

DESPLEGANDO EL PEPLO

UN ENSAYO SOBRE ARTE, MORAL, MODA Y DANZA

ANNA PUJADAS*

Resumen.-

El sistema de vestir griego basado en un elemento geométrico regular estándar que después se ajusta al cuerpo que lo lleva fue el modelo que cambió la moda femenina y con ella la moral a principios del s. XX. Los fundadores del ballet moderno, liberaron la danza de los constreñimientos del ballet clásico, bailando descalzos haciendo flotar el peplo integrando la caída de la tela en el dibujo del gesto.

Abstract.-

The Greek dressing system based on a geometrically regular and standard element that fitted the body, was the model which changed the woman fashion and the moral at the beginning of 20th Century. The founders of modern dance set free dancing from the ballet classic restrictions. They danced barefoot, floating a peplos, integrating the clothing movements to the drawings of the body gestures.

Palabras clave: Arte, Moral, Moda, Danza.

Key words: Art, Moral, Fashion, Dance.

En el arte griego el movimiento del alma se transmitía a través de la ropa que con sus infinitos pliegues insuflaba vida a la materia. En el centro del friso del Partenón se representa la escena del pliegue del peplo de Atenea Polias. Este peplo era ricamente bordado por dieciséis mujeres que trabajaban durante nueve meses para ofrendarlo a la diosa durante las Grandes Panateneas, la fiesta más importante de Atenas. El peplo era un quitón, la pieza de vestir básica en la Grecia Antigua, pero de lana. El quitón, esencialmente era un rectángulo con aperturas en el cuello y los brazos que se apoyaba en los hombros a partir de los cuales caía adaptándose libremente a las formas del cuerpo revelándolas sin falsos pudores. El quitón era asexuado, usado tanto por hombres como por mujeres, habitualmente iba acompañado de un

* Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), Departamento de Historia del Arte.
Correo electrónico: anna.pujadas@upf.edu

cordón que permitía ajustarlo según la talla de la persona que lo llevaba. El quitón, como las otras piezas básicas de vestir griegas (himatión, clámide, calymma), eran vestidos genéricos que grababan el perfil singular del individuo que los utilizaba.

Este sistema de vestir basado en un elemento geométrico regular estándar que después se ajusta al cuerpo que lo lleva fue el modelo que cambió la moda femenina y con ella la moral a principios del s. XX. Las actrices Eleonora Duse, Lilian Gish o Lady Diana Cooper, la famosa “duquesa roja”, Elisabeth de Gramont (inspiración de Proust para su *Madame de Guermantes*), la coreógrafa Natasha Rambova o la bailarina Ruth St. Denis son los iconos de la época que con sus vestidos vaporosos de inspiración griega revolucionaron el mundo de la mujer revelando por primera vez un cuerpo que se había tapado y deformado con todo tipo de artilugios como el corsé y el polisón. Sobre todo, Isadora Duncan, fundadora del ballet moderno, la primera en liberar la danza de los constreñimientos del ballet clásico bailando descalza haciendo flotar el peplo integrando la caída de la tela en el dibujo del gesto.

LA ESCENA DEL PLIEGUE DEL PEPLLO.

El peplo o quitón dórico era de lana (fig. 1). El quitón jónico, en cambio, era de lino. Junto con el himatión eran las dos piezas básicas de vestir femeninas. El quitón era una túnica sin costuras tejida entera desde arriba. El himatión era el abrigo de los griegos y estaba simplemente compuesto de una pieza de ropa rectangular. El peplo o quitón dórico era una gran pieza de lana rectangular que se plegaba en dos en el sentido de la altura. La parte vertical cerrada cubría el lado izquierdo del cuerpo y el lado derecho quedaba libre y visible. Los lados opuestos eran reunidos por una aguja, a veces por un punto de costura, y por influencia del quitón jónico, a veces por un botón. El peplo abierto se llevó primero en Esparta, por eso a las espartanas se les daba el sobrenombre característico de “las que enseñan el muslo”¹.

El quitón jónico era como un peplo pero más ancho y de lino. No era nunca abierto. Cerrado como un tubo por una costura nunca se sostenía con agujas, sino por pequeños puntos de costura o por botones. Como era tan ancho colgaba por encima de los hombros a lo largo de los brazos como si fueran mangas. Plisado, el quitón jónico podía estar marcado por pliegues juntos que eran obtenidos artificialmente con la uña. Era un proceso de plisado trabajoso completado manteniendo los pliegues sujetos por sus extremos durante varias horas como todavía ahora se hace en algunas provincias. Son estos pliegues dentados los que contrastaban vivamente con los peplos que, siendo de lana, se arrugaban mucho menos. La mujer raramente llevaba el peplo corto mientras que el hombre sí solía llevarlo. No siempre era así pero en general podría considerarse este el único signo de diferencia sexual en el vestido².

¹ Losfeld, G., *L'art grec et le vêtement*, Paris 1994, 210-213.

² Losfeld, G., *Essai sur le costume grec*, Paris 1991, 241-243.

