



LAS ESCENOGRAFÍAS DE ADOLPHE APPIA UNA REFORMA POÉTICA

Ángel Martínez Roger

Director Cultural de la Biblioteca Nacional de España
angelmartinezroger@gmail.com

RESUMEN: El suizo Adolphe Appia (1862 –1928) fue un escenógrafo con una aportación teórica cuyo calado debemos situar plenamente inmerso en el discurso más vanguardista de la modernidad. Él redujo sus escenografías a esquemas arquitectónicos esenciales, creando una síntesis poetizada que no pierde el resumen de la tradición más vernácula de la tectónica constructiva de Occidente. Junto con Edward Gordon Craig está considerados uno los padres del espacio escénico moderno.

PALABRAS CLAVE: Escenografía; vanguardia; danza moderna; espacio escénico; iluminación

ABSTRACT: The Swiss set designer Adolphe Appia (1862 –1928) was an important thinker whose work is immersed in the discourse of the Modern *avant garde*. His scenographies are rigorous reductions of essential architectures, creating a poetic synthesis that summarizes the most vernacular traditions of western construction. Together with Edward Gordon Craig he is considered one of the fathers of modern scenic space.

KEYWORDS: Set design; scenography; modern dance; scenic space; lighting

En Madrid, España, durante la primavera de 2020 en pleno confinamiento por el Covid-19. Con más de 27.000 compatriotas muertos oficialmente...

1.- EL INTROVERTIDO VIVIENTE

El suizo Adolphe Appia (1862–1928) fue un escenógrafo con una aportación teórica cuyo calado debemos situar plenamente inmerso en el discurso más vanguardista de la modernidad. Él redujo sus escenografías a esquemas arquitectónicos, creando una síntesis poetizada que no pierde el resumen de la tradición más vernácula de la tectónica constructiva de Occidente. Al tiempo, sus atmósferas fueron siempre una invitación al sosiego; en ocasiones resultan subacuáticas por su silencio... otras se nos antojan como la caricia del viento en un mundo en calma. Pero siempre creó espacios ancestrales cargados de una nueva visión de la arqueología donde se adivina, de manera resumida y sublimada, mediante un diseño estilizado, toda la historia arquitectónica del mundo occidental, del zigurat mesopotámico a la calzada romana. El logro que lo conecta decididamente con un resultado de plena modernidad es que todo ello se muestra sin hacer referencia iconográfica o decorativa temporal alguna.

Existe, en sus bocetos, una huida consciente para no representar espacios referenciales de geografías y cronologías concretas, como había hecho con empacho todo el historicismo decimonónico, ni mucho menos utilizar la imitación de la naturaleza como modo representacional narrativo. El resultado, sin abandonar el realismo es sorprendentemente, de una gran modernidad, convirtiéndose en antecedente de las corrientes más estilizadas de la arquitectura del siglo XX, incluido el minimalismo.

Adolphe Appia fue ciertamente un visionario viviente. Dotó con una fuerte base teórica lo que estaba flotando en el espíritu renovador del teatro de su tiempo. Todos aquellos directores y escenógrafos que han destrozado el espacio tradicional provocando su estallido, todos aquellos que suscitan el acercamiento físico y mental entre el actor y el espectador, todos ellos deben a Appia, a menudo sin saberlo, tanto como los pintores contemporáneos

le deben a Cézanne, a los cubistas y a los pintores que inventaron la abstracción. Su aportación ha permitido que directores-escenógrafos posteriores a él como Peter Brook, Tadeusz Kantor, Josef Svoboda, Fabià Puigserver y tantos otros, pudieran establecer los lugares de acción de sus puestas en escena, en "ningún lugar", abstracción que les ha permitido una rica profundización en las claves de los textos, revelándonos a los espectadores sus aportaciones más profundas.

La radicalidad de sus propuestas, ampliamente desarrolladas en su rico legado teórico se fundamentan en la esencia de las claves de buena parte de la vanguardia artística de su tiempo, en las que no se concebía el hecho escénico y sus nuevas maneras de expresión, desconectados de su misión y dimensión utópico-social y política, al tiempo que artística. Para nuestro protagonista esta misión se centra en su capacidad de corresponder, en el campo de la escenografía, al reto que había supuesto el desarrollo estético de la música wagneriana, al tiempo, que se proponía la superación teórica-estética del historicismo y el naturalismo escenográficos de sus contemporáneos. Fue un tiempo cargado, para muchas de las corrientes de vanguardia, de un idealismo que pretendió una reconsideración del arte dentro de la sociedad, obligándose a una identificación entre praxis artística y realidad vital. De ese modo entendemos que muchas de las corrientes de vanguardia histórica, como el dadaísmo o el futurismo, tuvieron en la escena teatral su espacio natural de expresión. La plástica escénica de estos largos decenios vivirá una mutación y alteración constantes al compás de las demás artes. Se producirán cambios cuya génesis, en la escenografía, podemos rastrear en los ilusionismos posrománticos y que continuarán con los simbolistas, los naturalistas, con los renovadores de los teatros de arte¹, y que viajará al compás de toda la vanguardia histórica, desde el simbolismo al surrealismo. Al igual que en la historia de la pintura, las nuevas propuestas escenográficas evolucionarán desde los Impresionistas a Duchamp, teniendo en el teatro su correlación en experiencias minoritarias y restringidas,

¹ Entre otras, las experiencias siguientes: Teatro Libre de Antoine, 1887, Teatro de Arte de Paul Fort, 1892, Teatro de la Obra de Lugné Pöe, 1899, Teatro de Arte de Moscú de K. Stanislavsky y N. Danchenko, 1898, Ópera privada de Mámontov, 1891, *Teatre Intim* de A. Gual 1898, *Abbey Theatre* de Dublín de Yeats y Lady Gregory, 1898, *Freie Bühne* de Otto Brahm, 1899, *Intim Teatern* de Estocolmo de A. Strindberg, 1907 o bien Meyerhold en el Teatro Dramático de Viera Komissarzhévskaya, de tendencia simbolista y modernista entre 1904 y 1907.

que ejemplifican los cambios radicales experimentados en las artes plásticas. La arquitectura dará también el salto hacia la simplificación de las formas abriendo camino a los planos más depurados del movimiento moderno llegando a Mies van der Roë. Es el mismo vertiginoso viaje en el que se embarca la música, al transitar desde los resultados compositivos del romanticismo al dodecafonismo, apareciendo fenómenos y transgresiones, como la escuela de Viena, no comparables a ningún momento anterior.

/.../ la pintura de Cézanne, incluso ateniéndose, en definitiva al principio de la observación directa de la naturaleza, encierra en sí ya el origen del aperspectivismo, y de la síntesis de los estilos sucesivos (como el cubista). Y la música tardorromántica de Wagner, que en el ámbito de la tonalidad está fundada sobre el acorde de tercera, tiende a un cromatismo radical, es decir, a la equiparación de los doce tonos que prepara el atonalismo de Schönberg².

