



Adolphe Appia

EL ACTOR, EL ESPACIO Y LA LUZ

RAMÓN LÓPEZ

Escenógrafo, Director Escuela de Teatro U.C.

Antecedentes

Desde fines del siglo XIX vivimos una transformación artística a la medida de los grandes cambios económicos, científicos y sociales que golpean a nuestra civilización. Epoca de crisis comparable al Renacimiento. Desaparece un universo naciendo nuevas formas en una extraordinaria confrontación de experiencias y opiniones, donde el presente es sólo el encuentro explosivo del pasado y del futuro. Nos hemos contentado con repetir que el teatro es el espejo del hombre. ¿Pero qué espejo y cuál hombre? ¿Se contenta con reflejar una simple y fiel imagen de él o instaura un nuevo universo y un medio de acceder al conocimiento superior de nuestra realidad? ¿Es creación o se reduce a la imitación?

Se dice también que el teatro es una fiesta, ¿pero qué tipo de fiesta? ¿El divertimento ligero del cual se participa en lo externo y que nos permite olvidar durante una velada la concreción de lo cotidiano, o bien un rito vital que entendemos como celebración común?

Para entender cuáles son exactamente las estructuras y los medios expresivos del teatro, cada individuo tiene su verdad. Para algunos, el texto es el rey y para otros, el actor lo es todo. Algunos proclaman que el teatro es el arte supremo que realiza la síntesis única de las diversas artes, pero otros replican que el hacer esta síntesis es negar su propia autonomía.

No hay un punto de esencia eterna en el teatro pero sí un arte que, en cada etapa de su evolución, se define en sus objetivos y sus medios tanto como en sus

modos de acción sobre el público al cual se dirige. Esto ha sido así a lo largo de la historia y es aún más particular en nuestro siglo, donde se oponen las ideologías teatrales más diversas.

La evolución de la estética escénica no es la simple resultante de las otras artes. Sería injusto negar la originalidad de sus creadores, pero también sería absurdo aislarla de un contexto que la determina parcialmente y tratar de abstraerla de una historia aún más amplia. Si las artes se afirman en su especificidad, no existe entre ellas frontera intangible, produciéndose la influencia recíproca.

La estética escénica participa de la evolución de las artes plásticas y de los medios de comunicación de masas, del cine y de la TV, reflejando por mimetismo o por reacción, y a veces haciéndolos suyos, algunos de sus medios o instrumentos. Se integra a la evolución de la técnica, sea aprovechando sus avances y herramientas (basta pensar el aporte determinante de la electricidad en el teatro) o bien rechazándolos sistemáticamente, por una necesidad de pureza y austeridad. (Desde Copeau a Grotowski hay una larga lista de directores sedientos de teatro pobre).

La estética escénica participa del encadenamiento de los acontecimientos políticos: recibe sus contragolpes y traduce directa o indirectamente las opciones de los hombres comprometidos con su tiempo. El análisis de ella implica entonces el doble reconocimiento del rol esencial de sus creadores y el de la civilización que condiciona el quehacer de éstos.

El ámbito escenográfico es un espacio organiza-

do, poblado de elementos de juego, de signos y de símbolos, habitado por formas y objetos, colores y materiales. Instaura un mundo revelándose al espectador y organizándole su percepción. Se ofrece a la visión dejándose leer y al mismo tiempo actúa directamente sobre la sensibilidad del público, su memoria y su inconsciente.

El espectador atrapa la estética escénica pero al mismo tiempo es atrapado por ella. Es en esta tensión, entre el *atrapar* y *ser atrapado*, donde se define su función y su modo de acción. La escenografía aclara la acción dramática, le permite su desarrollo, la ilustra, la sostiene y la sirve.

Academicismo y contradicción

En 1880, el teatro a la italiana domina todas las formas del espacio escénico y su estructura parece inmortal. Hay dos mundos que se oponen, separados solamente por el telón de boca o el cuarto muro invisible. Por un lado la sala omnipresente, desde donde se mira la escena o a los demás asistentes (no hay que olvidar que se mantenía un nivel de iluminación, no existiendo el oscuro total). Por otro lado, la caja del escenario, caja de sorpresas que acoge temporalmente decorados sucesivos que se cambian a cada cerrada de telón y están destinados a enmarcar la acción, constituyendo el fondo y el continente.

El decorado es el encargado de evocar el mundo imaginario. Los lugares priman y son pre-existentes al drama, siendo testigos indispensables de la acción. Poco importa a los decoradores quién escribió la obra. El decorador de fines del siglo XIX es un virtuoso de la perspectiva y del *trompe l'oeil*. Imitadores, copistas de estilos y admiradores de Viollet le Duc acumulan sobre el escenario detalles ornamentales, sin preocuparse si aplastan el drama.