El vestido griego era igualitario y no indicaba ni rango social ni edad. El vestido griego era un elemento neutro cuando se trataba de distinguir entre ellos los individuos de orígenes sociales dispares. No había vestido típico para los esclavos. Ni tan siquiera los dioses escapaban a esta regla de igualdad del vestido: representados en el arte no se pueden diferenciar por su ropa, únicamente por sus dimensiones o por sus atributos. Lo que el vestido griego tiende a reflejar es un cierto carácter individual: su estilo personal, su cultura, su buen gusto, su educación y, al contrario, sus deficiencias, sus hábitos dudosos, sus penas, su salud.

La escena del pliegue del peplo es un manifiesto del arte griego clásico. Proviene del friso que decoraba el Partenón, vasto tesoro erigido en 447-432 a. C. a la gloria de Atenas y de su divina protectora, Atenea (fig. 2). Esta placa representa el momento culminante de las Grandes Panateneas: la ceremonia de la entrega del peplo sagrado después de transportarlo en procesión a través de la ciudad. Las Grandes Panateneas era un festival jónico que rivalizaba con el dórico de Olimpia. Las fiestas se celebraban cada cuatro años aproximadamente a mediados de agosto. Toda Grecia participaba en el festival, cada colonia y cada ciudad estado enviaban representantes y animales sacrificiales. A parte de la procesión había otras actividades como la competición gimnástica, una carrera de caballos, las danzas pírricas celebrando la victoria de Atenea sobre los gigantes, la elección de los líderes de la procesión, la carrera de antorchas, una regata, el torneo de rapsodas y el verdadero objetivo religioso de la fiesta, la hecatombe, el sacrificio de los 100 bueyes al culto de Atenea. Uno de los ritos consistía en cargar un nuevo peplo a través de las calles de Atenas para vestir la estatua de madera de olivo de Atenea Polias que estaba en el Erecteion, templo cercano al muro norte de la Acrópolis. El peplo era de color zafrán, bordado con escenas de la batalla entre Dioses y Gigantes en la que Atenea había tomado parte. Al menos ya en el siglo III a. C. se introdujo la costumbre de atar el peplo al mástil de un barco a manera de vela. Este barco rodaba en procesión a través de la vía panatenaica haciendo flotar al viento el peplo sagrado³.

El friso del Partenón pone en escena cerca de 360 personajes tomando diferentes etapas de la procesión de las Grandes Panateneas. La procesión, que se inicia en la fachada occidental avanza en dos filas, a la vez por el norte y por el sur, y termina ante la asamblea de los dioses, en la fachada oriental. El friso, pues, no mantiene una dirección de lectura circular. Tanto el lado sur como el lado norte se leen de oeste a este. El final de la historia es siempre el mismo lugar: la escena del pliegue del peplo escoltada por la contraposición de dos parejas de dioses a cada lado: a la izquierda Hera y Zeus, a la derecha, Atenea y Hefastos. Esta ubicación en un emplazamiento

³ “Central scene of the east frieze of the Parthenon”, British Museum en: http://www.thebritishmuseum.ac.uk/explore/highlights/highlight_objects/gr/c/central_scene_of_the_east_frie.asp

preeminente y como objetivo direccional de la acción del friso deja constancia de la importancia del suceso representado. Seguramente por esta razón muchas reconstrucciones modernas hacen terminar la procesión panatenaica frente al Partenón, pero esta elección no está justificada porque este edificio no tenía ningún papel en la fiesta en si misma⁴. Únicamente se integraba a la procesión como foco axial visual de la vía de las Panateneas.

La vía de las Panateneas fue la que sirvió de núcleo vertebrador del espacio y de los edificios levantados en la Acrópolis. La llamada vía panatenaica era uno de los ejes de comunicación más importantes de Atenas. Se trataba de una avenida usada desde siempre que organizaba toda la parte noroeste de la ciudad y comunicaba la puerta del Dipilón con la Acrópolis. Este camino era el utilizado por las procesiones celebradas en la urbe (no sólo por las Panateneas). Quizás de todos los elementos que constituían la topografía de la fiesta fuera el más longevo, debido a su carácter de ruta natural de paso. El papel estructural de esta senda en la Acrópolis estaba claro para sus reformadores y constructores que, al tiempo que construían nuevas edificaciones, las disponían en relación a ella⁵.

La misma concepción de los edificios de la Acrópolis estaba claramente influida por el carácter procesional. Esto explicaría los elementos jónicos introducidos en el Partenón por Ictinos y Calicrates y filtrados en los Propileos por Mnesikles. El Partenón es un templo dórico que tiene varios componentes jónicos. Por ejemplo, las columnas centrales están más separadas entre ellas que las laterales para ampliar la entrada (en correspondencia, las metopas del entablamento son más anchas en el centro que en los extremos). También, las columnas de la pronaos en lugar de estar adosadas al muro como estarían en un templo dórico estándar, están separadas de él formando una especie de peristilo como si el templo estuviera dotado de la característica doble columnata jónica. Pero sobretodo el friso, en si mismo, es un elemento prototípico de la concepción jónica, un elemento que atrae al escultor a recrear verdaderas historias. En el orden dórico no existe propiamente friso sino una división compartimentada de metopas y triglifos que no permiten una decoración escultórica secuencial. Las metopas, separadas unas de otras y aisladas, ofrecen como única posibilidad la representación de instantes congelados. El friso del Partenón, por su parte, tiene esculpida la representación de una procesión que redobla el espíritu jónico de movimiento y continuidad.