Este nuevo estado de cosas exigía, además, en el teatro, no sólo un nuevo actor-interprete, sino un nuevo actor con una mente nueva que supiera caminar igualmente en los límites del nuevo arte plástico y teatral. Para Appia este nuevo actor debía ser la medida del espacio escénico y centro mismo de la esencia del drama. En consecuencia, Appia estaba proponiendo a la vez, como dos caras de una misma moneda, un concepto interpretativo y teatral que nada tenía que ver con el pasado declamatorio y la tradición naturalista. Él halla localizaciones para sus acciones dramáticas cuya inspiración arquitectónica revela su sensibilidad de urbanista, al incidir en los elementos definitorios de unos espacios atemporales como lugares emblemáticos de acción. Sus propuestas de espacios se caracterizaron por la simplicidad de los elementos escénicos en juego. Reduce el esquema arquitectónico a una síntesis poetizada que no pierde el resumen de la tradición más vernácula de la tectónica constructiva de Occidente. Al tiempo, sus atmósferas son siempre una invitación al sosiego; en ocasiones resultan subacuáticas por su silencio... otras se nos antojan como la caricia del viento en un mundo en calma. Pero siempre crea espacios ancestrales cargados de una nueva visión de la arqueología donde se adivina, de manera resumida y sublimada, por vía de un diseño estilizado, toda la historia arquitectónica del mundo occidental, del Ereteion de Atenas a la ciudad ideal de Piero de la Francesca. Pero su genialidad radica en que fue en sus bocetos, dónde, además de no poder reconocer

² Szondi, Peter (1956) *Teoría del dramma moderno. 1880-1950*. Torino: Ed. Einaudi. p. 64.

referencias iconográficas de temporalidad, consigue crear un lugar acogedor de culto social de la comunidad, como máxima del compromiso de su pensamiento y de su tiempo. Appia destila y organiza su pensamiento teórico en tres textos fundamentales, *La puesta en escena en el drama wagneriano* de 1895, *La música y la puesta en escena* de 1899, y *La obra de arte viviente* de 1921.

2.- LA OTRA CARA DE LA MISMA MONEDA

Tanto A. Appia como el británico Eduard Gordon Craig (1872-1966) son considerados los escenógrafos padres del espacio escénico moderno, ambos supieron situar, del mismo modo que sus contemporáneos de la vanguardia pictórica, musical o arquitectónica, el discurso de la renovación plástico-teatral a la altura de una plena modernidad, adelantándose, a su tiempo en más de medio siglo. Su relación fue intermitente, expusieron juntos en varias ocasiones, pero lo que más reconforta es ver el trato de respeto y sinceridad de dos autoridades que se admiran y se reconocen³. Craig conoce los escritos de Appia en 1904 y se verán personalmente en 1914. Estos dos escenógrafos renovadores son, en su trabajo, tanto teórico como construido, más deudores de una visión moderna de la arquitectura y el urbanismo, que de los avatares coloristas y formalistas de la pintura de caballete en su primera vanguardia. Cuando A. Appia muere, Mies Van der Rohe está construyendo su famoso pabellón para la Exposición Universal de 1929 en Barcelona.

El teatro soñado por Appia para la colectividad, tendrá una fugaz concreción. El pabellón Barcelona tiene afinidades profundas con las rítmicas geometrías de Appia y Craig. En aquel espacio lugar de *ausencia*, una vez comprendido lo negativo de la metrópoli, ... el hombre, en lo absoluto del silencio vaga por el laberinto urbano de seres-signos carentes de sentido, el público del pabellón Barcelona puede así reintegrarse con aquella *ausencia*...La utopía ya no habita en la ciudad⁴.

³ En una carta de Craig fechada el 20 de diciembre de 1923 que se conserva en el Theatersammlung de Berna, le dice: "Mi querido Appia. Te envié un abrazo cariñoso desde mi corazón —Sé que sé bien (...) tan cómico...tan trágico... Son las 7:30. En dos horas se levanta el telón—a nadie más que a ti importará que solamente una décima octava parte de tu sueño este allí. No importa — (...) Mi querido —riamos un momento de todo (...) mi corazón está contigo en este momento pero mi risa está puesta como una guirnalda sobre la tumba de La Scala: de La Opera: de Covent Garden y todas las tumbas teatrales."

⁴ Tafuri, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto. La escena como lugar virtual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. p. 144.

Mies crea una metáfora urbana sublimada como espacio de introspección ante el espectáculo de la ciudad hacinada y contrahecha. Las concomitancias estilistas y de concepto entre ambos son evidentes. Recordemos que el texto fundamental *La música y la puesta en escena* escrita por Appia entre los años 1892 y 1897 se publicó por primera vez en alemán en 1899 por la editorial Bruckmann de Munich. De hecho, en francés se publicó mucho más tarde, en 1963, y en español en el 2000, ciento cinco años desde su escritura original.⁵

3.- TECNOLOGÍA Y DISEÑO

Todo comenzó, en parte, con la revolución técnica propia del desarrollo industrial. Hacia 1876 Appia vive su adolescencia mientras Richard Wagner hace su puesta en escena de *El Anillo de los Nibelungos* con decorados de J. Hoffmann iluminados con luz de gas; que incluyeron imágenes *móviles* gracias a los proyectores de arco voltaico de Hugo Bähr. La sorpresa del público no fue indeleble, aunque el concepto escenográfico fuera imitador de la naturaleza. Cuando Appia entre en el juego profesional y teórico, años más tarde, la bombilla eléctrica estaba recién presentada en la Exposición Universal de Londres, 1881. Pero en un primer momento, como se refleja en sus primeras propuestas, Appia tiende a un planteamiento de la luz con una fuerte carga metafórica, bajas intensidades fruto la herencia técnica de una luz antigua que él traduce hacia el simbolismo. Se ejemplificará en los dibujos de la primera época donde considera la escena como un mundo misterioso de penumbras en el cual los efectos de luz se utilizarían para producir símbolos. Se constata esta idea observando los bocetos para *Tristán e Isolda* donde la relación normal de luz y oscuridad se invierten para que esta última sea emblema de vida y alegría. Justo lo contrario que su efecto en la naturaleza.

Un año antes de la muerte del maestro Richard Wagner, en 1882, Appia hace su primer viaje con su hermana al templo de Bayreuth. Su impacto es total, ve el montaje de *Parsifal* que le produce un sentimiento encontrado. Una puesta en escena de Richard

Wagner, con decorados de Paul von Joukovsky con la misma iluminación que en el mencionado montaje de 1876. Admira de manera mitómana la música del maestro alemán al tiempo que le espantan los decorados de escena. Una sensación de insatisfacción que le llevará a desarrollar un sentido de responsabilidad para con la reforma plástica del drama wagneriano. Su pasión por la música le lleva a matricularse en el Conservatorio de Leipzig. Sus estudios son financiados por su amigo y mecenas Agénor Boissier que le apoyará hasta que fallezca en 1913. En estos años continúa viendo distintos montajes teatrales y líricos, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, *Carmen* de Bizet, o *Fausto* de Goethe dirigido por O. Devrient en la *Mysterien-Bühne* de Leipzig.

