

Vestir el movimiento. Una mirada a la colección de vestuario de danza contemporánea del Museu de les Arts Escèniques

Laura Ars y Carme Carreño

Conservadoras del Museu de les Arts Escèniques de Barcelona

La relación entre los cuerpos y los tejidos es simbiótica en la danza contemporánea. El vestuario de danza se debe al movimiento, y el movimiento encuentra sus límites y oportunidades en el vestuario. Su imbricación desdibuja la línea entre dónde termina la tela y dónde empieza el cuerpo y, a menudo, hay sincretismo entre el vestido y la piel del intérprete.

En este artículo procuramos apuntar algunas necesidades, corrientes, tendencias y vínculos entre el vestuario escénico y la danza contemporánea, en relación con las colecciones del Museu de les Arts Escèniques (MAE), y teniendo en cuenta que este género surgió de mujeres que no se conformaron con el movimiento disciplinado y rígido de las tradiciones de baile europeas y buscaron en la relación entre el cuerpo y la naturaleza una nueva forma de expresión.

La segunda piel

*“Costume, defined as clothing worn for performance, affects the dancer’s body, the movements in the dance, and the overall dance itself. It also affects the viewer’s perception of these elements.”*¹

El vestuario de danza tiene un propósito escénico más allá de cubrir o caracterizar al bailarín: revela, esconde, extiende o altera el movimiento y, por tanto, tiene peso y significación en la coreografía.² La danza impone, así,

límites al diseño y la construcción del vestido, a diferencia de la libertad del vestuario teatral,³ donde la visibilidad del cuerpo no es, generalmente, el punto de partida de la creación del mundo visual del espectáculo.⁴

La danza contemporánea tiene sus orígenes en la radical redefinición de la danza de concierto, que se inició en el cambio de siglo XIX a XX y que fue capitaneada por mujeres, bailarinas que crearon nuevos vocabularios de movimiento a través de la ruptura con los cánones del ballet europeo y la experimentación con el cuerpo femenino libre.⁵

Junto a la búsqueda de este nuevo movimiento surgieron las exigencias de vestirlo adecuadamente, de ataviar este redescubrimiento de la relación entre el cuerpo y el entorno con un vestuario que acompañase y resaltase dicha metamorfosis. Mediante el vestuario, es posible enfatizar, disimular, esconder o revelar el cuerpo y sus partes.⁶

En las colecciones del MAE encontramos nombres significativos en el desarrollo de la incipiente danza contemporánea, como son Tórtola Valencia, fuertemente influenciada por todo aquello que huía de las costumbres occidentales, o Àurea de Sarrà, que —como la primera y la más famosa de estas creadoras, Isadora Duncan— encontró la inspiración en la Grecia helénica.

De Tórtola Valencia se conservan más de cien piezas de vestuario —diseñadas por la propia artista— que demuestran desde la liberación del movimiento a través de elementos innovadores en la moda europea de la época,

1. E. Shura Pollatsek. 2021 *Costume in Motion: A Guide to Collaboration for Costume Design and Choreography*. Nueva York: Routledge, 24.

2. Matamoros, Elna. 2021. *Dance & Costumes: A History of Dressing Movement*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.

3. Mary Kent Harrison. 1998. *How to Dress Dancers*. Londres: Dance Books.

4. Donatella Barbieri. 2013. “Costume Re-Considered: From the scenographic model box, to the scenographic body, devising a practice based design methodology that re-focuses performance onto costume”. En *“Endyesthai” Conference Proceedings*. Atenas: Hellenic Costume Society.

5. Elizabeth Dempster. 2010. “Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances”. En *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Jens Richard Giersdorf, Yutian Wong. Nueva York: Routledge.

6. Pollatsek, *Costume in Motion*, 24.



Retrato de estudio de Tórtola Valencia caracterizada para la *Danza Árabe* (ca. 1910s) y fotografía de Àurea de Sarrà bailando en el Templo de Dioniso, en Atenas (ca. 1926).

como son los pantalones estilo harem o el vientre descubierto mediante el uso de elaborados sujetadores, como la interconexión entre la imagen y las nuevas narrativas, por ejemplo, en su *Danza de la Serpiente*.

*“[...] a choreographer of a new piece is not only staging a work but creating it from scratch. They often envision not just the choreographic steps, but other visual and sonic aspects of the work that are intrinsic to their piece. They see what the dancers’ body look like [...]. They imagine the performance space [...]”*⁷

En este sentido, las fotografías que conserva el museo de Àurea de Sarrà muestran la evocación de la tradición helénica de su danza historicista, que exigía necesariamente un vestuario acorde al movimiento y que, además, configurara un diálogo visual con el espectador y lo situase sensorialmente.

El vestuario narrativo

Así, además de su relación con la coreografía, el vestuario de danza contemporánea destaca frecuentemente por su ineludible conexión con las narrativas que los artistas construyen y transmiten a través del movimiento.

*“Costume is inscribed with the performance from its conception. In its ideal state, while it is being conceived, it only exists for that performance, for that performer, in that particular moment in time”*⁸.