En otras palabras el estilo jónico era una arquitectura adecuada a la naturaleza procesional. Incluso su decoración escultural era procesional: frisos horizontales continuos, no cerrados, narrativos, comitivas de dioses, personas, animales. La jónica era una arquitectura de dirección que nos llevaba a lo largo de formales hileras lineales,

⁴ “Plaque des Ergastines”, Louvre en: http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice_popup.jsp

⁵ De la Nuez Pérez, M. E., “Las Panateneas: topografía de una fiesta”: *Gerión* 2004, 101-120.

pasando fluidamente, imperceptiblemente del paisaje a la columnata, de la columnata al interior. Los Propileos, por su parte, contruidos a dos niveles, con doble frontón, fueron organizados como un doble pórtico siendo el exterior dórico y el interior jónico. En las puertas de entrada a la Acrópolis, Mnesikles utilizó el orden jónico para caracterizar el espacio de transición entre el exterior y el interior, para secuenciar el cambio de nivel del mundo profano al mundo sagrado, usó pues el orden jónico para hacer de pasaje.

DESPLEGÁNDOSE A LA VIDA.

Una procesión, en si misma ya es un pasaje, físicamente como recorrido, y espiritualmente como manifestación de lo divino (epifanía) a través de una representación. En este sentido, posee las condiciones del coro ritual, de hecho, lo es. La falta de distinción clara en el pensamiento y lengua griegas entre baile y procesión, así como entre baile y otras formas de acción ritual animan a ampliar la definición del baile en Grecia hasta considerar como tal a todo movimiento rítmico. El intercambio de discursos, canciones, juegos, procesiones y bailes eran rituales de convivencia que los griegos reunían bajo el término y concepto de “choros”. Muchos tipos de poesía clasificados como corales por los antiguos eran ejecutados por grupos de bailarines y cantantes. Alcman, el poeta espartano griego, en sus poemas de lírica coral, da referencias de la apariencia y del comportamiento del coro que debe representarlos. En *Las Leyes* de Platón, la fuente antigua más preciada en relación al coro ritual, el filósofo llama al entrenamiento militar “choreia”. También se llamaban así las procesiones de niños en honor a los dioses. Los bailes podían tener un carácter de juego o competición. La palabra griega para baile, “paizo”, también puede significar jugar. En *Las Leyes* la actividad coral no se diferencia de las competiciones gimnásticas y no hay división real entre baile y procesión⁶. En el más peligroso de los juegos de esos pre-griegos llamados minoicos, se muestra el cuerpo en un movimiento libre y acrobático, representado como figura plástica en una pintura, pugnando con el toro (fig. 3). El jugador coge los cuernos, se deja levantar por el toro, da una o varias volteretas en el aire y cae al suelo detrás del animal, que se ha adelantado corriendo. El gesto está determinado por el juego. El cuerpo y el juego constituyen un único gesto indivisible, y puede afirmarse de él que, libre y al mismo tiempo limitado, es un movimiento inspirado por una presencia trascendental⁷. Se trata de un coro ritual.

La descripción de los festivales en el *Himno a Apolo* es el prototipo más extenso de actividad coral que poseemos. Explica las celebraciones en honor a Zeus en Olimpia y el festival consagrado a Apolo en Delfos. Si seguimos la reseña, el patrón de un festival constaría de al menos veintiún bailarines y cantantes (las nueve Musas, las tres

⁶ Lonsdale, S. H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London 1993, 41.

⁷ Kerényi, K., *Dionisios, raíz de la vida indestructible*, Barcelona 1998, 23.

Gracias y las tres Horas). En el himno, primero se detalla la procesión liderada por el músico con las Musas y Artemisa con su coro. Después viene la secuencia de acontecimientos comenzando con las canciones de las Musas, siguiendo la danza coral. El baile de Ares y Hermes está coordinado con el del grupo de bailarines, ya sea como interludio, ya sea como reto caprichoso a la simetría y orden implicados por el círculo de la danza. Finalmente y con Apolo como líder, la comparsa se presenta a Leto y a Zeus en audiencia divina para su aprobación⁸.

Bailar y beber eran actividades de grupo que unían los participantes en un acto único que tenía para ellos un sentido religioso y social. Como instrumento de “*paideia*” (educación) el baile ritual en el cual vestidos y gestos eran codificados implicaba la adquisición de virtudes morales y un sentido de responsabilidad cívica. Las Gracias y Artemisa en el *Himno a Apolo* definen cualidades ideales inherentes a las danzas corales de las jóvenes. Las Gracias representaban la belleza, el encanto erótico, la juventud y armonía rítmica. Las Horas eran originalmente las personificaciones o diosas del orden de la naturaleza y de las estaciones, si bien posteriormente fueron consideradas como diosas del orden en general y de la justicia. Las Gracias y las Horas son ejemplos de sociedades femeninas de diosas que gravitan entorno a una divinidad más fértil como Artemisa o Apolo. Hacen lo mismo que los humanos, bailar por devoción. Por lo que respecta a las Musas, ellas son la fuente de toda inspiración creativa por recreación de lo divino y heroico a través de canciones y danzas. El bailar de las Musas es como una redundancia, como un rehacerse a sí mismas o como un bailar la danza⁹.