Mientras tanto por esos años y con relativa rapidez, se fueron electrificando progresivamente buena parte de los teatros europeos. Entre los años 1882 a 1888, fecha en la que entra la luz en el Teatro Español de Madrid, se electrifican numerosas salas europeas ocasionando un replanteamiento del hecho escénico. Nació con la luz eléctrica la posibilidad de hacer una luz proyectada frente a una luz difusa. El control de la dirección de la luz y sus recortes planteó la disyuntiva y el problema de la pintura del decorado en bastidor tradicional. La cuestión era la siguiente; la luz pintada en un panorama de fondo o en un bastidor no jugaba orgánicamente con el actor, y al mismo tiempo, la nueva luz eléctrica proyectada sobre el actor no valía para iluminar la pintura inanimada del siglo XIX que poseía ya su iluminación pictórica... ¿Qué hacer entonces? La solución pasaba, para nuestro visionario protagonista, por la renovación total del arte de la escena cuyo calado adquiere una dimensión utópica de consecuencias evidentes en la escena de hoy. Generar, en definitiva, un espacio tridimensional donde el cuerpo permanezca y se mueva orgánicamente.

4.- VIAJES Y RELACIONES

En 1884 Appia se encuentra en una prolongada estancia en París cultivando su amistad con H.S. Chamberlain y su mujer, quienes fueron fundamentales para su carrera. Se mueve en ambientes artísticos y frecuenta a Mallarmé. Appia no participa en la *Revue Wagnérienne*

⁵ Appia, Adolphe (2000) *La Música y la Puesta en Escena y La Obra de Arte Viviente*. Publicaciones de la ADE. Serie: Teoría y Práctica del Teatro. Nº 16. Madrid.

a pesar de conocer bien a los responsables. Recordemos que ese mismo año Nietzsche publica su *Así habló Zaratustra* al tiempo que muere el gran Víctor Hugo. Vuelve Appia a Bayreuth con su hermana y los Chamberlain en 1886. Asisten al *Tristan e Isolda* montado por Cosima Wagner. Asiste también a ver *Wallensteinslager* de Fr. Schiller montado por la mítica compañía del Duc de Meininger, mientras Antoine, fundaba su Théâtre-Libre. Será por entonces, en 1888, tras una representación en Bayreuth de *Los maestros cantores de Nuremberg* cuando tome decididamente la resolución de reformar la puesta en escena en los dramas wagnerianos. La novedad del montaje de *Los maestros cantores*, con una puesta en escena de Cosima Wagner es que, por primera vez, tiene el interesante hecho de reemplazar la iluminación por gas, que desaparece del *Templo* definitivamente, en favor de la luz eléctrica. Son los años del nacimiento del cinematógrafo apareciendo las primeras proyecciones de imágenes en movimiento en diferentes países. La vocación y emoción de Appia ante el legado del maestro alemán es tal, que gracias a sus contactos, le proponen encargarse del diseño de vestuario para otro proyecto en Bayreuth. Su temor es imposible de disimular y declara no sentirse preparado. Las dudas de Appia se producen en el año en que, en otros puntos de Europa, Ibsen estrenaba *El pato salvaje* y Strindberg *La señorita Julia*.

5.- LA TRIDIMENSIONALIDAD CORPÓREA

Appia estaba inmerso y más preocupado por redactar su *Reforma* donde presenta con claridad algunos de sus logros básicos. Propone la recuperación de la tridimensionalidad en el decorado, en consonancia orgánica con la ocupación del cuerpo humano en el espacio, frente a la larga tradición de bastidores en paralelo que venía siendo el sistema técnico narrativo desde el siglo XVII. La llamada escena dúctil, sistemas de bastidores que se cambiaban con rapidez merced a un sistema de raíles en paralelo que dejaban discurrir planos con diferentes cuadros⁶, había sido el modo de expresión plástico visual más expandido en Europa. Esta nueva iniciativa, de volver a la corporeidad del decorado, hoy evidente, es entonces una auténtica revolución. Muy pocas aportaciones de la vanguardia

⁶ Ver de Hidemark, Ove, Edström, Per y Schyberg, Birgitta. *Drottningholms Slottsteater*. Byggeförlaget. Estocolmo 1993.

teatral apostaron por reflexionar sobre el discurso de macizos y vacíos. Pensamos, por ejemplo, y con frialdad, en las producciones de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Lo cierto es que, en la práctica, no abandonaron la anticuada estructura de los bastidores pintados ubicados en paralelo. Continuaron con el sistema de escena dúctil mencionado que permitía cambios rápidos de cuadro a cuadro, eso sí, bastidores que representaban ahora los nuevos estilos de la joven vanguardia llegada “del caballete”. El pintor de vanguardia sabía bien que la escena teatral le abría posibilidades que podían ampliar su restringido marco; casi ningún otro campo artístico estaba abierto a tantas interpretaciones como la escena, casi ningún otro incluía el ensamblaje de tantos elementos dispares; por ese motivo, la idea de la obra de arte total emerge tanto como un ideal y como un problema. Como formulara Jacques Mariné: “el teatro y las artes plásticas fueron como vasos comunicantes con un fluido incesante”. Nacieron propuestas que excedían los límites tradicionales de los géneros. La hipótesis de un teatro-cuadro, como postulado último de las poéticas simbolistas, se advierte ahora con claridad repasando las producciones de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev y de compañía de los Ballets Suecos de Jean Börlin.

Por el contrario, Appia crea para su actor-rítmico, ya a partir de 1910, esos espacios-rítmicos cargados de la sabiduría arquitectónica ancestral puesta ahora al servicio de las evoluciones del nuevo actor-bailarín. Son espacios de horizontalidad y gravedad severas. Para su colega E.G. Craig, será la verticalidad de sus grandes biombos móviles, su cinética, la expresión máxima de lo trágico como espacio de acción. Valores de total refundación de los que se debe responsabilizar la dirección de escena; la única y auténtica dueña de la creación al servicio de la magnificencia visual, para él en movimiento.