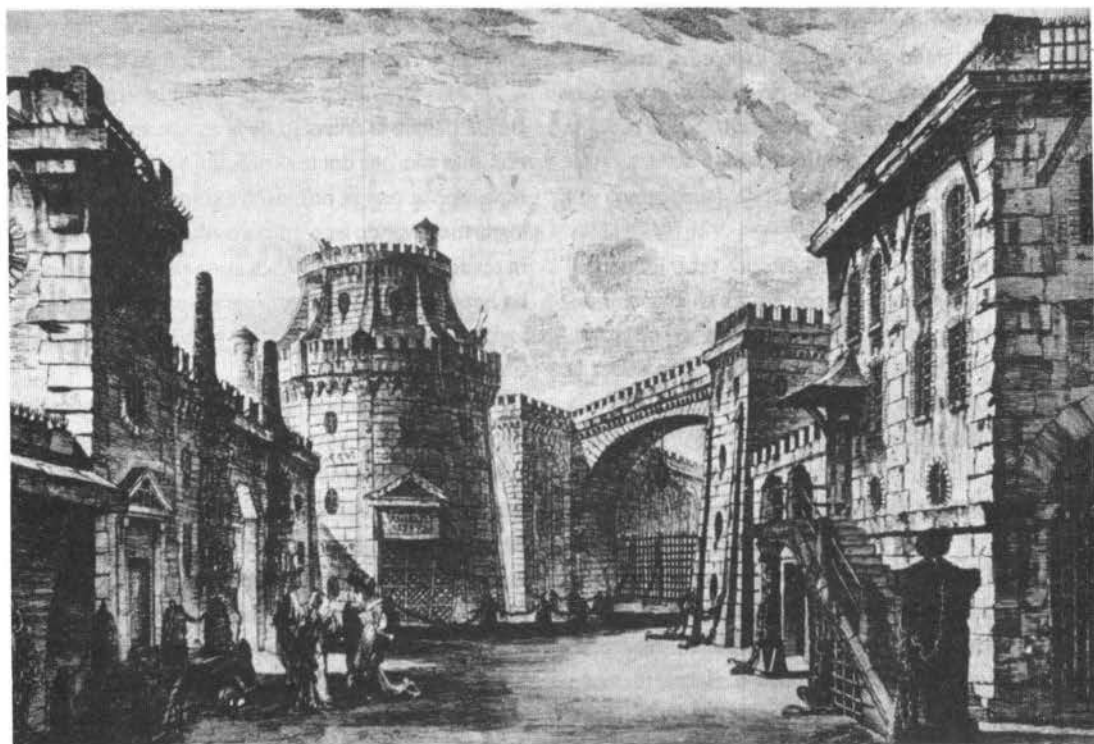
En la época del desarrollo de la fotografía, su trabajo no es realmente de creación, es más bien de reproducción, muchas veces apoyada en premisas arbitrarias. Es un restaurador que trabaja en detalles y estucos. Estos maestros-pintores de fines del XIX inscriben su actividad dentro de la búsqueda de un ilusionismo

que prevalece en el teatro desde el Renacimiento y que también encontramos en la evolución de la pintura.

Más que nunca se trata de dar al espectador la ilusión de que el universo de la escena es un universo real, más aún, una doble afirmación de nuestro mundo, espejismo al cual se nos invita a sumergirnos. Intentan lograrlo utilizando las técnicas tradicionales de la pintura académica que, desde hace algún tiempo, se adapta a las necesidades escénicas progresivamente perfeccionadas por sus precursores y por ellos mismos. (Amable, Chaperon, Brückner).

Estos maestros de la ilusión pintan enormes telas, las recortan y reparten dentro del cubo escénico, componiendo un espacio trucado que para el espectador representa una ventana abierta hacia un mundo irreal. Lo prolongan más allá de sus límites, explotando sus virtudes y sometiendo a sus desafíos. Pero el universo que se descubre está hecho de telones temblorosos y luego los objetos reales empiezan a invadir la escena con el correr del siglo. El escenario se transforma en un majestuoso acumulación de elementos sin sentido, en el que su volumen real delata el volumen pintado y la presencia del actor hace ridícula la arquitectura pintada tras él o viceversa. Sólo la debilidad del alumbrado escénico atenúa las contradicciones que ni los más hábiles procedimientos pueden disimular.

En estas condiciones ¿cómo podemos hablar de *unidad escénica*? Ningún acuerdo plástico es posible entre el actor tridimensional de carne y hueso y la realidad representada sobre superficies planas. Esta unidad ni siquiera existe en el estado de lo creativo. Lejos de ser un artista comprometido en una aventura común, el decorador profesional es un proveedor que responde a un encargo. Semi artesano, semi industrial, como en Europa Central, donde firmas especializadas despachan decorados confeccionados (bordes de mar, bosques, praderas, palacios, etc). Se contrata un *standard de taller* que se paga por m² de tela pintada, según tarifas que consideran la complejidad de los motivos figurados. Muchas veces los directores no titubean en encargar los distintos cuadros de una ópera en función de la especialidad de cada artesano: a éste el castillo, a este otro la gruta con claro de luna, etc...



Cambio a la vista, siglo XVIII.

Así, la sensibilidad de una forma musical o de una atmósfera dramática no tiene ninguna congruencia en un periodo donde son más importantes los oficios y las especialidades. La mayor parte de los espectadores y de los críticos están satisfechos con esta situación. Se alaba el gusto por lo espectacular, la historia y el exotismo. El público burgués reclama del teatro el placer de una evasión que le procure imágenes alteradas de la realidad. No hay lugar para la imaginación creadora. La pasividad es la regla, el academicismo recargado no ha perdido su poder de seducción.

Crisis y revolución

La crisis está próxima y será violenta. El decorado teatral tradicional está extenuado y atrapado en su propia trampa, incapaz de renovarse. Pero también es cierto que sobrevivirá hasta nuestros días, siendo atacado periódicamente. Con relación a las artes plásticas, queda en el pasado. ¿Qué relación hay entre un Monet

y los rígidos telones pintados? No es más que la de un arte vivo enfrentado a prácticas moribundas carentes de sentido.

Desde mediados del siglo XIX, existe una doble corriente que en el largo plazo conducirá a su propia pérdida. Es una doble revolución contra el status estético del teatro de entonces. De manera dispersa, algunos enfrentan la renovación del arte teatral anunciando el viraje fundamental que tendrá lugar a comienzos de 1900. A unos les faltará poder para liberarse de sus visiones y sus gustos y a otros, el de ser escuchados. Pero la lección no estará perdida.

En 1876 R. Wagner inaugura el Festspielhaus de Bayreuth, edificio ejemplar determinado por un compromiso entre el teatro a la italiana y el anfiteatro grecoromano y en el cual se percibe simultáneamente la voluntad ilusionista del Maestro y su deseo de suscitar la comunión y participación de un público numeroso. Por primera vez se apaga completamente la luz de la sala durante la representación, pudiendo así el espectador

concentrarse sobre lo que ocurre en la escena. Desgraciadamente, las visiones que se presentan no están a la altura del mito y no concuerdan con la materia musical. Las indicaciones escénicas de Wagner son ciertamente respetadas, pero los bocetos de Josef Hoffmann o de Paul von Joukovsky, que son los pintores a los que acude el compositor, realzan la pintura romántico-académica y no difieren en mucho de las maquettes y realizaciones de Max Brückner. Las mismas representaciones integrales, la misma sobrecarga decorativa, el mismo abuso descriptivo.

