



ADOLPHE APPIA: ¡DIBUJE CON SUS PIERNAS, NO CON SUS OJOS!¹

APUNTES PRELIMINARES SOBRE ALGUNOS DIBUJOS DE ADOLPHE APPIA²

Héctor Solari

Universidad Internacional de Dresde Alemania – solari@solari.de

RESUMEN: Este artículo procura analizar e interpretar el trabajo de Adolphe Appia (1862-1928) como dibujante, tomando como punto de partida sus Espacios Rítmicos. Por un lado, se resume aquí la relación con su obra teórica y con la Gimnasia Rítmica de Emile Jaques-Dalcroze. Por otro, si bien Appia y el pintor Giorgio de Chirico actuaron en Europa con pocos años de diferencia, a partir de una cierta concordancia espacial y lumínica en los trabajos de ambos, y considerando los dibujos de Appia como obra, se destacan especificidades del trabajo de ambos.

PALABRAS CLAVE: Escenografía; dibujos Adolphe Appia; espacios rítmicos; Rekonstruktion der Zukunft; Hellerau

ABSTRACT: This article analyses and interpret the work of Adolphe Appia (1862-1928) as a draftsman, taking as a starting point his Rhythmic Spaces. On the one hand, it summarizes here the relationship with his theoretical work and with the Rhythmic Gymnastics of Emile Jaques-Dalcroze. On the other hand, although Appia and the painter Giorgio de Chirico acted in Europe with few years of difference, from a certain spatial and luminous concordance in the works of both, and considering the drawings of Appia as a work, specifics of the work of both are highlighted.

KEYWORDS: Scenography; Adolphe Appias drawings; rhythmic spaces: Rekonstruktion der Zukunft; Hellerau

¹ Consejo (anecdótico) de Appia a su discípula Jessica Davis Van Wyck. En Denis Bablet y Marie-Louise Bablet: *Darsteller-Raum-Licht*, p. 13. Zúrich 1982 (Trad. d. a.)

² Adolphe Appia estudió música en Ginebra, París y Leipzig entre 1880 y 1886, luego en Dresde 1886-1889, dónde hizo una pasantía en iluminación en el teatro de la Corte con Hugo Bähr.

Este texto es una versión ampliada de la publicada originalmente en alemán, en el libro *Rekonstruktion der Zukunft* (Ed.: D. Jaenicke y R. Lindner, Leipzig, 2017) en el marco del proyecto homónimo de danza y teatro contemporáneo (curador: Héctor Solari). Este evento tuvo lugar en Hellerau – European Center for the Arts Dresden (Dresde, Alemania) del 17.10. al 11.11.2017 e incluía una exposición de 15 dibujos de Adolphe Appia, en propiedad de la Schweizerischen Theatersammlungen in Bern, Suiza.

En 1921, Adolphe Appia (Ginebra 1862-Nyon 1928, Suiza) escribió en su obra *L'Œuvre d'art vivant*, entre los capítulos con sus explicaciones teóricas y aquellos con los dibujos de escenografías y de los *Espacios Rítmicos*: "Estos pocos dibujos no son, en sentido estricto, las ilustraciones de las páginas anteriores".³

Sus dibujos plantean un dilema: ¿cómo se los debe mirar? ¿Son ilustraciones o escenografías, traducciones de la música u obras de arte independientes con un valor adicional liberado de sus consideraciones de puesta en escena, que ni siquiera el propio artista pensó?



Espacios Rítmicos: *Le jeu des collines*, 43,7 x 49,2 cm, 1910⁴

³ En Bablet-Hahn, Marie L. (1988) *Adolphe Appia Œuvres Complètes*. Vol. III. Lausana. p. 403. (Trad. d. a.)

⁴ Todos los dibujos aquí presentados son propiedad de: Schweizerischen Theatersammlungen in Bern, Suiza. La información sobre los dibujos es la que consta en el archivo.