El baile tenía una fuerza rejuvenecedora. Unido al de las Horas, el significado de las Gracias iba más allá del general de la fecundidad para incluir la creación de la belleza en las artes técnicas y en las actividades humanas. Había una tendencia en identificar el bailarín, especialmente el más joven, con el crecimiento natural, enfatizado por las coronas, ramos y flores que los bailarines llevaban enfilados en el arte arcaico. Los versos que reseñan los festivales de Delfos y Olimpia están ubicados en la escena en la que se explica el tránsito del recién nacido Apolo, de su reino natal de Pytho (Delos) al Olimpo. En Delfos, como en la mayor parte de Grecia, los himnos y bailes corales eran el medio ideal para celebrar el nacimiento divino y la epifanía, siendo el medio de renovación espiritual¹⁰.

El comportamiento del baile ritual era la necesidad de la unión espiritual a través del sacrificio y otras formas simbólicas en las cuales el elemento imitativo del baile permitía a los participantes de convertirse en “el otro”, actuando los participantes como si fueran dioses o animales. El gesto de devoción inspirado eleva al ser humano

⁸ Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 53.

⁹ Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 57-59.

¹⁰ Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 51.

y lo aproxima a la divinidad. La danza consigue que los dioses puedan encarnarse en ella. La figura de la danza une a dioses y seres humanos en la misma altura del ser. Esta danza suprime la distancia entre quienes están el uno frente al otro¹¹.

Los minoicos crearon una civilización cuyos rasgos principales eran el amor por la vida y la naturaleza y un arte impregnado de encanto y elegancia. Su rasgo dominante fue el movimiento: las figuras se mueven con gracia y delicadeza, los dibujos ornamentales se tuercen y se retuercen, y hasta las composiciones de la arquitectura, polifacéticas y compuestas, están ligadas a la idea de un movimiento continuo. Se entregaban a la gracia de la vida de la manera más completa que ha conocido el mundo, porque la vida significaba movimiento, y la belleza del movimiento se mostraba en los cuerpos humanos durante sus solemnes juegos (representaciones), inspirados por una presencia trascendental¹².

LOS PLIEGUES DEL PEPLLO.

El artista griego descubrió rápido lo que investigó Lamarck, que la vida podría definirse como la capacidad de moverse: “*La vie est un ordre et un état de choses dans les parties de tout corps qui le possède, qui permettent ou rendent possible en lui l'exécution du mouvement*”¹³. Pero además el artista griego comprobó que para realizar el movimiento que daría vida a sus estatuas encontraría una ayuda insospechada en el ropaje. “Odio el movimiento que desplaza las formas” canta Baudelaire en *Las flores del mal*. Estas líneas que el movimiento desplaza las expresa el artista griego a través de los pliegues del peplo. El ropaje fue un medio que el artista utilizó para luchar contra la inmovilidad de la materia para traducir, por los juegos variados de la tela, los movimientos del cuerpo. Desde este hallazgo la huida de las mujeres, el vuelo de las Victorias, la danza de los músicos o de las Ninfas, las amazonas, no fueron otra cosa que el despliegue de las alas, la inclinación del busto, el trote del caballo¹⁴.

El arcaísmo había inventado el ser en movimiento por excelencia, la Niké volando. Pero este movimiento en el arcaísmo no había sido a través del ropaje. Un ejemplo sería la Niké de Delos que transmite el movimiento del cuerpo con la posición medio arrodillada que codifica el acto del correr con el cual la noción de vuelo se confundirá hasta el clasicismo (fig. 4). Sería en vano buscar en esta Niké un impulso del vivo desplazamiento de los pliegues de la tela sobre la túnica enganchada a la cintura. Las Nereidas en mármol de paros situadas entre las columnas del pequeño templo-tumba de Xanthos, aunque fueran hijas de las aguas, también podían representar las brisas, hijas de los aires como las Niké. Aquí el método se había

¹¹ Kerény, K., *Dionisios...*, 24.

¹² Kerény, *Dionisios...*, 22.

¹³ Lamarck, *Pages choisies*, Paris 1957, 64.

¹⁴ Losfeld, *Essai sur le costume...*, 439.

perfeccionado, pero su actitud de vuelo continuaba siendo la del correr (fig. 5). No fue hasta un siglo más tarde que se animó el ropaje de una Niké. El movimiento del cuerpo vibró dentro del peplo y se conjugó con el movimiento del viento. Es la Niké de Paionios, el himatión de la cual debía hincharse como un paraguas rojo (fig. 6). Después vendrían los atrevimientos a veces abusivos de la época helenística y el tema desembocaría en la Victoria de Samotracia¹⁵.

Sin duda el relieve del cuerpo bajo el ropaje está lejos de constituir una creación del s. V. Es a los jónicos, estos griegos de las costas del Asia anterior y de las islas del Egeo, que debemos otorgar el mérito de haber estudiado el ropaje descubriendo lo que constituye su principal elemento: el pliegue. En efecto el arcaísmo nos habituó, con sus Corés, al ropaje ceñido, aquél que, en lugar de descender recto siguiendo el peso de las leyes naturales, se enganchaba de manera verdaderamente irreal a los detalles de la anatomía y parecía complacerse mostrándolos. La Coré de Lión lleva un vestido paulatinamente pegado. La Coré 674 vista de espaldas parece medio desnuda, de perfil su silueta se asemeja desvestida (fig. 6). Es remontándose a las tradiciones del arcaísmo que durante la época clásica se llegó a la suprema habilidad de los “paños mojados”¹⁶.