Wagner nos ofrece un ejemplo típico de un artista incapaz de realizar plenamente su gran sueño teórico porque queda atrapado por los modos de representación de la época. El se lamentaba: *Aborrezco esos trajes y caras grasientas pintadas. Parecen disfrazados para un carnaval. ¡Creé la orquesta invisible; si pudiera inventar el teatro invisible!*

Sin embargo, este sueño será determinante para el teatro moderno.

Desde el año 1850, Wagner es el hombre del *Gesamtkunstwerk*, obra de arte integral que debe unir, en su más alta perfección, la poesía, la música, la mímica, la arquitectura y la *pintura del paisaje*. Esta obra dará al drama la expresión plástica que le faltaba. He aquí una idea matriz surgida desde el romanticismo alemán, que implica el hacer desaparecer toda separación entre los distintos elementos del espectáculo, los cuales estarán en perfecta armonía. Esta idea es rechazada por los que no quieren hacer del teatro una fusión de las artes y al mismo tiempo estará presente entre los artistas que se inclinarán de una manera u otra por un *teatro total*, fundado sobre la acción simultánea de los elementos sonoros, gestuales y plásticos.

Para la historia de la puesta en escena de la ópera en el último cuarto del siglo pasado, la obra de Richard Wagner tiene, comparativamente, el mismo significado que la Reforma Teatral del Duque Jorge II de Saxe Meiningen tiene para la actuación. Pero los caminos emprendidos por ambos fueron muy distintos. El Duque pretendía eliminar toda perturbación de la ilusión por medio de la verdad escénica y la autenticidad del más ínfimo detalle sobre el escenario. Tanto para la

poesía como para la actuación, decoración y vestuario su mandato era la fidelidad a la obra en su forma externa y aún superficial. Cada espectador debía convencerse de que cada uno de los elementos de utilería era auténtico.

En contraposición a lo anterior, Wagner exigía la separación estricta entre público y el acontecimiento teatral, para preservar el *secreto escénico* bajo cualquier circunstancia. Sobre el escenario eran válidos todos los medios que estimularan la ilusión. En el fondo, a Wagner le era indiferente si algún elemento escénico era históricamente auténtico o sólo una copia más o menos fiel del original. Para transmitir la vivencia teatral en su efecto más poderoso, Wagner intentó apoyar la ilusión escénica en todas las formas imaginables. A pesar de ello no logró desprenderse de los principios escenográficos constituidos y previamente acordados. Sin embargo, creó una separación entre el público y la escena a través de un *precipicio místico* mediante el doble proscenio.

La distancia producida por un proscenio no iluminado debía aumentar aparentemente la distancia del espacio escénico. Con esto evitaba la revelación del *secreto escénico* y la insultante y descarada prominencia del cuadro escénico que llegaba a hacerse táctil para el espectador. Por este motivo toma partido en contra de las candilejas. En Bayreuth se había planeado originalmente reemplazarlas por una iluminación que viniera desde arriba, instalada tras el marco superior del doble proscenio. Desgraciadamente no pudo ser implementada porque la luminosidad de la lámpara de gas era muy débil para iluminar frontalmente a los actores desde una distancia de doce a quince metros.

Mediante el oscurecimiento total de la sala, las condiciones de visibilidad cambian esencialmente. La imagen escénica se puede reconocer mejor cuando el ojo mira desde la oscuridad hacia el escenario iluminado. Más allá de eso, un objeto fuertemente iluminado parece más grande en un espacio oscuro y un objeto oscuro se empequeñece en un espacio claro. Esta fue una observación de Wagner sobre la instalación del doble proscenio hecha por el arquitecto Gottfried Sempfer: *La maravillosa ilusión de un alejamiento de la misma escena, consiste en que el espectador se sienta muy*

lejos del acontecer escénico, pero a pesar de ello lo pueda percibir con la precisión de una auténtica cercanía, lo que resulta como segunda ilusión que las personas aparezcan en escena de una forma agrandada y sobrehumana.²

A partir de las primeras obras de Wagner, la iluminación cumple la tarea de apoyar la ilusión escénica en conjunto con la decoración. Sin embargo, la luz de gas aún no recibía una función plástica, sino que sólo servía como portadora de los colores utilizados exclusivamente por la pintura. Desgraciadamente, Wagner no contó con el recurso escénico de la iluminación eléctrica. Sólo pudo disponer de los nuevos adelantos como la lámpara de descarga de arco, el ciclopanorama y el escenario giratorio. Con frecuencia se le reprocha haberse quedado en la tradición de lo externo, ateniéndose firmemente a la demencial idea de que el éxito decorativo escénico descansaba en la pintura. Pero en muchas de sus indicaciones en las partituras señalaba una atención especial a la iluminación y a la creación de atmósferas, más allá de lo puramente naturalista. Enton-

ces, el reproche de haberse apegado ciegamente a lo externo se le puede hacer más bien a los sucesores de Wagner bajo la influencia de Cósima y de los mal llamados wagnerianos. Las condiciones que él impuso fueron más lejos de las posibilidades de la técnica escenográfica y de la iluminación de su tiempo.

En 1869 Théodore de Banville, poeta francés ya olvidado en nuestros días, reconoce que la concepción de Wagner es la de entender el drama lírico como un conjunto armonioso en el que todas las artes son parte fundamental del drama y concurren para dominar y encadenar el alma del espectador y auditor, dejando en él una impresión profunda y perdurable.³

A lo largo del siglo XIX muchas otras voces se elevan: Goethe, Halévy, Delacroix. Hay indignación contra el lujo escénico -signo de decadencia- el que sofoca al arte teatral y engaña al público. Se denuncia las interrupciones sucesivas del espectáculo, el abuso de los trucos, lo accesorio, la complicación innecesaria, la pretensión y las largas pausas con telón cerrado.

Julio César. Apunte. Duque de Saxe Meiningen.





La tierra, Zolá, Menessier-Antoine, 1902.