/.../ los nuevos modos de concebir y construir el hecho escénico, así como los lenguajes desarrollados, cobrarán toda su importancia histórica en el hecho de que no se reducían a un giro copernicano en la manera de entender el teatro, sino de que este giro venía a expresar artísticamente - es decir, culturalmente - una utopía social y política.⁷

En la ebullición de las primeras décadas del siglo las propuestas y las aportaciones del pintor-escenógrafo van a ser fundamentales, trascendiendo los límites del decorado tradicional, afectando finalmente al concepto de espectáculo y a la propia sala. Por primera

⁷ Cornago Bernal, Óscar (2000) *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Madrid: Visor

vez, bajarán en gran número, los pintores de caballete del mundo mercantil de las galerías de arte y los marchantes, para acudir a un arte más compartido. Hoy podemos decir que el debate vanguardista transcurrió en buena medida en la arena teatral. Y que algunas de las vanguardias históricas solo pueden ser entendidas estudiando sus aportaciones al teatro, sus manifiestos de variedades y sus propuestas al espacio escénico como vía idónea de expresión. Futuristas y dadaístas utilizan el teatro y el cabaret como el vehículo perfecto para su existencia pública. Como explica Oscar Cornago Bernal, algunos de estos principios y presupuestos se lograrán, se traducirán y serán la base, tras la Segunda Guerra Mundial de las aspiraciones en los trabajos de gentes de la talla de Grotowski, Tadeusz Kantor, Víctor García, Peter Stein o colectivos como Living Theater, el Théâtre du Soleil, el Bread and Puppet, el Grand Magic Circus o el propio movimiento Fluxus. La concatenación entre vanguardia histórica y transvanguardia o Neovanguardia queda ejemplificada de manera feliz con:

*/.../ la carta abierta de Louis Aragon a André Breton, muerto en 1966, con motivo del estreno de la obra de Robert Wilson *Deafman Glance* en 1971, confesando su gran entusiasmo ante la realización final del viejo sueño surrealista⁸.*

6.- LO VISIBLE Y LO OCULTO

Tanto Appia como Craig están ajenos a todos esos avatares coloristas del nuevo teatro y del ballet moderno encabezado por pintores de caballete “invitados”, que por otro lado, tuvieron riquísimos e interesantes resultados. Nuestro protagonista y el británico Craig, están llevando acabo una revolución de mayor calado desde dentro de la esencia misma del teatro, soy hijos de él y trabajan con un pleno sentido de refundación. Ambos se adentran en el conflicto de las volumetrías corpóreas, quieren lograr nuevas volumetrías que consigan diseccionar la tradición desde el ojo de un moderno urbanismo utópico, para hallar al fin, el lugar categórico y emblemático idóneo para el drama.

El problema del espacio en el paso de siglo XIX al XX no se plantea a partir de los edificios, o de las decoraciones, sino que se conduce al ámbito de los valores y tiene su origen en una determinada concepción del teatro. El espacio no es el fondo ni el contexto para desarrollar una

⁸ Cornago Bernal, Óscar (2000) *La vanguardia teatral en España... op. cit.* p. 21.

acción, por el contrario es un lenguaje, una expresión, un sistema de signos autónomo que se integra en la representación con los demás en el arte total que es el teatro⁹.

Tanto Appia como Craig son visionarios de la metrópoli moderna. Y esta premonición se alimenta de la nueva visión, y es deudora, en parte, de los complejos y revolucionarios avances que está teniendo la arquitectura más renovadora de su tiempo. Este hecho queda claramente reflejado en un comentario anecdótico pero nada casual de Isadora Duncan:

Ya fuera por su extraordinaria miopía o por alguna otra razón subjetiva, lo cierto es que Craig solía pararse, súbitamente, coger un lápiz y su *block* y, contemplando un espantoso ejemplar de la moderna arquitectura alemana – una de esas casas *neuer kunst praktisch* –, se ponía a explicar su belleza. Hacía febrilmente un apunte, y cuando lo terminaba aquello parecía el templo egipcio de Denderah¹⁰.

7.- A VUELTAS CON LA OBRA DE ARTE TOTAL.

En el momento que en París se abre la Exposición universal para la cual se construye la Tour Eiffel... Appia continúa prácticas en el teatro de Dresde con el luminotécnico Alexander von Salzmann. Este compartía los principios renovadores de sus colegas y había comenzado a trabajar como empleado artístico para Émile Jaques-Dalcroze en 1910 en las salas provisionales del Dresdner Ständehaus. Para el coreógrafo diseñó de acuerdo a las propuestas y los bocetos de Adolphe Appia, las primeras instalaciones móviles, como escalones y superficies inclinadas, que podrían apilarse y combinarse según el principio modular pensado por Appia. Estas debían ayudar a los estudiantes a experimentar en sus ejercicios con la música, a reproducir cuadros rítmicos. Salzmann es sin duda, el tercer punto que sustenta el plano en el espacio de Hellerau. También entendió cómo implementar todas las ideas de iluminación que se le iban sugiriendo.

Appia ve claro, y desde un primer momento, la imposibilidad de realizar el viejo sueño de los simbolistas, aquel que proclamaba la perfecta fusión de las distintas artes para alcanzar un resultado de orden muy superior en el camino por lograr la obra de arte total, vista esta, como máxima de la modernidad y aspiración última de la filosofía artística de un tiempo, que hunde su primigenio anhelo en el romanticismo. Para Appia las artes son

⁹ Bobes Naves, María del Carmen (2001) *Semiótica de la escena*. Madrid: Ed. Arco/Libros. p. 503.

¹⁰ Duncan, Isadora (1929) *Mi vida*. Madrid: Ed. Cenit. p.192.

jerárquicas y no se pueden mezclar. La música sería la suprema de todas ellas. Él las clasifica entre, las artes del tiempo, que serían la música y la poesía y las artes del espacio, el escenario y la luz. En esta escisión entre las artes del tiempo y del espacio, las cuales para Appia, no pueden fundirse, es donde nuestro escenógrafo, fundamenta su negación de la obra de arte total. Su defensa de la tridimensionalidad y la corporeidad de los decorados vendrán dados como consecuencia de los movimientos del actor-bailarín-cantante suscitados por la música. Esos gestos serán los que impriman la forma final a la estructura espacial de la escenografía, algo que no se puede pintar en dos dimensiones, porque debe ser un proceso continuo en tres dimensiones.

En la negación de la teoría de las correspondencias del simbolismo y apoyando indirectamente las propuestas de G. Fuchs o G. Lukács sobre la negación de las posibilidades del concepto de catarsis, se aparta Appia de la obra de arte total como aspiración artística.

8.- TIEMPO DE ANÁLISIS

Appia vive todo esto con un atormentado estado psíquico que le llevará a su primer intento de suicidio, fruto del cual quedará internado en Zurich. Sale para ver un *El Anillo de los Nibelungos*, que le decepciona tremendamente. Mientras tanto su futuro colega E. G. Craig interpreta sus primeros papeles en la compañía de Henry Irving con gran éxito. Al tiempo que Paul Fort funda en París su Théâtre d'Art. A finales de febrero de 1891 sale del hospital y por consejo del médico permanece en una granja modelo haciendo un retiro en el campo y comenzando un trabajo teórico efectivo. Redacta sus *Notas para la puesta en escena del Anillo de los Nibelungos 1891-1892*, y la propuesta escénica para la puesta completa de la tetralogía *El Anillo de los Nibelungos*, esto es, *El oro de Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Dibuja por entonces sus primeros grandes esbozos para *El oro del Rin* y *La valquiria* y sus primeros bocetos para los *Maestros cantores* y para *Tristán e Isolda*. Su ocupación más sostenida es la redacción de su texto *La puesta en escena del drama wagneriano*, terminado a finales del año 1895, ofreciendo desde sus páginas unas propuestas radicales y renovadoras. Es muy curioso pensar que tan solo hacía dos años que se había estrenado en la Opera de París *El lago de los cisnes*, con coreografía de M. Petipa, al tiempo que Maeterlinck escribe *Pelléas et Mélisande* y se producen los estrenos de Loïe

Fuller en el Folies-Bergères. Debussy por su parte, estrenará por entonces su *Prélude à l'après-midi d'un Faune*.