Los primeros dibujos de Appia de 1892 son una reacción a su profunda decepción frente a las puestas en escena de las obras de Richard Wagner en Bayreuth: diez años antes había visto el estreno de *Parsifal* allí, luego, una representación de *Tristán e Isolda* en 1886 y en 1888 *Los maestros cantores de Nuremberg*, también en Bayreuth. Appia veneraba la música de Wagner, la consideraba un arte elevado. Sin embargo, encontró que la pintura de los telones de fondo y el diseño de escenario ilusionista en la que era interpretada la obra de Wagner eran contrarios a la intención musical de éste.

Appia se propuso reformar la puesta en escena y, después de una pasantía en el Teatro de la Corte de Dresde y en la Ópera de la Corte de Viena, comenzó a escribir *La mise en scène du drame wagnérien* (*Die Inszenierung des Wort-Tondramas*, título en alemán, en español citado como *La puesta en escena del drama wagneriano*) en 1892. Luego, siguieron los diseños para *El Oro del Rin* y *Las Valkirias*, así como el trabajo para un escenario para *Parsifal*. En los años siguientes, escribió otros textos, incluyendo *Die Musik und die Inszenierung* (*La música y la puesta en escena*, 1899) y *Der Saal des Prinzregenten-Theaters* (*La sala del teatro Prinzregenten*, 1901-02).



El Oro del Rin de Richard Wagner, Carboncillo sobre papel natural celeste 1ª versión, 37,9 x 48,8 cm. 1892.

Al contrario de la idea de Richard Wagner del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), Appia busca la articulación de las artes en una jerarquía fija a partir de la música: actuación - espacio - iluminación - pintura⁵. El actor como cuerpo en movimiento, intérprete, anunciador y personificación del contenido, es en su comportamiento escénico el elemento más comprometido de esta armonía. No es de extrañar, entonces, que en sus dibujos - en contraste con los diseños de escenarios habituales - no haya representaciones de personas. Esa arbitrariedad en la transmisión de las características corporales a los elementos espaciales le permite independizarse de las fórmulas de la proporción y la perspectiva. Solo quedan la forma y la luz estructurante, organizadora, lo que le atribuye a sus dibujos una cierta armonía clásica y un toque de eternidad. La luz natural diurna⁶, constantemente cambiante, determina las sombras y el ambiente de los espacios dibujados por Appia, construye la tensión entre las superficies oscuras y claras, exentas de todo dramatismo.⁷

El mismo Appia entendía sus dibujos como diseños escénicos, una transcripción de la partitura musical al espacio. En este espacio de la puesta en escena, el cuerpo del actor - envuelto en luz natural - se suponía que expresaba el significado profundo de la música: "Estos decorados [...] pertenecen a los escenarios que han sido minuciosamente diseñados compás por compás sobre la base de las partituras. Cuando un decorado nace del texto poético-musical, está tan estrechamente relacionado con esta partitura, que no puede ser entendido sin ese decorado, [...]".⁸

Cuando a fines de abril de 1906 Appia asistió a una representación de *Gimnasia Rítmica* de Émile Jaques-Dalcroze⁹ en Ginebra, vio en los ejercicios de Jaques-Dalcroze la solución al

⁵ Bajo el término pintura Appia entiende a los decorados pintados, que luego eliminará completamente de la escena para crear una escenografía tridimensional. Abandona el plano y se dedica a generar el espacio escenográfico.