Isadora Duncan encontró la confirmación de todo lo que se le había revelado en las actitudes y gestos de la escultura griega antigua. De la misma fuente surgió la adaptación del quitón como vestido ideal para bailar. Liberar el ser humano a través de la danza, era también liberar la danza de todas sus trabas, antes que nada del vestido que tapaba el cuerpo, ese maillot que aprisionaba, obstruía y sobrecargaba el bailarín, dando una falsa apariencia de las líneas naturales de la silueta. Llevar una túnica “à l’antique”, bailar con los pies desnudos, permitían a Isadora sentir mejor el ritmo de los movimientos¹⁷.

Fue una falda de seda blanca que le habían enviado desde la India la que significó la consagración de Loïe Fuller. Sucedió en la Harlem Opera House en 1891 cuando Loïe Fuller debía representar un estado hipnótico. Para conseguirlo diseñó unos efectos lumínicos, un sonido ininterrumpido y utilizó la larga y vaporosa falda para dar vueltas y danzar como una mariposa. Loïe Fuller tuvo igualmente la idea de alargar sus brazos con ayuda de unos bastones con los que ondulaba los amplios y largos vestidos creando extrañas e imprevisibles formas organicistas¹⁸.

Se dice que fue una adolescente Ruth de St. Denis la que, después de presenciar un espectáculo de feria, se puso a confeccionar su primer vestido de bailarina con la tela de una vieja cortina. Ted Shawn desnudó el cuerpo para que pudiera transfor-

¹⁵ Losfeld, *L’art grec...*, 450.

¹⁶ Losfeld, *L’art grec...*, 348.

¹⁷ Baril, J., *La danse moderne*, Paris 1984, 20-21.

¹⁸ Baril, *La danse...*, 35.

marse en instrumento de expresión. Inspirándose en las posturas de la escultura griega, Ted Shawn bailó totalmente desnudo en 1924 la “Muerte de Adonis”. Antes había bailado sus coreografías “Danzas Pírricas” (1916), después “Orfeo Dionisio” (1930)¹⁹. Isadora Duncan, Loïe Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis y Ted Shawn son los integrantes de la llamada primera generación de la danza moderna. Tienen en común haber necesitado un cambio en el vestuario para empezar a bailar, haber bebido creativamente de las fuentes griegas y haber basado su técnica en las teorías de François Delsarte y Emile Jaques-Dalcroze.

El cuerpo humano era la base de la genial innovación de Fortuny que junto con Paul Poiret se esforzaron en reencontrar la simplicidad del vestido antiguo e iniciaron así una de las más grandes revoluciones en el campo del vestido. Mariano Fortuny fue el creador de los legendarios vestidos que llevaron mujeres como La Duse, Isadora Duncan, Ruth St Denis, Lilian Gish y las heroínas de D’Anunzio, Bartley y Proust. Para Fortuny, como para todo pintor de formación académica, el cuerpo y el desnudo eran una forma de gran belleza que debía respetarse y no esconderse ni modificarse. Los vestidos que diseñaba cubrían este cuerpo sin alterarlo ni deformarlo, de la manera más sencilla, basando su línea en la del cuerpo. Así nació en 1907 el “Delphos”, su vestido más famoso y admirado que, con mínimas variaciones produjo hasta su muerte en 1949 (fig. 8). El nombre es un homenaje a la túnica del Auriga de Delfos aunque parece más bien inspirado en los quitones jónicos de las Corés preclásicas. El “Delphos” es esencialmente un rectángulo de tejido abierto por debajo, con aberturas en el cuello y los brazos, que se apoya en los hombros a partir de los cuales cae libremente adaptándose a las formas del cuerpo. A menudo va acompañado de un pequeño cinturón de seda estampada con motivos cretenses y de un sistema de cordones escondidos en el interior del vestido que permiten ajustarlo según la talla de la persona que lo lleve. Esta sencillísima idea fue la base de todo el resto de sus creaciones. El material que escogió fue la seda, el tejido más ligero y adaptable al cuerpo inventando entonces su legendario sistema de pliegues que se llevo como secreto a la tumba. Fortuny sobretodo pintor, fue en gran parte responsable del cambio más radical que se produjo a principios el siglo XX en relación a la aceptación del cuerpo y consecuentemente a la nueva manera de vestirlo. A este cambio fue adaptándose poco a poco y sin ninguna otra opción el sistema de la moda y finalmente la moral y la estética contemporáneas²⁰.

Ese rectángulo de tejido que es esencialmente el “Delphos” de Fortuny es de inspiración griega. Cada elemento del vestido griego de los tiempos históricos, ya estuviera destinado al hombre o a la mujer, estaba constituido de una pieza de tela rectangular. Esta simplicidad no imposibilitaba la variedad. Las dimensiones del rectángulo de te-

¹⁹ Baril, *La danse...*, 54.