Durante el verano de 1894 vuelve al Festival de Bayreuth, ve *Tannhäuser*, *Parsifal* y *Lohengrin* con puesta en escena de Cosima Wagner. En noviembre empieza a escribir un texto para una *Ondine* que Fauré proyecta musicar... Mientras R. Strauss ultima su *Salomé* y O. Wilde frecuenta en París a Sarah Bernhardt, Appia publica *La puesta en escena del drama wagneriano* al tiempo que trabaja en la puesta en escena de *Parsifal* que le da auténticos quebraderos de cabeza. Comienza la redacción de *La música y la puesta en escena*, el texto está rápidamente esbozado pero tiene muchas dudas... Muchos años después en 1926, Appia escribirá: "Hace justo 31 años que comencé a escribir *La música y la puesta en escena*"¹¹.

Durante el verano de 1896 asistirá de nuevo al Festival de Bayreuth. De nuevo un ciclo del *Anillo* puesto en escena por Cosima Wagner. Appia disponía de entradas para los cinco distintos pases pero al tercero se marcha desolado. Como reacción, comenzará a dibujar los bocetos para su *El Anillo*, para su *Tristán* y para su *Parsifal*. Está inmerso en una labor privada, no compartida, que se sitúa en las antípodas de lo que se pone en esos momentos sobre el escenario de Bayreuth. Recordemos, centrando la cartelera europea del momento, que en ese mismo año A. Chéjov escribe *La gaviota* y se estrena el *Ubu rey* de Alfred Jarry en el Théâtre de l'Œuvre. En el ámbito cultural austriaco se organiza la fundación de la Secesión en Viena con figuras como G. Klimt, que cuenta en el entorno de la arquitectura con la obra y el pensamiento de A. Loos y de Otto Wagner.

En 1898 muere su padre... "Me mato en la bicicleta para matar otra cosa"¹². En ese año inicia su andadura el Teatro de Arte de Moscú de Constantin Stanislavsky y Nemirovitch-Dantchenko. Para entonces, Appia ya ha formulado que la música debe proyectarse no solo en la mímica y las evoluciones del actor, sino también en el cuadro inanimado por entero. Es la música la que debe sugerir al actor sus evoluciones y la descripción de estas evoluciones deben nacer de la incitación del espíritu conmovido por la música. El actor es instrumento o pincel que dibuja y codifica el espacio escenográfico al dictado de la inspiración musical.

¹¹ Appia, Adolphe (2000) *La Música y la Puesta en Escena y La Obra de Arte Viviente...* op. cit. p. 38.

¹² Appia, Adolphe (2000) *La Música y la Puesta en Escena y La Obra de Arte Viviente...* op. cit. p. 39.

Appia cita con frecuencia a Protágoras en su máxima “el hombre es la medida de todas las cosas”, Appia contesta “el actor es la medida del espacio escénico”, buscando la integración armónica de todos los elementos que componen el hecho teatral. Pero, ¿cómo puede la mímica del actor y sus evoluciones medir las proporciones de un decorado? En este punto Appia introduce el concepto de Implantación, es decir, la manera de disponer en el espacio vacío del escenario el material decorativo o, dicho de otro modo, la coordinación y la naturaleza de los diversos medios de expresión utilizados y el equilibrio jerárquico que se debe establecer entre ellos. Después vendrá cómo resolver las relaciones de una perfecta Implantación con la nueva iluminación eléctrica y sus posibilidades narrativas en consonancia con la música y la pintura, a la cual le otorga la última posición. Estos principios son fundamentales en su visión del nuevo Wort -Ton-Drama. Appia considera que el drama no depende solo del autor dramático, sino que queda sujeto a la interconexión y jerarquización de los diferentes lenguajes y sus profesionales para provocar su verdadera y vivificadora forma dramática.

9.- UN NUEVO SIGLO

Estamos en 1900. El *Art nouveau* triunfa en la Exposición Universal de París donde bailan Loïe Fuller y Sada Yacco. El público parisino ve *El Beso* de Rodin. Mientras, en Inglaterra, se estrena la primera puesta en escena de E. G. Craig, un *Dido y Eneas* con su Purcell Operatic Society. Al tiempo, S. Freud está publicando *La interpretación de los sueños* y P. Cézanne termina *Las grandes bañistas*. Appia, por su parte, ya está mucho más allá de los sueños formalista y coloristas del postimpresionismo. Appia siempre abominó el exceso arqueológico y de la proliferación de detalles decorativos, huye del color. Tiene muy claro que no se debe hacer ni crear en la escena una imitación ilusoria de la realidad ni de la naturaleza. Él ha optado por nuevos caminos que le obligan a buscar otras soluciones que se aparten del forzado y falso acuerdo plástico entre tela como efecto óptico y la realidad tridimensional del cuerpo sobre el espacio. En su afán de otorgar al actor su capacidad de “dibujante escénico” intensifica sus propuestas sobre la importancia de los movimientos del actor advirtiéndole que sus pasos deben estar medidos por la música; la partitura manda en el efecto integrador. De ese modo, los actores confieren al “tempo” musical una forma en el

espacio, que determina todas las proporciones de la escenificación. Para Appia el movimiento del actor crea espacio escénico y este debe ser material y practicable, por lo que la ficción de la pintura no debe incomodarle. Denuncia, y aquí está una de las claves de su modernidad, la incompatibilidad que existe en la relación cinestésica entre el cuerpo del actor, volumen de tres dimensiones, y la tela pintada, superficie plana bidimensional. La bidimensionalidad de la pintura tradicional hace inútil la relación entre el actor y el cuadro inanimado, al impedirle la utilización del espacio de una manera orgánica, por negar el contacto e incluso el acercamiento a las citadas telas para no producir aberraciones visuales de tipo proyectivo y perspectivo. Esas aberraciones de tamaño en la relación actor-telas venían dadas por desajustes en las claves de la perspectiva, así como por la dificultad de una iluminación idónea. Rechazó totalmente la luz de candileja y los bastidores en paralelo, estos fueron siempre sus caballos de batalla que critica en todo momento. Él nos propone, para salvar estas contradicciones, que adoptemos una configuración plástica tridimensional del decorado escénico que permita abrazar la acción actoral y el espacio en un todo, esto, unido a una nueva iluminación proyectada y no difusa, actuará sobre los *colores* y las formas de tal manera que harán aparecer los movimientos y los gestos de los personajes dentro de un todo armonioso como hijos de la inspiración musical generadora de toda creación. El resultado deberá ser una luz que hermane la relación entre actor, obra y espacio, creando, en definitiva, una atmósfera que no describe, sino que sugiere. Han nacido así las calidades expresivas y dramáticas de la luz eléctrica y con ellas su capacidad como narrador activo en el discurso dramático, confirmando así su participación en la autoría creativa del espectáculo y su presencia permanente e imprescindible en el espacio escénico moderno. Nace la dramaturgia de la luz, al poder recortar, dirigir, graduar y colorear momentos de distintos en la escena.