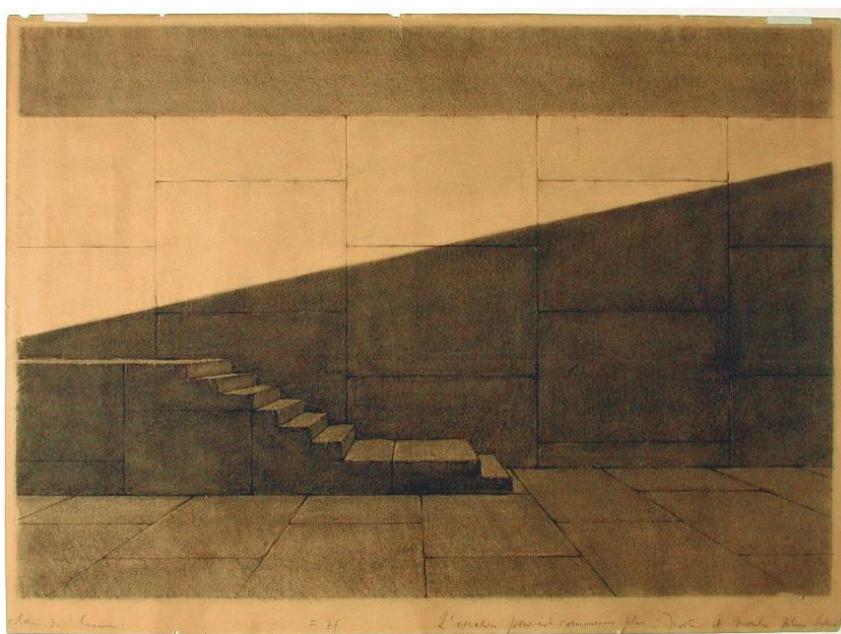
⁶ En Hellerau, entre 1911 y 1912, junto a Alexander von Salzmán, Appia crea un sistema de luz difusa (descrita como la luz en un día nublado) que ilumina tanto el espacio escénico como la sala, con focos puntuales para la acentuación del cuerpo en movimiento.

⁷ No obstante, el tono de sus textos es sumamente patético. Por más información sobre la teoría de Adolphe Appia ver Bablet-Hahn, Marie L. (1988) *Adolphe Appia Œuvres Complètes*. Vol. III. Lausana y el artículo de Ángel Martínez Roger en esta publicación.

⁸ En Bablet-Hahn, Marie L. (1988) *Adolphe Appia Œuvres Complètes*. Vol. III. Lausana. p. 406. (Trad. d. a.)

⁹ Dalcroze, Émile-Jaques (Viena 1865-Ginebra 1950) compositor, músico y educador musical, es el

problema de la transcripción del tiempo musical que hace el cuerpo en el espacio. Escribe una carta a Dalcroze, los dos se encuentran e, inmediatamente, Appia diseña la serie *Espacios rítmicos*, sus primeros borradores para ejercicios de Gimnasia Rítmica: "Los siguientes dibujos de 1909 forman parte de una serie propiedad de Jacques-Dalcroze."¹⁰ Ellos demuestran que Appia había desarrollado un enfoque singular: "[...] el énfasis en el cuerpo humano bajo la directiva de la música. Un punto de partida sin otros objetivos". Y, sin embargo, ya se perfilan sus ideas básicas para un diseño del escenario moderno.



Espacios Rítmicos: *Claire de lune*. 45,4 x 64,4 cm. 1909

creador de la Gimnasia Rítmica, un método de aprendizaje de la música basado en el movimiento corporal. En 1911 funda el Instituto Educacional Jaques-Dalcroze en Hellerau, Dresde, donde trabajará con Adolphe Appia y Alexander von Salzmán de 1911 a 1913.

¹⁰ En Bablet-Hahn, Marie L. (1988) *Adolphe Appia Œuvres Complètes*. Vol. III. Lausana. p. 410. (Trad. d. a.)

¿Por qué los dibujos de Appia nos emocionan tanto aún hoy; de dónde surge esa atracción a la que no podemos escapar? ¿Es a raíz de una metafísica atemporal que expresan sus "paisajes" vacíos? Aunque sus dibujos citan la antigüedad clásica, celebran sobre todo el anonimato; no determinan ni un lugar ni un tiempo precisos. Son más bien un signo del absoluto, del no-lugar en el que el absoluto infinito podría aparecer.

¿Cómo se comportan los dibujos en el contexto de otros artistas de su tiempo? Los espacios armoniosos, poco dramáticos y desiertos de Appia, lugares abandonados bañados por la luz mediterránea, como definen esa luz muchos escritos, asociándola a la luz de su patria, la Suiza francófona. (No queda del todo claro que entienden estos autores bajo ese término: ¿una luz fuerte, implacable que remarca los contornos y genera sombras muy marcadas tal vez? De todos modos, la teoría adhiere más a un cliché – como si la Suisse Romande, por ser de lengua latina, tuviese una geografía/luz mediterránea – que a una realidad).