Existe así una corriente que comprende el vestuario narrativo como iniciador de la creación performativa. La elaboración de este tipo de vestuario escénico requiere, en consecuencia, que el diseñador construya puentes entre lo conceptual y lo práctico, lo metafórico y lo físico, y significa que cada decisión de

7. Pollatsek, *Costume in Motion*, 81.

8. Donatella Barbieri, “Encounters in the Archive: Reflections on costume”. *V&A Online Journal*, n.º 4 (verano 2012). <https://bit.ly/44YLahK>.



Torera de Cesc Gelabert para *Belmonte* (1988), diseño de Frederic Amat y fotografía de Cesc Gelabert en la reposición del espectáculo en el Teatre Lliure, en 2010 (©Josep Ros Ribas).

diseño determinará cómo el público percibe la actuación⁹.

La correspondencia entre el cuerpo, el diseño y los materiales de confección se aúnan, de este modo, con las elecciones estéticas y artísticas del figurinista, quien participa activamente en la creación del universo visual del espectáculo, en lugar de ilustrarlo. De este modo, el vestuario se convierte en esencial para dar sentido a la pieza e, incluso, tiene la oportunidad de devenir un personaje más en la historia. En otras palabras, cuando el vestuario transmite el relato y mensaje deseados, cumple con su función en escena.¹⁰

Entre la indumentaria de danza contemporánea que preserva el MAE encontramos diseños de artistas plásticos como Frederic Amat, quien en 1988 proyectó el vestuario para *Belmonte*, de la compañía Gelabert-Azzopardi. En el particular diseño de volúmenes, entallados y elementos decorativos de este conjunto, fruto de las decisiones estéticas y conceptuales del artista visual, el cuerpo del bailarín pierde

libertades y gana firmeza, sonoridad y significados, entre otros, viéndose obligado a respetar al vestuario, que le guía en su movimiento y narración.

Un caso muy similar lo encontramos en otro espectáculo de la compañía Useless (*information meets boy*) (2000), diseño de la bailarina Lidia Azzopardi. En esta composición, por ejemplo, dos bailarines se encuentran dentro de un disfraz de vaca, configurando entre dos personas uno solo, y supeditándose obligatoriamente a las exigencias del traje y a sus lazos con la voz narrativa.

La fluidez de los géneros

El traje es, por tanto, un elemento escénico que debe ser coreografiado, ya que acompaña, facilita, impide o fuerza el cuerpo en su expresión del movimiento y le otorga significado. Por esta razón, es fácil entender por qué cada coreografía o cuerpo particular necesitan una indumentaria individual y específica.

Sin embargo, existe en la historia de la danza contemporánea una unificación de los cuerpos, géneros y expresiones, en consonancia con

9. Barbieri, "Costume Re-Considered".

10. Pollatsek, *Costume in Motion*.



Fotografía de escena de *Useless (information meets boy)*, en el Teatre Nacional de Catalunya el año 2000 (©Josep Ros Ribas).

los conflictos sociales, psicológicos, espaciales y rítmicos a los que se enfrentaba la disciplina en la segunda mitad del siglo XX¹¹ y expresado mediante el vestuario a través de la influencia de la ropa deportiva y callejera propia del período (o gracias a esta).¹²

“These types of garments can put focus on the shape of the body unadorned or become a way to decorate the body with color and pattern, while still allowing the viewer to see the dancer’s every gesture”.¹³

Los tejidos de licra y de alto rendimiento, elaborados en origen para la práctica gimnástica, permitieron vestir una total libertad de movimiento que atrajo, necesariamente, a los diseñadores de vestuario escénico. La tecnología penetró, de este modo, en el diseño de vestuario de baile. Pero mientras el ballet substituyó las elaboradas medias de seda del siglo XIX por medias elásticas, la danza contemporánea fue más allá y dio un uso conceptual a los nuevos materiales. A partir de las capacidades de estos tejidos, la danza contemporánea de los años setenta y ochenta tendió a unificar los cuerpos y géneros en un solo conjunto que se debía, únicamente, a la revelación del movimiento.

11. Dempster, *Women Writing the Body*.

12. Pollatsek, *Costume in Motion*.

13. Pollatsek, *Costume in Motion*, 56.



Bailarines del Ballet Contemporani de Barcelona en el espectáculo *Saxo de hielo/Blau i blanc/Cal·ligrama*, en el Teatre Adrià Gual en 1986 (©Josep Aznar).

“The governing logic of modern dance is not pictorial, as in the ballet, but affective”.¹⁴

Uno de los grupos experimentales que adoptó en Cataluña estos nuevos diseños igualitarios fue el Ballet Contemporani de Barcelona (1977-1997). De este colectivo de bailarines, el MAE conserva fotografías y carteles que ilustran claramente este empleo de los tejidos sintéticos que se aferran al cuerpo, permiten la visibilidad total de sus formas y desplazamientos, e igualan y equiparan hombres y mujeres sobre el escenario, diferenciando los cuerpos únicamente por sus características físicas, y no por imposiciones sociales.