Banville apoya los decorados simples, precisos, limpios, espirituales y poco concretos. Reclama la vuelta del *cambio a la vista*, afirmando así la primacía de la convención teatral y de una cierta fuerza de persuasión proveniente de la continuidad de la representación, la que el espectador debe percibir como obra homogénea.

En una época en que reina el historicismo, Banville habla a nombre de la poesía. Primero que se busque en la ilusión de los sentidos, fundamentando el poder de la representación, en la comunión entre el actor y el público. Para él, toda representación dramática es una creación que se hace entre el poeta-dramaturgo, el actor-intérprete y el público. *Bienvenido todo lo que contribuya a esta comunión; nefasto será todo lo que la obstaculice.*⁴ Palabras con una resonancia notablemente moderna en las cuales reconocemos los anhelos de los simbolistas y el pensamiento de Copeau.

Wagner y Banville, dos grandes direcciones. Por un lado, un arte complejo fundado sobre la unión de sus elementos y, por otro lado, la afirmación de la convención teatral, de la primacía de la palabra y del actor. Estas dos tendencias se mantendrán por el resto del siglo con variadas opciones y estilos.

A fines del siglo pasado, la crisis no sólo se sitúa a nivel de lo estético en el teatro: repercute también en sus objetivos. Sólo tres años separan la creación del Teatro Libre de Antoine en 1887 y el Teatro de Arte de

Paul Fort en 1890. Las dos son empresas independientes fuera de los circuitos oficiales y cuyos ideales difieren profundamente. Rápidamente el primero se transforma en el hogar del naturalismo escénico, mostrando al hombre como individuo social determinado por su medio, su historia y su tiempo. El teatro naturalista, en cambio, pone como puntal al hombre fisiológico. Paralelamente a este teatro naturalista, surge un teatro simbolista como reacción anti-naturalista. Este se consagra al culto de la belleza y es el santuario del simbolismo, en donde se habla del hombre eterno. El teatro simbolista lo llevará a las nubes, a las alturas místicas: el hombre metafísico. Ya no es un teatro del cuerpo y de los bajos instintos, será un teatro del alma. (Claudel)

Este esquema es seductor y no engañoso. Representa la oposición entre dos tendencias del arte teatral moderno: por una parte, el empaparse de la realidad concreta para mostrarla, tratar de explicarla y dominarla y, por la otra parte, intentar evadirla para afirmar una realidad superior del arte. Entre estas dos, por paradójico que parezca, los intercambios son posibles y serán reales. Basta, para darse cuenta de esto, estudiar la evolución dialéctica del teatro contemporáneo.

El naturalismo y el simbolismo tienen una base común de referencia de los individuos con un principio superior. En un caso, este poder superior se llama Naturaleza y en el otro se llama Cosmos. Lo que interesa a los simbolistas es el todo y no las partes. Es sobre este argumento dramático que ellos aportan una exigencia nueva, aun si su producción teatral fue débil. Reconquistar, después del encierro y visualización fragmentaria del Teatro Libre, el teatro del Mundo. En contraposición al espíritu analítico positivista, el teatro simbolista pretende captar en la escena un universo más mental que físico en toda su extensión, gracias al juego de la sugestión y de sus correspondencias. Los héroes simbolistas atraviesan ya no el Mundo sino los distintos mundos. El pasional, el trágico, el religioso, el oculto. Bajo la influencia del drama wagneriano, los dramaturgos simbolistas se inspirarán en

las antiguas leyendas medioevales. Así, los simbolistas habrán alejado al teatro de toda verosimilitud, transformándolo en un libro de cuentos y leyendas.

Este tramado legendario revela no sólo un deseo de evadirse del aquí y ahora hacia un más allá y eternidad, sino de abrir al máximo en el tiempo y el espacio el microcosmos dramático y hacerlo acceder a las dimensiones del macrocosmos.

Igual que Banville, Emile Zolá denuncia la deficiencia de los decorados tradicionales, pero sus motivos son distintos a los del poeta. Sus luchas serán distintas. Mientras el idealismo estético de Banville tendrá que esperar la penetración del simbolismo para concretar sus anhelos, la visión naturalista de Zolá se encarna en las producciones de Antoine en Francia antes de encontrar en el ruso Stanislavski al hombre capaz de penetrar la vida interior.

Los bajos fondos, Stanislavski. Moscú, 1902.

Esta visión naturalista se inscribe en una de las mayores corrientes del siglo dominada por la necesidad del análisis exacto. ¿Qué es lo que pretende Zolá? Que el espíritu experimental y científico del siglo triunfe en el teatro del mismo modo como ya ha transformado las ciencias, la pintura y la novela. Que el drama real de la sociedad moderna se encarne a través de los personajes y del medio que habitan. En vez de un hombre metafísico, el individuo psicológico social viviendo en un mundo real. No más palacios de cartón piedra. El decorado de la vida moderna es la vivienda del burgués y los lugares donde palpita la vida cotidiana: los mercados, las estaciones, las fábricas, todos símbolos de la nueva era.

Los decorados, entonces, ya no pueden ser simples testigos de la acción. Se levantarán sobre la escena los lugares donde nacen, viven y mueren los personajes. Estos tomarán en el teatro una importan-



cia igual a lo descrito en las novelas, captando el espectador la relación constante con la acción dramática y cómo el mundo que habitan los personajes determina una influencia en su comportamiento. Más aún, los objetos y atmósfera real proporcionarán al actor los puntos de apoyo necesarios para el proceso de la encarnación.

Es en las realizaciones de Antoine y de Stanislavski (creador del Teatro de Arte de Moscú en 1898) donde hay que analizar la imagen escénica naturalista, aún considerando las diferencias que separan a ambos creadores, ya que su obra no puede ser enmarcada bajo los mismos parámetros. Nunca antes se había llegado tan lejos en el afán de tener información previa a la creación del medio histórico o contemporáneo. Se debe concebir los decorados después de la observación de lo real. Así, se va a los mercados, a los hospicios, a los asilos, las lavanderías, las usinas, de modo de empararse de la vida que allí se desarrolla.