Appia propuso la realización de espacios escénicos de grandes volumetrías corpóreas, atendiendo, con la sensibilidad de un moderno urbanista, las relaciones fondo - figura a través de los macizos y vacíos de una volumetría arquitectónica *fosilizada*, atemporal, sublimada, nacida de la tectónica, destilando y forzando con gravedad las referencias naturalistas. Appia pide recurrir a *signos* austeramente. Hallar la síntesis. Para él el sentido inteligible del espacio debía estar por encima del expresivo. Ausencia pues de iconografías

historicistas. Simplificación de ornamentos y efectos: un escenario sencillo que haga resaltar al actor y, por lo tanto, la obra o la coreografía. Tendiendo siempre a la simplificación: que un sencillo elemento pueda suscitar en la imaginación del auditorio, la realidad física y la fuerza espiritual de un espacio sublimado. Evocar y sugerir el lugar idóneo para la acción dramática como una categoría filosófica idónea para la acción lejos ya de la mimesis de la naturaleza. Appia fue un dibujante extraordinario, y así dividió el espacio de manera cartesiana a través de plataformas, rampas y escaleras, espacios fosilizados de cronología atemporal destilación de la tradición arquitectónica de nuestra civilización. Es ahí donde Appia adquiere su calidad de clásico. Está concatenado por un eco de resonancia visual con el pasado, y ubicado, por tanto, en una continuidad cultural, presentando al tiempo lo nuevo. Esa es su trascendencia y su vigencia.

Al alejarse de las referencias decorativas mantiene una estrecha e indudable relación con las propuestas de la arquitectura más vanguardista de su tiempo. Tanto A. Loos con su *Ornamento y crimen*, como Otto Wagner, están liberando igualmente la arquitectura de la carga superflua de lo decorativo cuando se ponen al frente de la Secesión vienesa. Igualmente, esta postura de Appia enlaza con la arquitectura de Mies van der Rohe cuando éste propone como emblema de su trabajo su ya famoso “*menos es más*”, al tiempo que hace cortar en perfecta escuadra muros sencillos y limpios, haciendo sublime lo obvio. Esto es claro en la serie de los espacios rítmicos pensados para las coreografías gimnásticas de J. Dalcroze, 1909 -1910. Aparecen así sus bocetos de espacios rítmicos, basados en una serie de volúmenes lisos, perfectos, dispuestos para crear un ritmo geométrico en el espacio, más que una localización fija y específica, están ordenando su futura propuesta de una “obra de arte viviente”, idea ampliamente desarrollada en su texto de 1921.

10.- A RITMO DE VANGUARDIA

En el año 1905 E .G. Craig había publicado *El Arte del Teatro* al tiempo que expone sus dibujos en Berlín, donde se encuentra con Isadora Duncan. Mientras Max Reinhardt toma la dirección del Deutsches Theater de Berlín. Debussy termina *La Mer* y A. Einstein publica su *Teoría de la relatividad*. Todo ello a la vez que se abre al público la “escandalosa” exposición de los *Fauves* en el Salón de Otoño parisino.

Ajeno, en parte, a la vida teatral de esos años, nuestro protagonista continúa inmerso en su obsesión por la tridimensión y el decorado corpóreo. La adaptación correcta de la luz eléctrica le sigue obsesionando. Esta debe estar al servicio de sus nuevas ideas, el hallazgo de un lugar habitable y poetizado en tres dimensiones. Los bocetos de estos años se encaminan hacia la abstracción, son instalaciones practicables que trabajan en una misma y única dirección: la búsqueda de una tercera dimensión integradora del actor y sus movimientos. Para crear la ilusión de la tercera dimensión, la iluminación se convierte en el elemento más importante de la puesta en escena: la iluminación es para Appia la escenografía suprema, el intérprete, el elemento plástico más significativo de la escena. Se empeñó en que la luz operara a favor de los valores plásticos de los nuevos volúmenes. Los efectos de sombra y luz pasaron entonces a ser protagonistas, al dar sentido dramático a las masas pétreas que organizan sus espacios de fuerte horizontalidad. Es la luz en sus inflexiones, en sus cambios, en su evolución sobre un mismo espacio *fosilizado* la que otorga tensión y dimensión dramática, evocando el ambiente necesario. Por eso, sus escenografías se diseñaban en colores neutros, reservando los efectos cromáticos a los filtros de color en la iluminación. La luz debía estar integrada como un efecto más de modulación, como la música, y de las evoluciones de los actores. Un actor que a su vez debía ser igualmente nuevo para que no quedara en el nuevo escenario como fósil de una interpretación estereotipada y ampulosa. Todo ello para reflexionar sobre un principio que es esencial en el trabajo de Appia: el espacio no es solo el ambiente ni el contexto. El espacio es un instrumento lingüístico y expresivo. De esa manera, el espacio escénico debe ser movimiento dramático, no ilustración del drama.

11.- ESPAÑÓLES EN BAYREUTH

Appia conoció y frecuentó tanto a Mariano Fortuny y Madrazo como a Rogelio de Egusquiza, quien había aportado al debate teatral su artículo “La iluminación en la escena” en 1885. Pero tanto Egusquiza como Fortuny y sus aplicaciones para el uso de la luz eléctrica con su invento de la “cúpula”, tuvieron leve influencia en Appia, entre otras cosas, por lo desafortunado de su relación. Ambos se disputaron por un tiempo la protección de la condesa de Béarn. No podemos afirmar que fueran grandes amigos, más bien lo contrario.