14. Dempster, *Women Writing the Body*, 124.



Neus Masferrer y Jordi Cortés en el *MozartNu* de 1987 (©Colita), y en la reposición en 2008 en el Mercat de les Flors, bajo el título de *MozartNu 1986-2008* (©Josep Aznar).

El desnudo vestido

La expresión máxima de esta revalorización del cuerpo y sus formas como una herramienta de comunicación inigualable se ha manifestado, encima de los escenarios, a través del cuerpo desnudo. A partir de los cuerpos recubiertos de licra que simulaba ser una segunda piel, la danza contemporánea avanzó hacia una libertad total en el plano físico de las restricciones textiles mediante la desnudez, y en los últimos cincuenta años ha escenificado desnuda, sobre las tablas, en más ocasiones que cualquier otro género escénico.¹⁵

*“By returning to the body, free from the symbolism of clothing and of moral codes, dancers and choreographers seem to be exploring the sense of being human”.*¹⁶

15. María Tsouvala, Katia Savrami, “The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness”. En *The IATC Journal/Revue de l’AICT*, núm. 13 (Junio 2016). <https://bit.ly/46krNAP>.

16. Tsouvala, Savrami, “The Human Body in Contemporary Dance”.


Así, el posmodernismo artístico de los años sesenta volvió al cuerpo, físico y performativo, influenciado por las tendencias culturales de la época —primero, los hippies, y en los setenta y ochenta, el punk, la *movida*, etc.— y como reacción y respuesta a los cambios y tensiones políticas. Y aunque la mirada hipersexualizada hacia el cuerpo desnudo era inevitable, los artistas lo vistieron de nuevos significados y lecturas.

Es el caso, en Cataluña, del renombrado *MozartNu* (1986) de Iago Pericot. En esta composición de danza contemporánea, el artista propuso a dos jóvenes bailarines desvestirse de las barreras que imponemos entre el cuerpo, el entorno y los otros cuerpos, asumiendo, de este modo, su vulnerabilidad y fortaleza, e integrando una plena honestidad hacia el espectador, el compañero de baile y uno mismo. Aunque el nudismo continuaba prohibido legalmente en ese momento, la censura permitió que estos jóvenes se mostraran sinceramente al público.

Más de veinte años después, Pericot decidió que, de entre todas sus propuestas escénicas, deseaba reponer *MozartNu*, con el nombre *MozartNu 1986-2008*, y con los mismos cuerpos que lo habían hecho antaño, acompañados de dos nuevos jóvenes dispuestos a mostrar su cuerpo desnudo.

“L’espectacle parla de la bellesa, un concepte sense edat ni configuració física concreta”.¹⁷

A pesar de unas primeras reticencias a mostrar el cuerpo envejecido, ambos bailarines originales aceptaron la propuesta y vivieron a través de ella una recuperación de la consciencia del cuerpo, física —a través de la práctica de la danza, la recuperación de la elasticidad y de la forma— y psicológica —comprendiendo la importancia de la experiencia en la fisicalidad de los cuerpos y en el diálogo expresivo con los jóvenes bailarines.¹⁸

En conclusión, el diseño de vestuario, entendido como todas las decisiones que un artista toma sobre el recubrimiento textil del cuerpo o no, ha tenido un peso significativo y único en el desarrollo de la danza contemporánea y su expresión creativa. Sin las narrativas que se desprenden del cuerpo y su vestido, no podríamos comprender su historia. 

Bibliografía

- Barbieri, Donatella. 2013. “Costume Re-Considered: From the scenographic model box, to the scenographic body, devising a practice based design methodology that re-focuses performance onto costume”. En “*Endyesthai*” *Conference Proceedings*, 147-152. Atenas: Hellenic Costume Society.
- Barbieri, Donatella. “Encounters in the Archive: Reflections on costume”. *V&A Online Journal*, n.º. 4 (verano 2012). <https://bit.ly/3t4djXB>.
- Cervera, Marta. “‘MozartNu’ per partida doble”. *El Periódico*, 14 Abril, 2008.
- Dempster, Elizabeth. 2010. “Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances”. En *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Jens Richard Giersdor, Yutian Wong, 223-229. Nueva York: Routledge.
- Harrison, Mary Kent. 1998. *How to Dress Dancers*. Londres: Dance Books.
- Matamoros, Elna. 2021. *Dance & Costumes: A History of Dressing Movement*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Pollatsek, E. Shura. 2021. *Costume in Motion: A Guide to Collaboration for Costume Design and Choreography*. Nueva York: Routledge.
- Tsouvala, Maria, y Katia Savrami. “The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness”. En *The IATC journal/Revue de l’AICT*, núm. 13 (Junio 2016). <https://bit.ly/46krNAP>.

17. Marta Cervera, “‘MozartNu’ per partida doble”, *El Periódico*, 14 Abril, 2008, 48.

18. Cervera, “‘MozartNu’ per partida doble”.