Pero esta vida descriptiva no les basta. Hay que construir un lugar de vida. El decorado deberá ser un espacio en el cual el personaje podrá reaccionar tal como si no fuese visto por el público. La escena, dice Antoine, es un lugar cerrado donde ocurre algo. El marco de escena será un cuarto muro transparente para el espectador pero opaco para el actor. Por un lado, la sala con los que miran por el ojo de la cerradura, por el otro, los actores que viven el drama como si fuese plenamente real.

Se entiende, entonces, el proceso de elaboración del decorado y de los ambientes, se construyen edificios con departamentos completos, los que se perciben apenas por una puerta entreabierta. Para Antoine, el emplazamiento determina directamente el movimiento de los personajes, en tanto para Simov, éste aclara el movimiento interno del drama, materializado por los actores en su relación con los objetos y los lugares. Pero para ambos la ilusión escénica nace de una perfecta armonía entre el decorado y el actor. Se funda en un intercambio vital, en una relación dinámica que los anima.

En esta carrera por la identificación, donde el drama alcanza a la vida, la tentación es grande por

sustituir la representación del objeto por el objeto mismo. Ni Antoine ni Stanislavski lo resisten. Así, llegan a construir con elementos reales, con artesanía tradicional calificada y rigurosa, materiales traídos desde lugares remotos donde se localizan las historias. (ej. **Pato salvaje**, pino de Noruega, río en escena, carne real, etc..)

Antoine y Stanislavski tuvieron razón de querer mostrar al hombre en su historia, al individuo en su sociedad, basando la eficacia del espectáculo en la homogeneidad y verosimilitud, pero tendieron a una reproducción fotográfica e impusieron al público una visión global definida y definitiva, sin selección ni síntesis, rechazando implícitamente la colaboración de su inteligencia e imaginación creadora.

Se llega, entonces, al punto de ruptura. No se puede ir más lejos en la ilusión escénica a menos de reemplazarla con la realidad misma, lo que significaría su propia negación. Nunca se había llegado al punto de tal concretización del universo dramático, nunca la frontera entre el acto teatral y los que observan había sido tan brutal. El realismo ilusionista llegó a su último estado de perfeccionamiento. Tal como en las otras artes, su momento de negarlo llegó. Se atacan las estructuras que permitieron su desarrollo, siendo al mismo tiempo su producto: la escena a la italiana. Pero esto no significa que todo el realismo sea condenado. Para que un nuevo realismo se instaure y, lejos de negar la teatralidad, la utilice en su beneficio, las nuevas revoluciones estéticas tendrán que poner fin al ilusionismo y a la imitación integral de las apariencias.

Adolphe Appia - La nueva visión

Para Appia, en el teatro se debe asistir a una acción dramática y es la presencia de los personajes sobre la escena la que motiva esta acción. Los motivos del gran hombre de teatro inglés Edward Gordon Craig no son idénticos, pero sus conclusiones son las mismas. Sobre el escenario, el pintor es un intruso y sus méritos no tienen ningún valor desde el punto de vista escénico. Ciertamente, los ideales profundos de Craig y Appia no están tan alejados de los simbolistas, con los

cuales comparten un cierto idealismo, pero su concepción del universo escénico es radicalmente diferente, aún si en su primera fase de evolución sus bocetos están marcados de trazos que los aproximan al símbolo. El carácter de las imágenes no siempre está implicado en las soluciones.

Appia y Craig son distintos en origen, vida y creación, pero por sus realizaciones, dibujos y los principios que enuncian, revierten y conmocionan el mundo teatral. En un momento en que los músicos, pintores y arquitectos cuestionan los fundamentos tradicionales de su arte, ellos juzgan el teatro de su tiempo, condenan violentamente todas las formas de realismo académico y de naturalismo e intentan dar vida a su arte mediante la reordenación de sus factores.

En los albores del siglo XX aparecen como las dos personalidades más fuertes de una corriente idealista que enfrenta la regeneración del fenómeno teatral por la transformación de su estética. Hay un elemento sobre el cual ambos descubren e indagan sus infinitas posibilidades: la iluminación.

Ciertamente, bajo una óptica naturalista, Antoine le había dado una gran importancia y los simbolistas no dejaron de sacarle partido para las evocaciones sutiles, pero son Appia y Craig quienes la transforman en uno de los principales medios de expresión del teatro. Para que esto ocurriera era necesario que la técnica adquiriera su potencia y su flexibilidad. Esto es gracias a la electricidad.

En 1887 ya hay cincuenta teatros europeos que poseen iluminación eléctrica. El empleo de esta nueva fuente precipita la caída del decorado teatral tradicional, revelando con su poder las vanidades de la tela pintada y haciendo imposible la concordancia entre las imágenes planas y el actor de tres dimensiones. Este fluido mágico, nueva tecnología y agente escénico, será transformado por Appia y Craig en uno de los principales intérpretes del drama, el que revelando el espacio,

le inserta la presencia teatral del hombre, conduciendo la acción que ilumina.

Appia escribe tres libros: **La puesta en escena del drama Wagneriano** (1895), **Música y puesta en escena** (1897), **La obra de arte viviente** (1921).

Ensayos, artículos publicados en revistas, notas de puesta en escena y manuscritos todavía inéditos. Un centenar de bocetos, esquemas y dibujos de espacios escénicos de gran precisión. Algunas realizaciones. En esto se resume la obra de un hombre solitario, quien no

