparon por poner demasiado interés en plasmar la geometría.

En junio Pavel Tchelitchew, en las cartas a su amiga y mecenas Gertrude Stein, se quejaba de que Diáguilev eliminó mucho de la obra; pero aun así el estreno le pareció exitoso. La segunda representación fue mejor que la primera; pero en la tercera noche todo fue mal, hubo demasiados problemas técnicos. Tchelitchew escribió “Pienso que he abierto una nueva puerta, claro que no es un arco del triunfo, pero no lo quería tampoco, simplemente he hecho un agujero en un muro enorme...” (Kirstein, 1994: 51).

4. Resultados

En la escenografía de *Oda* podemos ver las influencias de las obras de los predecesores de Tchelitchew, tanto en lo referente al vestuario como al uso de la luz y el cine. En los trajes, Tchelitchew utilizó una solución de fósforo para que las ropas de los personajes resplandeciesen. Algo similar hizo Loie Fuller en sus actuaciones, pero sus vestidos estaban iluminados por focos fijados en el escenario teatral, algo que omitió el escenógrafo ruso. En cuanto al diseño de la vestimenta de Isis, que al mismo momento formaba parte del decorado,

⁴Todas las traducciones de las fuentes originales en ruso e inglés son de la propia autora.

⁵Pierre Charbonnier era asistente de P. Tchelitchew en esta producción.

Tchelitchew ya utilizó esta misma idea en su “periodo berlinés” en su obra *Savonarola*. En el ballet *Bal* de 1929 Chirico realizó trajes similares: las vestimentas de los personajes llevaban cosidos detalles arquitectónicos y entorpecían los bailes.

En los años previos a 1928 muchos maestros realizaron trabajos escénicos empleando el cinematógrafo. Tchelitchew pudo ver en Berlín —donde vivió y trabajó desde 1921 hasta 1923—, diferentes ejemplos del uso del cinematógrafo y luz en la escena teatral; siendo muy probable que estuviera familiarizado con las escenografías de su profesora Alexandra Exter, de quien tomó clases en Kiev en 1918.

Sin embargo, Tchelitchew fue pionero en el uso de la proyección de una película como parte de la escenografía de ballet y como parte activa, al mismo nivel que un personaje más de la obra. Antes de él, Francis Picabia dirigió en 1924 el ballet *Relâche* y en el intermedio del espectáculo mostró la pieza cinematográfica *Entracte*, filmado por René Clair; pero la película en sí no formaba parte del ballet, era solo un entretenimiento entre actos. En *Oda*, el cinematógrafo juega un papel muy importante, es parte integral de la acción: a veces reemplaza los decorados, a veces es un personaje más con el cuál interactuaban los bailarines.

5. Discusión y conclusiones

Sin duda podemos constatar que *Oda* tuvo influencias artísticas de otros escenógrafos; pero el pintor de origen ruso fue más allá de lo hasta entonces conocido, adaptando las nuevas tecnologías a necesidades expresivas de la obra. El ballet resultó ser una obra muy compleja, “científica”. La escenografía de Tchelitchew fue probablemente una de las más intrincadas de todos los ballets de las *Temporadas Rusas*. *Oda* fue una presentación sintética en la que se involucraron tecnologías tradicionales y nuevas. Tchelitchew aplicó la experiencia de muchos maestros de su tiempo y en la escenografía del ballet también se utilizaron dispositivos tradicionales, cortinas pintadas, estructuras construidas para los bailarines —como se hacía en otras producciones teatrales—.

La iluminación cromática antes de 1928 fue utilizada por muchos directores y artistas con el propósito de dar más viveza al espectáculo y, a veces, reemplazando los decorados pintados. En *Oda*, el escenógrafo ideó transmitir mediante varios tipos de iluminación los fenómenos de la naturaleza y los fuegos artificiales —habituales en las presentaciones teatrales del siglo XVIII, y concretamente en el género de la oda—. En la obra de Tchelitchew, la luz se convierte en elemento protagonista, en un participante más del espectáculo. Por ejemplo, el rayo atrapado por el alumno realza esta personificación de la luz.

La danza era esquemática y algunos personajes, debido a los disfraces incómodos, solo podían moverse lentamente por el escenario. Las últimas temporadas de *Los Ballets Rusos* se distinguían por la búsqueda de un nuevo lenguaje en coreografía y, en muchos ballets (Bal del 1929, *Le Pas d'Acier* del 1927) el acrobatismo se convierte en la principal característica de la danza.