Fortuny poco a poco le suplanta al lado de la condesa; no se llevará a cabo ninguno de los proyectos. Gran decepción de Appia que deprimido, deja París..."Fortuny ha destruido la maqueta del *Walkürenfels* que le había confiado". Las intrigas de Fortuny, más diplomático que él, le llevan a renunciar a toda colaboración...¹³

Desde España, concretamente en Cataluña, será Adriá Gual el más sensible receptor de la importancia, aplicación y posibilidades de la nueva luz eléctrica, recepción que se produce igualmente en los ámbitos del wagnerianismo catalán. Gual se encuentra igualmente en la disyuntiva de otorgar a la escena una verosimilitud acorde con las nuevas técnicas de iluminación. La escena pintada ilusionista, precisa Appia, pretende imitar la realidad, sin embargo no puede poner sobre el escenario unos signos: el espacio escénico es, en cambio, una realidad, un lugar de expresión y tiene que ser espacio viviente. De ese modo, los volúmenes geométricos practicables y, después, las escaleras, serán el instrumento para que el cuerpo tridimensional del actor establezca la dialéctica de modo explícito entre cuerpo y espacio. Sus instalaciones volumétricas nacen de la idea de obstaculizar las evoluciones del actor en su deambular, por eso los volúmenes los diseña de corte prismático, muy rígidos y severamente pesados, para que en el contraste se visualice dramáticamente el movimiento rítmico del cuerpo humano en toda su organicidad. El movimiento del cuerpo humano necesita obstáculos para expresarse: todos los artistas saben que la belleza de los movimientos depende de la variedad de puntos de apoyos que le ofrecen el suelo y los objetos. Artísticamente hablando, la movilidad del actor no podría tener valor sin una buena conformación de los objetos del suelo. De esta manera nació lo que luego se llamó decoración funcional que hacia 1920-1925 los rusos llevaron a su máxima expresión. Appia desarrolló estas propuestas en el montaje de escenas de *Carmen* de Bizet y de *Manfred* de Byron, con música de Schumann, en el teatro del palacio parisino de la condesa de Béarn en 1903.

12.- LA VOZ Y EL ECO

Gracias a la relación estrecha de Appia con Jaques Dalcroze y su escuela de rítmica, crearán tiempo después la sala teatral de Hellerau, construida por el arquitecto Heinrich

¹³ Appia, Adolphe (2000) *La Música y la Puesta en Escena y La Obra de Arte Viviente...* op. cit. p. 43.

Tissenow. El encuentro con Jaques Dalcroze y su demostración de la eficacia de la gimnasia rítmica es fundamental. La relación sembrada de una rica correspondencia provoca en Appia un giro hacia la importancia del cuerpo en la experiencia visual del ritmo. Tomará clases de gimnasia rítmica. Entre sus profesores se encuentra Suzy Perrottet. Consigue que Jaques Dalcroze incorpore el *maillot* como indumentaria para la gimnasia rítmica, las mujeres todavía llevaban vestido. Le convence para que utilice como trampolines del juego y el salto gimnástico elementos cúbicos a modo de practicables. Todas estas innovaciones fruto de su fructífera colaboración se verán expresadas en la realización del *Orfeo y Euridice* de (1912-1913) en el Instituto Dalcroze de Ginebra así como en el ballet pantomima *Eco y Narciso* en 1920.

La relación entre estos dos renovadores de la escena se inicia en el año 1906, año en el que se estrena *Espectros* de Ibsen, con puesta en escena de Max Reinhardt en Berlín. Mientras, en Bayreuth, Cosima Wagner renuncia a dirigir oficialmente el Festival sucediéndole en el cargo Sigfried Wagner. Ese mismo año nombran a Antoine director del Odeón cargo que mantendrá hasta 1914. Al tiempo que Eleonora Duse *estrena* su *Rosmersholm*, con decorados de Craig, en Florencia donde la voluntad e iniciativa de Isadora Duncan fueron decisivas, como ella misma cuenta en su entretenida biografía, *Mi vida*. Tiempos en que Craig está inmerso en el diseño de sus biombos móviles que ejemplificarán sus teorías de un arte arquitectónico en movimiento y funda la revista *The Mask*. Un año después, en 1907 se inaugura el Teatro Intimo de Strindberg y A. Falck en Estocolmo. Georg Fuchs funda el *Künstlertheater* en Munich y se produce la Exposición del grupo *El puente* en Dresde. Proust, por su parte, comienza a escribir *En busca del tiempo perdido* y Picasso termina *Las señoritas de Avignon*.

Será después, hacia 1909 -1910 cuando Appia publique sus dibujos en *Wissen und Leben* (*Parsifal*, *Valquirias* y *Sigfrido*) con unas breves notas. Nuestro escenógrafo está obsesionado con los espacios rítmicos. Son bocetos sin referencia dramática concreta, pensados ya para analizar el espacio en pro del movimiento del actor, de la luz y de la estructura nacida de la música. Son la máxima expresión de su trabajo, por su sencillez, contundencia y pureza. Vemos, pues, una evolución clara en la factura de sus bocetos, desde los primeros planteamientos para los dramas wagnerianos hasta los últimos dibujos de los

años veinte. La tendencia se encamina hacia una simplificación y estilización cada vez más severa, un camino seguro hacia la abstracción. Y todo ello sugerido, todo ello atemporal. Sus bocetos son como emblemas, espacios de fuerte horizontalidad que refuerzan la percepción de sedimentación y sosiego espiritual. Debemos entender así esos espacios rítmicos creados para Jaques- Dalcroze, periodo donde alcanzará gran importancia la rampa y la escalera como ideal de oposición y dificultad del cuerpo en el espacio.

Appia discute mucho el diseño de la sala de L'Institut Jaques Dalcroze en Hellerau, sugiere un concepto de sala polivalente, e introduce algunos elementos escénicos, como las móviles escaleras practicables. Para Appia existe un lugar único posible para la acción, y así será la sala para Dalcroze en Hellerau, sin hombros, sin embocadura, sin arco de proscenio, un espacio unitario, una sala rectangular con gradas para los espectadores en un lado y volumetrías practicables para la acción dramática en el otro. Ahora bien, si nuestro decorado ya es tridimensional ¿para qué marcar distancias con el público? Así, la de Hellerau es una sala rectangular sin más. Parece volver a las salas *multiuso* de corte anteriores al manierismo toscano. Está en realidad revalorando la *modernidad renacentista*: aquellas salas que se utilizaban para juego de pelota hoy, sala de armas mañana, sala teatral durante festejos nupciales, etc. Este mismo año de 1910 verá, además, el reconocimiento crítico a su obra teórica. Karl Storck publica un largo artículo sobre Appia y los espacios rítmicos en *Der Turner* al tiempo que sale *L'Art théâtrale moderne* de J. Rouché, primer libro que dedica un capítulo entero a Appia.

13.- RENOVACIÓN IMPARABLE

Un año más tarde, en Munich, Rudolf von Laban funda su escuela de danza y comienza su aportación con la notación quinetográfica. Max Reinhardt monta *Edipo Rey* en el Circo Schumann de Berlín. Mientras Kandinsky centra su primer esbozo de *Lo espiritual en el arte*, publicado en ruso ese mismo año. Se termina en Viena *La Casa Steiner* de A. Loos, donde se plantea una potente fachada en blanco de gran abstracción. Ese año muere León Tolstoi.