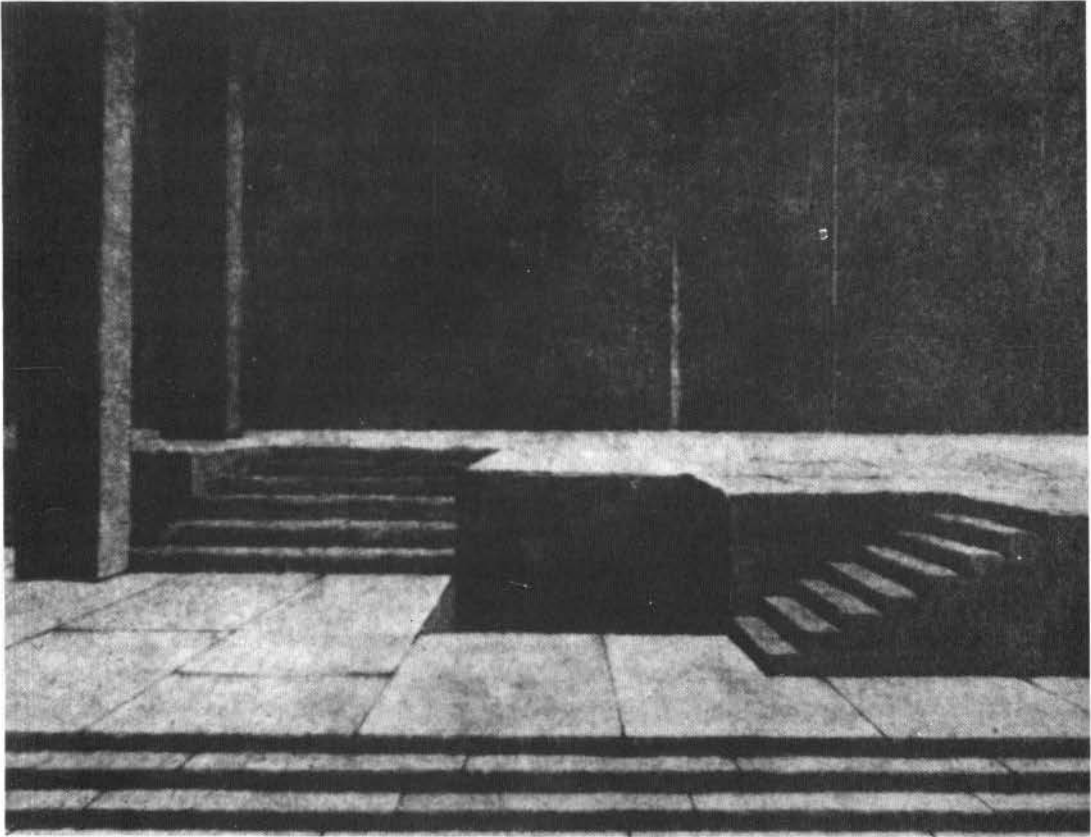
alcanza a realizarse soñando un arte teatral fundado en la comunión de todos. En 1888, a los 26 años, toma la decisión de reformar la puesta en escena y en 1891 se retira al campo comenzando el trabajo efectivo. Pasa una gran parte de su vida al borde del lago Léman en Suiza, donde se inspira y al que muy a lo lejos abandona. En una carta a Craig le manifiesta que su carácter y temperamento no le permiten una vida activa tal como sus capacidades artísticas parecieran demandarle. Prefiere trabajar solo, es un destino al cual se acostumbró.



Adolphe Appia a los 20 años.

El punto de partida de la obra de Appia es una reflexión sobre la creación de Wagner con sus contradicciones y la toma de conciencia de la situación teatral de su época. Wagner ha creado una forma de drama en el que su poder descansa sobre el mundo interior de los personajes y que se exprime mediante la música, conteniendo en sí misma las únicas indicaciones necesarias para la puesta en escena. Prisionero de la visión realista de sus contemporáneos, aceptó la representación de sus dramas entre un ensamble de telones pintados, los que anularon el vuelo estético. Appia propondrá un modo de representación que, según él, reclaman los dramas Wagnerianos.

Se encargaba a la pintura, en ese entonces, de entregar al espectador todas las precisiones históricas y geográficas que se pensaban necesarias pero, sometiéndolas a la estrechez de las convenciones, se sacrificaba al actor bajo la ilusión decorativa, se anulaba la



Adolphe Appia, *Espacio rítmico*, 1909.

expresión por el signo. Appia rechaza la idea del *Gesamtkunstwerk* preguntándose cómo se pueden unir las artes del tiempo con las artes del espacio sin caer en el caos. No se trata de promover un arte integral fundado sobre la unión o la coincidencia de las otras artes pero sí descubrir la manera de ejecutar un ordenamiento de los elementos del espectáculo, confiriendo al drama su expresividad máxima. Al sueño Wagneriano de una acción común de las artes, Appia contrapone un orden jerarquizado de los medios de expresión artística, lo que permitirá resolver la contradicción entre el personaje y el medio escenográfico, basando las relaciones sobre una dinámica vital.

Appia es músico y arquitecto. Nos enseña que el tiempo musical que envuelve, gobierna y regula la acción dramática, engendra el espacio donde tal acción se desarrollará. En el drama musical, la música, tiempo

dramático verdadero, dicta al intérprete sus movimientos y determina las proporciones del cuadro inanimado y la estructura del espacio escénico. Para él, el arte de la dirección escénica y el de la puesta en escena son sólo una cosa: extraer la forma interna de la obra musical y hacerla perceptible mediante la acción viva del cuerpo humano y de sus diversas reacciones, al enfrentar las resistencias que opone la arquitectura con sus niveles, volúmenes, profundidades y alturas contruidos sobre el escenario. De ahí el excluir de la escena toda decoración inanimada y todos los bastidores y telones planos pintados, quedando como elemento activo y primordial, la iluminación.

Esta jerarquía es también válida para el drama hablado. La iluminación da vida al actor y al espacio, valorizándolos simultáneamente. La pintura sometida a los tres elementos precedentes se encuentra relegada

a un cuarto lugar y su rol está estrictamente limitado. Para la determinación de esta jerarquía, actor-espacio-iluminación-pintura, Appia introduce en el teatro la modificación de esta relación.

La premisa de Appia es que una acción en relación con la arquitectura nos debe bastar para crear obras supremas, siempre que los directores entiendan lo que es un drama y que los dramaturgos entiendan lo que es un escenario.