Posteriormente, en los años treinta y cuarenta Tchelitchew realizó algunas escenografías más convencionales para la compañía fundada por G. Balanchine y L. Kirstein, el New York City Ballet; pero su entonces su principal dedicación artística es su obra pictórica. En los años treinta el interés por el uso de proyecciones de cinematógrafo en espectáculos teatrales empieza a decaer.

La valoración de *Oda* de los contemporáneos y críticos en general no ha sido buena. El espectáculo no entró en el repertorio de *Los Ballets Rusos*. Tchelitchew dotó a esta pieza de demasiada carga científica, difícil de adaptar al género de ballet. Fue un arriesgado e interesante experimento fruto de su continua búsqueda de nuevas formas de expresión artística.

6. Bibliografía

Baugh, C. (2014). *Theatre, performance and technology. The development and transformation of scenography*. London: Palgrave Macmillan.

Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. The MIT Press. / Диксон, С. (2007). “Цифровой перформанс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции”. The MIT Press.

Etkind, M. *Akimov - artista*. Leningrado: RSFSR. / ЭТКИНД М. (1960). АКИМОВ — художник. Ленинград: Художник РСФСР.

Graham, James D. (2013) An Audience of the Scientific Age: Rossum’s Universal Robots and the Production of an Economic Conscience. *Grey Room* (50), 112-142. DOI: https://doi.org/10.1162/GREY_a_00095 Disponible en: <https://goo.gl/EKddZB>

Gropius, W. y Wensinger, A. (2014). *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Kirstein, Lincoln (1994). *Tchelitchew*. Santa Fe: Twelvetrees.

L. D. L. (3 de junio, 1928). Estreno de Oda. *Vozrozhdenie*, Volume 4, Number 1097 / Л. Д. Л. (3 de junio, 1928). *Премьера Оды*. Disponible en: <https://goo.gl/YyNxCM>

Lifar S. (2005) *Diaghilev y con Diaghilev*. Moscú: VAGRIUS. / Лифарь С. (2005). Дягилев и с Дягилевым. Москва: ВАГРИУС.

Massine, L. (1997) *Mi vida en el ballet*. Moscú: Artista, director, teatro. / Мясин, Л. (1997). *Моя жизнь в балете*. Москва: Артист, режиссер, театр.

Nabokov, N. (2003) *Багаж. Memorias de un cosmopolita ruso*. San-Petersburgo: Estrella. / Набоков, Н. (2003). *Багаж. Мемуары русского космополита*. Санкт-Петербург: Звезда.

Netupskaya, O. (2015) *The artist of "Russian seasons": new ways of visual aesthetics in theatre* / Нетупская, О. (2015). *Художник в антрепризе «русские сезоны»: новые пути визуальной эстетики в театре*. Disponible en: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25020585>

Smoliarova, T. (1999) *Paris 1928. Oda vuelve al teatro*. Moscú: RGGU. / Смолярова, Т. И. (1999). *Париж 1928. Ода возвращается в театр*. Москва: РГГУ.

Solomkina, N. (2014). Theatre expressionism of Germany: the synthesis of cinematography and theatre techniques on stage. *Opinión científica* (10). / Экспрессионистский театр Германии: синтез кинематографических и театральных техник на сцене. *Научное мнение* (10). Recuperado de <https://elibrary.ru/item.asp?id=23051342>

Spiridonova, A. (2017). La utilización simbólica y figurativa de la luz en el teatro futurista ruso. *Ciencias históricas, filosóficas, políticas y jurídicas, cultura y crítica de arte. Cuestiones teóricas y prácticas*, (8(82)). / Спиридонова, А. (2017). Образно-символическое использование света в русском футуристическом театре. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, (8 (82)). Disponible en: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29426329>

Tarjanova, D. (2010). La escenografía rusa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Teatro. Arte. Cine. Música.*, (3), 83-104. / Тарханова, Д. И. (2010). Русская сценография конца XIX-начала XX века. *Театр. Живопись. Кино. Музыка.*, (3), 83-104. Disponible en: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21169229>

Tkachiova, E. (2013). Los directores del expresionismo alemán. Del teatro al cine. *Sociedad. Ámbito. Desarrollo*. (Terra Humana), (3) (28). / Ткачева, Е. А. (2013). Режиссеры немецкого экспрессионизма. От театра к кино. *Общество. Среда. Развитие* (Terra Humana), (3) (28). Recuperado de <https://goo.gl/z2vP5X>

Tyler, Parker (1969). *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew: a Biography*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Vuillermoz, É. (1960). *Histoire de la musique*. Paris: Fayard.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

Cómo citar este texto:

Elena Torelishvili (2018): Tradiciones e innovaciones del uso de cinematógrafo en la escenografía teatral en el ballet Oda de Pável Tchelitchev, en *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 401 a 421. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.252>