²⁰ De Osma, G., “Mariano Fortuny. Creador del Delphos”: *Datatèxtil*, 1998, 40.

la, la manera de llevarlo, de entallarlo marcaban las diferencias e incluso podían indicar datos en la educación o moral del portador²¹. Esta noción igualitaria del vestido, tan natural a los griegos, igualmente aplicable a los hombres y a las mujeres, escapaba totalmente al espíritu decimonónico²².

Para las mujeres francesas llevar pantalón estuvo prohibido por ley desde principios del s. XIX. Algunas mujeres como George Sand dirigieron demandas para obtener la autorización de llevarlos. Más tarde sólo se autorizaron a aquellas mujeres que quisieran montar a caballo o hacer deporte. En 1851 una americana, Mrs. Amelia Bloomers, inventó unos supuestos pantalones. Supuestos, ya que en realidad encima de ellos se colocaba una falda sostenida por un miriñaque. Aún así los “bloomers” se pusieron de moda entre las mujeres que querían ir en bicicleta o hacer gimnasia. Algunas mujeres tuvieron el coraje de cortarse los cabellos. La pionera de esta innovación fue la actriz Eve Lavallière. Las verdaderas innovaciones en materia de moda femenina deben buscarse aquí, en las simplificaciones indispensables que significaba la vida moderna (práctica del deporte, actividades al aire libre, como conducir, ir a la playa, viajar). Hasta ese momento lo que determinaba el corte de un vestido era su decoración. La silueta no se ponía en valor sino que era totalmente, modelada, deformada. Se utilizaba el corsé que sostenía el busto, comprimía la talla y aseguraba a los contornos de caderas su compresión. La utilización del corsé era indispensable para llevar las faldas llamadas “en tulipe” que apretaban las caderas y se abrían únicamente hacía abajo (fig. 9). La amplitud que ganaban debía ser subrayada y mantenida por las enaguas de tafetán. Estas, normalmente del mismo color que la falda, estaban en el origen del frufú que acompañaba a las mujeres elegantes en cada uno de sus movimientos. Desvestir una mujer, decía Jean Cocteau, era “un trabajo análogo a la toma de una fortaleza”²³.

REPLEGANDO EL PEPLO.

Un movimiento de danza es el pasaje de una posición a otra, no es una adición de instantes congelados.

La danza es un movimiento que recorre enteramente el cuerpo y que anima cada músculo, cada hueso, cada articulación. Es un movimiento fluido como el de las olas. El movimiento continuado es el más adecuado para la expresión de la emoción y uno de los movimientos más característicos de la danza moderna. La técnica moderna toma como fuente el centro del torso, y propaga el impulso a través de él para ganar los miembros superiores abordando sucesivamente el hombro, el brazo, el codo, el antebrazo, la muñeca y, al final, la mano y los dedos. Es como si se tratara de un flujo

²¹ Losfeld, *Essai sur le costume...*, 42.

²² Losfeld, *Essai sur la danse...*, 199-202.

²³ Deslandres, Y./ Müller, F., *Histoire de la mode au XX siècle*, Paris 1986, 69.

que, partiendo de un punto central situado en el torso, se expansionara en ondas sucesivas a través del cuerpo entero.

Delsarte inventó un sistema de lenguaje corporal en el centro del cual estaba el torso que se convirtió en la fuente principal y en el verdadero instrumento de la expresión. En la danza moderna el papel del torso no está, como en la danza clásica, limitado a ser una simple atadura de las extremidades. El torso es el centro vital, un foco de donde emana el flujo del movimiento. Básicamente el bailarín debía controlar la relajación y contracción de los músculos, expresión elemental de un estado de abandono y de uno de tensión respectivamente. Rudolf Laban que estudió con Delsarte caracterizó los movimientos a partir de la acción de recoger y de la de dispersar. Recoger era la ejecución de movimientos centrípetos que partían de las extremidades (brazos, piernas) y retrocedían hacia el centro del cuerpo en un movimiento de repliegue en si mismo. La contrapartida era el paso del dispersar, la ejecución de movimientos que partían del centro del cuerpo y se agotaban hacia las extremidades (brazos, piernas), hacía el exterior, hacía el espacio circundante. La imagen que Mary Wigman ofrece de la danza es la de una bailarina o bien de cabeza bajada, los hombros abatidos, la espalda curvada, o bien arqueada hasta el extremo casi de perder el equilibrio. Son gestos, movimientos, provocados por la búsqueda de la relajación extrema de los músculos tensados²⁴. La posición de repliegue en si mismo como en una posición fetal que progresa hasta el desarrollo entero del cuerpo que llega a la posición de pie expresa belleza y verdad. Mientras que el movimiento invertido de retracción y encogimiento transmite negación, fealdad y defecto. Son los dos movimientos de la vida: el nacimiento y la muerte. Los conocimientos de los principios de Delsarte permiten al bailarín expresar con cada parte de su cuerpo los pensamientos y las emociones que siente. El movimiento se vuelve la proyección visible de un sentimiento interior y la danza el medio de revelar las cualidades características de su ejecutante. El cuerpo del bailarín es un instrumento por el cual proyecta en el espacio vibraciones, ondas de música que le permiten expresar todas sus emociones humanas²⁵.