El actor es el factor esencial de la puesta en escena, es él quien suscita la emoción y al que venimos a ver, por lo tanto, el decorado debe estarle subordinado. La ilusión no debe ser generada por un decorado que se asemeje a la realidad. La ilusión escénica, proclama Appia, es la presencia vivida del actor. No nos corresponde, entonces, instalar en el escenario el bosque de *Sigfrido*, pero sí mostrar a Sigfrido en la atmósfera de un bosque. *En el futuro no queremos ver sobre la escena cómo son las cosas, pero sí cómo las sentimos.*

Appia redescubre el valor expresivo del cuerpo humano en el momento en que el desarrollo de los deportes (renacimiento de los Juegos Olímpicos en 1896) y de la vida al aire libre exalta en el hombre una conciencia corporal que también es recogida por otros artistas: Rodin, Hodler, Loie Fuller, Isadora Duncan, Dalcroze, etc. Garantiza sobre el escenario el carácter artístico de su presencia. Bastará una iluminación que realce su plasticidad y una conformación plástica escenográfica que destaque sus actitudes y movimientos.

El espacio escénico debe estar rigurosamente concebido a la escala del hombre y puesto al servicio del actor. Será antes que nada una organización plástica de volúmenes, armonizándose con el aspecto escultural del actor y dándole los puntos de apoyo y obstáculos necesarios para el ejercicio de su expresión. De ahí surge la geometrización funcional de las escenografías de Appia, el que inserta una trama figurativa neoromántica estilizada en los años 90 (proyectos para **El anillo, Parsifal, Tristán e Isolda**) y liberándose más tarde para afirmarse en un rigor arquitectónico de los *espacios rítmicos* (1909-1910) inspirados en las investigaciones de Jaques Dalcroze: plataformas, rampas, escaleras en composición con planos, columnas y niveles,

donde la sombra lucha con la luz. Esto no será representación, pero sí propone una arquitectura propiamente teatral que se nutre del encuentro entre el hombre y el volumen real. La arquitectura llama a la luz, una luz que no se contenta con alumbrar pero sí con animar.

Appia intuyó la afinidad misteriosa que liga la luz a la música. Sabe que es en la economía de la representación lo que la música es en la partitura: el elemento expresivo opuesto al signo. Recurre a la iluminación no sólo para valorizar al actor en el espacio, sino que para asegurar la fusión entre los distintos elementos visuales del espectáculo para ayudar en lo escenográfico y colaborar en la evocación o recreación de los lugares y atmósferas dramáticas. Un fondo neutro, algunos elementos suspendidos, rayos de iluminación y sobre el piso manchas de luz. No es necesario más para evocar un claro del bosque. La sombra de un ciprés sobre un muro, con ello basta para definir una escenografía completa. La presencia por ausencia. El arte por omisión. Es lo que Appia denomina: *el principio del sacrificio.*

Esta iluminación que puede hacer nacer una atmósfera espiritual, materializar la distancia moral entre personajes y hasta sus estados de ánimo, es susceptible también de transformarse en proyecciones, las cuales Appia utiliza por primera vez en 1891, para completar, modificar, animar y crear el entorno escenográfico.

¿Bajo esta óptica cuál fue el rol del color? Appia sin duda fue más sensible al volumen. A pesar que muchos de sus bocetos fueron carbonillos, no dejaba de atribuirle al color un papel preciso. Ya que había liberado al actor de su servidumbre de la pintura, libera al color, el que toma vida propia al desprenderse como concepto puro. Como propiedad del objeto escénico o como fluido apto para las transformaciones sostenido por la luz, el color ya no es un significado. Es ganando esta independencia que puede participar del drama.

Appia no había sobrepasado ni propuesto un cambio en la instalación de la iluminación. Con lo que ya existía y sobre la base de la iluminación eléctrica pensaba alcanzar sus metas. Pero el uso de la iluminación debió sufrir un cambio fundamental. Una fuente de luz única o la luz general no podía jamás lograr lo que se

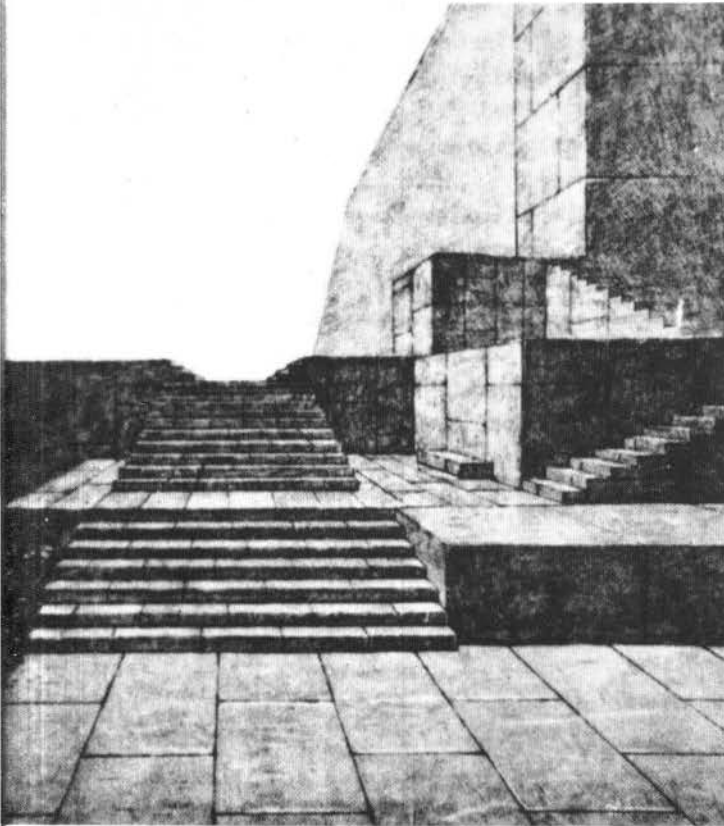
denomina como *claroscuro*. Para lograrlo habrá que dividir las fuentes de luz en dos: los aparatos de iluminación general y difusa y los de dirección calculada y controlada, que generan sombras y que podemos deducir que fueron causadas por una luz correspondiente a la naturaleza. Appia las llama respectivamente *luz de claridad* y *luz figurativa*. Con esta distinción crea la base de la denominada Dirección de iluminación (Licht-Regie) que se diferencia e incluso reemplaza la Dirección del Decorado para el escenario de la ilusión.