En diciembre de 1911, Gordon Craig se encuentra en Moscú, donde le muestran los dibujos de Appia. Craig está inmerso en su *Hamlet* para Stanislavsky. Mientras en París se estrena *Petruska* de Stravinsky por los *Ballets Russes* con los figurines de Benoist. Se produce

la primera exposición colectiva de los cubistas en el salón de los Independientes, que escandaliza en el Salón de Otoño en París. Se estrena *El caballero de la rosa* Richard Strauss, con libreto de Hofmannstath en el Semper Opera de Dresde. Mientras, en Munich se organiza la primera exposición expresionista de *El jinete azul*.

Son años de explosión vanguardista de aceleración constante en un camino sin retorno para el arte occidental. En 1913 en París se funda el Vieux-Colombier de Jacques Copeau. Mientras se separa el grupo de pintores expresionistas *El Puente*. Al tiempo que Malévitch propone su *Negro sobre fondo blanco*.

14.- LA OBRA DE ARTE VIVIENTE, 1921

Esta obra se distancia veintidós largos años de *La música y la puesta en escena*, 1899. Appia aparece mediatizado por las reflexiones operadas en torno a la dificultad que tiene el cuerpo en movimiento y su enfrentamiento con el espacio. Recordemos que Georg Fuchs había exaltado la libre expresión del cuerpo humano como base de un teatro antinaturalista. El trabajo de Fuchs y Behrens daba importancia al valor ritual del gesto, llegando incluso a otorgar al actor y su movimiento rítmico toda supremacía sobre decorados, vestuario o incluso sobre la palabra. Como nos recuerda Manfredo Tafuri *tanto para Fuchs como para Appia, el cuerpo, en el espacio escénico adquiere un valor semántico, es en sí mismo metáfora de aquella esencialidad en la que ellos ven la posibilidad de transparencias infinitas*¹⁴. De la misma manera su amigo Jaques- Dalcroze aparece, en este periodo, detrás de cada frase. Para Appia el cuerpo humano, al unirse a la música, tiene la capacidad de expresar un carácter esencial, una idea importante. Esta reflexión la desarrolla a partir de Schopenhauer y sus reflexiones sobre que la música nunca expresa el fenómeno, sino solamente la esencia íntima del fenómeno. Así, la obra viviente es para nuestro autor el arte de expresar la esencia teatral simultáneamente en el tiempo y el espacio. Y es el cuerpo el auténtico y único responsable de ello. El cuerpo ocupa y mide el espacio, le otorga límites. El contacto que se establece con la materia es el que esboza la geografía existente.

¹⁴ Tafuri, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto. La escena como lugar virtual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. p. 128.

En el espacio, la duración se expresará por una sucesión de formas, o sea por el movimiento. En el tiempo, el espacio se expresará por una sucesión de palabras y de sonidos, es decir, por duraciones diversas que dictan la expresión del movimiento¹⁵.

La atmósfera teatral del periodo está llena de ejemplos que trabajan sobre un camino similar, la precisión de la acrobacia biomecánica de Meyerhold, por ejemplo. Se había pasado ya por el mecanicismo y el *africanismo* de Léger en *La Creación del Mundo*, por la burla tardocubista de Picasso en *Parade*, o por la deformación dadaísta, así hasta llegar al geometrismo de Schlemmer con su *Ballet triádrico*. A pesar todo ello el cuerpo permanecerá en pie...

Appia prepara para su actor *rítmico* un nuevo mundo espacial. Esta volviendo en el fondo a una visión muy clásica y de reminiscencias neoplatónicas, al poner en conexión al hombre y su cuerpo con la adecuada utilización de las medidas y proporciones del espacio conforme a unos criterios racionales que tienen su fundamento en la naturaleza y su lógica gravitatoria. Es la ley gravitatoria la que nos permite organizar un espacio y establecer pesos y direcciones perceptuales. Al contrario que Craig los diseños de Appia fueron más fácilmente adaptables a la escena. Appia, se sigue apoyando a pesar de las vanguardias históricas contemporáneas a él, en un sistema que halló su codificación geométrica definitiva en el principio de la perspectiva central, y que fue formulado por primera vez en la historia de la humanidad en Italia, por artistas y arquitectos como L. B. Alberti, F. Brunelleschi o Piero della Francesca.

15.- ALGUNAS CONCLUSIONES

Lo que hace realmente viviente un espacio es el principio de oposición. La oposición que el cuerpo ejerce sobre los volúmenes es la que afirma las formas en el espacio. Es la oposición del cuerpo la que otorga vida a la forma inerte. Así el espacio se vuelve viviente. Por tanto, las condiciones primordiales para la existencia del espacio viviente son: 1º) la sumisión a la música, 2º) el axioma gravitatorio, 3º) el cuerpo humano en evolución, en oposición a la rigidez de los elementos. Appia excluye a la pintura de la jerarquía. El color viviente es la negación del decorado pintado. Los colores se reservan a la iluminación, pues

¹⁵ Appia, Adolphe (2000) *La Música y la Puesta en Escena y La Obra de Arte Viviente...* op. cit. p. 332.

cuando Appia pide una vida activa del actor y de la obra de arte viviente está solicitando igualmente una función activa y viviente de la luz. Esta debe crear colores y atmósferas, evidenciar zonas y movimientos, variar sobre un mismo decorado incidiendo en la acción dramática. El planteamiento de Appia es una inversión radical respecto al Bayreuth en los tiempos de R. Wagner, quien además de continuar con la imitación de la naturaleza, había separado sala y escena.

En diciembre de 1921 *La obra de arte viviente* sale de la imprenta, mientras Pirandello escribe *Seis personajes en busca de autor*. En enero de 1922 se organiza Exposición Internacional de Teatro en Amsterdam donde Craig y Appia participan exponiendo juntos. Primeros contactos con Toscanini para diseñar la escenografía de *Tristán e Isolda* para La Scala de Milán de 1923. Recordemos que son años de pleno desarrollo de la Bauhaus, mientras, Murnau estrena su película *Nosferatu*.

Appia fue ciertamente un visionario *viviente*. Dotó con una fuerte base teórica lo que estaba flotando en el espíritu renovador del teatro de su tiempo. El 29 de febrero de 1928 morirá en casa del Doctor Forel, con quien había establecido una gran amistad. Mientras, en Berlín, B. Brecht y K. Weill estrenaban *La ópera de la perra gorda...*

La labor teatral y los estrenos de Appia, siendo una experiencia minoritaria y restringida, en el análisis total de la producción escénica de su tiempo, supuso una conmoción para el pensamiento del arte dramático posterior. Ya nada será igual en el teatro tras la aportación del lúcido ginebrino Adolphe Appia.

A petición de la revista *EscenaUNO* y a través de mis colegas Héctor Solari y Marcelo Jaureguiberry, se publica digitalmente, actualizado, corregido y aumentado, este artículo escrito para el catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, *Adolphe Appia. Escenografía* en 2004.