La idea de continuidad de movimiento que es una de las características de la danza moderna es descubierta por Isadora Duncan que piensa que en todos los estados de la vida hay un encadenamiento que el bailarín debe respetar en su arte. Los gestos de Isadora Duncan son siempre movimientos naturales, sin rotura. Cada movimiento es lógicamente ligado al siguiente y da el impulso a otro que parece determinarlo. La sucesión de los movimientos se convierte en una línea continuada, elástica y minuciosa. Isadora Duncan pretendía que debían escucharse las pulsaciones de la tierra para ritmar y que bailar era seguir la ley de la gravedad, componer resistencias y abandonos. Isadora Duncan leyó en la escultura de la Grecia antigua la cualidad de un

²⁴ Baril, *La danse...*, 402.

²⁵ Baril, *La danse...*, 365.

ritmo del que ella quería dotar al baile. En su opinión los griegos habían conocido la gracia de un movimiento que asciende, se extiende y termina por renacer. Identificó en el arte griego una línea ondulada como punto de inicio constante, descubrió que en las obras griegas jamás los movimientos tenían el aire de estar parados, que cada uno de ellos conservaba la fuerza de dar vida al siguiente²⁶.

El paso continuo no existe en el ballet clásico, sino que es reemplazado por pequeños saltos rápidos con las puntas. En términos arquitectónicos, la danza clásica posee el espíritu dórico, mientras que la moderna lo tiene jónico. Sabemos que la famosa posición “*en dehors*” característica de la danza clásica es el resultado adquirido después de años de ejercicios que retuercen los pies en un esfuerzo penoso para tocar de tacones y abrir las rodillas simultáneamente. En la danza clásica, partiendo del principio del “*en dehors*” se asegura al bailarín el aplomo y la estabilidad que le permitirán liberar en todos los sentidos, saltar en todas las direcciones, elevarse por los aires. Nada parece más necesario que el giro de la pierna “*en dehors*” para bailar bien y nada parece más natural que la posición contraria. Las limitaciones del ballet clásico nacen de las cinco posiciones fundamentales en las que se basa la técnica, que opuestas a las leyes naturales, estructuran un código artificial. La danza clásica es el resultado de la aplicación de un sistema invariable. El gesto no significa nada en sí mismo²⁷.

La observación de la naturaleza es una condición indispensable para descubrir y aprender el sentido real del movimiento. Es mirando el mar que Isadora siente el deseo repentino de bailar. Es observando el temblor de las hojas agitadas que le nace la idea de utilizar el estremecimiento de los brazos, de las manos y de los dedos. Siguiendo sus ejercicios los estudiantes que aprendían sus primeros pasos de danza, empezaban ejecutando un caminar, después un correr, siguiendo un saltar y finalmente volaban. En los cursos de danza tal y como los explica su discípula Irma Duncan el objetivo era una elevación. En el Ejercicio quinto de la Lección primera, se relata que después de un poco de práctica uno tendrá la sensación de deslizarse en lugar de caminar. En el Ejercicio quinto de la Lección segunda, se explica que después de ensayar, el correr parecerá más bien el vuelo de un pájaro²⁸. El bailarín moderno, contrariamente al bailarín clásico, no utiliza el suelo como una simple rampa de lanzamiento, sino como un verdadero lugar en el que se establece el contacto con su propio cuerpo. Con los pies desnudos, el bailarín adquiere una impresión de dinamismo haciendo uno con el suelo²⁹.

²⁶ Baril, *La danse...*, 22-23.

²⁷ Baril, *La danse...*, 383.

²⁸ Duncan, I., *The Technique of Isadora Duncan as Taught by Irma Duncan*, New York 1970, 2-3.

²⁹ Baril, *La danse...*, 365.

Delsarte se considera hoy el precursor de la base técnica de la danza moderna que con su ciencia influenció la evolución de la “Harmonic Gymnastics“. A partir del momento que descubrió la existencia de una relación entre la voz y el gesto se aplicó a observar el ser humano en todas las situaciones y estableció una clasificación minuciosa que le permitió definir las leyes de la expresión corporal. Según Platón en *Las Leyes* el origen del baile era la representación de cosas habladas a través del texto. Para Platón lo que unía el canto al baile era el ritmo (“rhythmos”) y el movimiento (“kinesis”). Igual como había movimiento vocal cuando la voz subía y bajaba de acuerdo con el tono (“melos”), también había movimiento del cuerpo cuando este rítmicamente se movía de acuerdo con los gestos y las posturas. El baile griego combinaba canto y movimiento del cuerpo, en él los gestos eran textos significantes³⁰ (fig. 10).

En relación al análisis del movimiento Laban concibió su propio sistema determinado por tres factores esenciales en el baile: el espacio (estrechez y amplitud), el tiempo o duración (rapidez y lentitud) y la energía (ligereza y fuerza). Las combinaciones de los tres elementos determinaban una acción. Por ejemplo, la combinación de un movimiento directo, prolongado y fuerte engendraba una acción de presionar. La de rozar era el resultado de un movimiento flexible, brusco y ligero. Con ellas se generaba una sintaxis corporal que estructuraba la danza. En cada caso la parte del cuerpo que se desplazaba trazaba un recorrido, dibujaba una forma convirtiendo el gesto en representación. De aquí la necesidad que sintieron Isadora Duncan y Loïe Fuller de no utilizar decorado, sólo una cortina de fondo de color uniforme con el objetivo de hacer más visibles las líneas de sus gestos, los dibujos de su cuerpo, las formas de sus movimientos. Bailar consistía en la selección de los medios adecuados para manifestar el cuerpo, las emanaciones de la vida, el espíritu del alma³¹.