La transformación del principio de dirección sucedió consecuentemente en el Expresionismo escénico, cuando las posibilidades técnicas estuvieron a disposición de una dirección de luz y cuando a causa de una saturación de decorados histórico-naturalistas, se desarrolló un nuevo lenguaje escenográfico. La iniciativa de Appia de clasificar la iluminación fue admitida por

numerosas publicaciones y seguidores de sus principios.

Pero la obra de Appia no se limita a la reforma del decorado en lo escenográfico ni del ordenamiento de los factores estéticos en la creación teatral. Sueña con un *Arte viviente* donde la rítmica Dalcroziana permita entrever las posibilidades de un arte en el que el espectador pueda participar totalmente. Su propuesta, más que una transformación y puesta en valor de lo escénico, supone una organización de la relación física entre el público y la acción dramática. Exige una nueva arquitectura teatral. Appia ya lo enuncia en sus escritos de **La música y la puesta en escena**, antes de afirmarlo en 1918: *Tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la SALA, catedral del futuro, que en un espacio libre, vasto y transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar por excelencia donde el arte dramático florecerá, con o sin espectadores.*

Adolphe Appia, *Espacio rítmico*, 1910.



Antes de 1914, Appia no pudo realizar escenografías para Wagner correspondiendo a sus postulados. Es Sievert quién lo hace para **El oro del Rhin**, presentado en Fribourg en 1912, concretando así sus puntos de vista. Pero por otra parte, puede traspasar su visión en Hellerau, cerca de Dresden, Alemania, en el Instituto Jaques Dalcroze que se abre el mismo año. En él se traducen sus ideas arquitectónicas. Se presenta **Orfeo** de Gluck, siendo el dispositivo del descenso a los infiernos la confirmación de sus concepciones escénicas en materia de espacio e iluminación.

El Instituto Cultural de Jaques Dalcroze es construido en Hellerau, que según los nuevos conceptos urbanos desarrollados por Riemerschmid (1868-1957), Tessenow (1876-1950) y Muthesius, se constituye en la primera ciudad jardín en Europa. El centro de esta *New Town* es una fábrica de muebles llamada *Deutsche Werkstätten*, cuyo dueño es el Sr. Karl Schmid. Su propósito era fabri-

car muebles con carácter particular. Schmid y su asesor Wolf Dhorn crean un nuevo sistema de convenio social. Fundan una sociedad cooperativa. Este es el pensamiento que guía el planeamiento de las *Garden Cities* como se puede apreciar unos años antes en Letchwood, cerca de Londres. La idea era poder vivir y trabajar en armonía y ambiente sano fuera de la gran metrópolis.

Una comisión de connotados arquitectos y artistas fue convocada de modo que permitiera y decidiera qué tipo de edificio o construcción se podría establecer para crear esta ciudadela. El proyecto más interesante fue el de crear una casa central o un centro cultural para ser sede de festivales. Un lugar tanto de convocación como de educación. Wolf Dhorn, quien era el administrador del proyecto, fue presentado a Jaques Dalcroze del cual conoce su método de gimnasia rítmica como principio pedagógico. Queda entusiasmado y decide construir esta centro-escuela especial. Al momento de la discusión sobre la formulación arquitectónica del nuevo edificio, Dalcroze recomienda a Adolphe Appia y posteriormente se suma Heinrich Tessenow, el arquitecto a cargo, quien se integra al equipo que creará uno de los edificios más notables y famosos de su época. No es posible hoy en día delimitar los roles de Appia y Tessenow y quién fue más prominente en la determinación final del conjunto. ¿Appia como artista diseñador y director de escena o Tessenow como arquitecto? Lo que nos interesa en definitiva es la mutua colaboración y el proceso de discusión creativa que los animó.

El conjunto se insertaba en un parque cerca de la fábrica y estaba rodeado por viviendas y villas de trabajadores, obreros, profesores y alumnos que asistían al instituto, conformando así una comunidad. El contacto con el paisaje y la vida natural era fundamental. Además de la gran sala de teatro, contaba con piscinas, solarium, canchas de entrenamiento, salas de ensayo y restaurante.

La gran sala fue concebida por Appia. Tenía 49 m. de largo, 16 de ancho y 12 de altura. En un lado hay una

gradería fija para 600 espectadores. Por otra parte, un espacio libre en el cual se introducen los elementos escénicos estándar (escaleras, rampas, plataformas, cortinas, etc) según cada obra. No hay boca de escena ni marco escénico ni caja a la italiana. Ninguna ruptura entre la acción y el espectador. Tiene un foso de orquesta removible. Detrás de las paredes de tela blanca que rodean la sala y dejan pasar la iluminación, miles de lámparas eléctricas dan al conjunto un ambiente luminoso que podrá ser atravesado por los rayos de los proyectores. Está concebida como un taller y no como un templo al modo de Bayreuth.

Paul Claudel, seducido en 1913 por el atelier de Hellerau, presenta **La Anunciación hecha a María**, con un dispositivo ideado por Salzmann, donde se encuentra el sentido arquitectural de Appia con áreas de acción simultáneas o sucesivas a voluntad, un lugar múltiple que preserva la unidad de la progresión interna del drama en un encadenamiento continuo, sin ruptura ni interrupción entre los cuadros. Fórmula que, retomando ciertos principios de la escena medioeval, no dejará de tener un buen futuro.

Medir la dimensión de la obra de Appia y su repercusión nos exigiría recorrer la historia del teatro moderno y señalar en su paso las marcas de su influencia. Esta sobrepasa el ámbito de la plástica escénica e involucra todos los aspectos del teatro. Es imposible dejar de señalar su presencia en el seno del constructivismo o en Copeau, o de los expresionistas hasta el gran Joseph Svoboda, o incluso en nosotros mismos. También en tantas salas o espacios construidos conquistados para el teatro, que aún no siendo todavía la Sala-Catedral soñada por Appia, ofrecen al hecho dramático un espacio libre y necesario.

1. **Le decor de theatre**, Denis Bablet. Editions CNRS, Paris, 1965.
2. *Ibid.*
3. **Les revolutions sceniques du XX^e Siecle**, Denis Bablet. (Société Internationale d'Art, XX^e Siecle, Paris).
4. *Ibid.*