³⁰ Lonsdale, *Dance and Ritual...*, 29.

³¹ Baril, *La danse...*, 366.

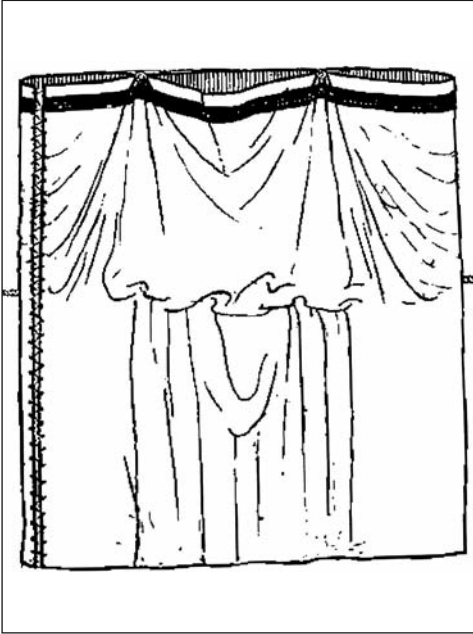


Fig. 1. Quitón.



Fig. 2. "Pliegue del peplo", friso del Partenón de Atenas (British Museum, Londres).

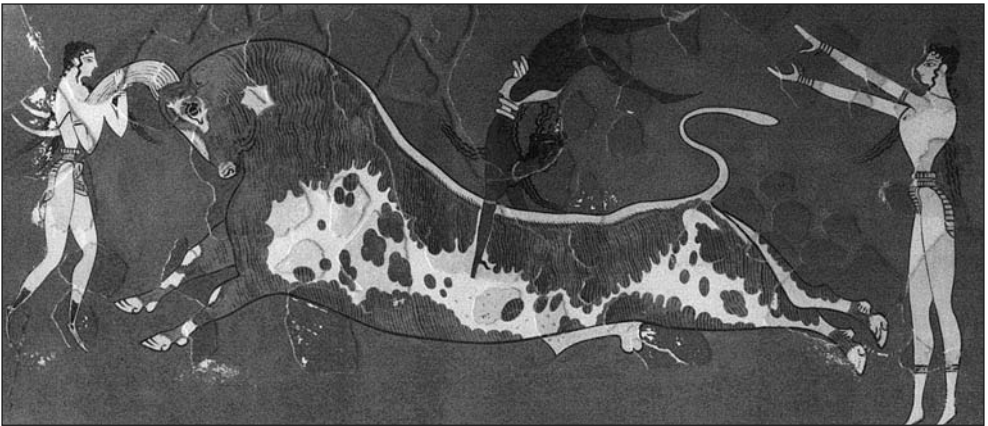


Fig. 3. Fresco del Palacio de Knossos, ca. 1500 a. C.



Fig. 4. Niké de Delos, ca. 550 a. C (Museo Nacional de Atenas).



Fig. 5. Nereida, Templo-tumba de Xanthos, 390-380 a. C. (British Museum, Londres).



Fig. 6. Niké de Paionios, ca. 420 a. C. (Museo de Olimpia).



Fig. 7. Koré 674, ca. 510 a. C. (Museo de la Acrópolis en Atenas).



Fig. 8. Isadora Duncan con el vestido "Delphos" de Fortuna (dib. Georges Barbier).

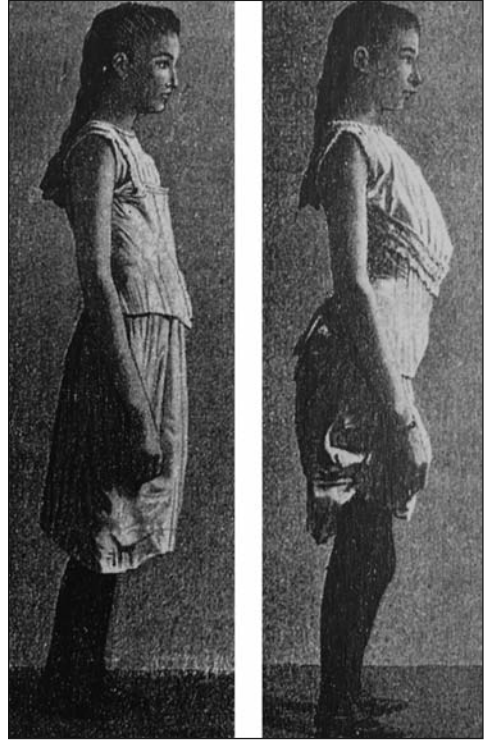


Fig. 9. A la izquierda, una niña de nueve años con un chaleco; a la derecha la misma niña con un corsé que aumenta el arqueado dorsal y presiona el tórax.



Fig. 10. Mary Wigman, Hexentanz II 1926.