Appia crea con la luz lugares trascendentales que, precisamente en su abandono, evocan el cuerpo humano. La ausencia del ser humano lo hace presente de nuevo. La pintura metafísica de Giorgio de Chirico no está lejos,¹¹ y se evidencia una determinada concordancia entre la utilización de la luz y de la construcción del espacio en ambos artistas. El hecho de que Giorgio de Chirico durante su estadía en Múnich (1906-1909) se interesara por el teatro, y que en 1911 su hermano Alberto Savinio, escritor y compositor, presenta su obra musical en esa ciudad, sobre ideas poéticas elaboradas por Giorgio para las composiciones (entre otras *La tarde de otoño* y *El enigma de otoño*), refuerzan aún más esta concordancia. Por otro lado, es también en Múnich, en 1899, donde aparece la traducción alemana de la obra de Appia *La música y la puesta en escena*, lo que nos permite suponer que de Chirico tuvo acceso a ella.¹²

¹¹ Giorgio de Chirico (1898-1978) pintor italiano nacido en Grecia, creador de la Escuela Metafísica poco antes de la Primera Guerra Mundial. Su pintura metafísica tuvo gran influencia sobre los surrealistas. Estudió arte en Atenas, Florencia y Múnich. En 1909 se muda a Florencia, donde vivía también un colega y amigo de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, otro gran reformador de la escena teatral.

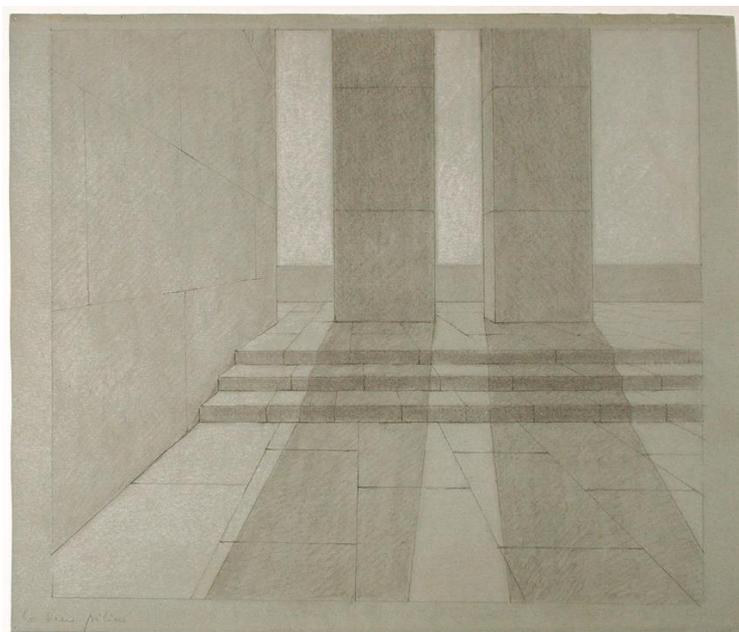
¹² Si bien de Chirico niega un contenido escenográfico en su obra, tal como se ve en la carta que –tras una muestra en los Independientes en París, y a raíz de algunos comentarios de los críticos– él escribe

¿Qué conocimiento sensorial es inherente a los dibujos de Appia, la eternidad de la forma bajo una luz despiadada, la armonía del conjunto, que incluye un valor estético añadido en comparación con la armonía de cada parte individual? Concebidos como diseños escénicos, los dibujos solo dicen “aquí estoy, este soy yo, y nada más”. Pero las obras gráficas de Appia finalmente se liberan de sus propias teorías. Forman la "geografía rítmica"¹³ de todos los dramas e historias humanas. Existen - "con o sin público"¹⁴, evocan un mundo antiguo y de ensoñación y al mismo tiempo indican una armonía ideal, futura y utópica. Liberados de las partituras en base a las que fueron creados, liberados también de su utilidad como diseño de los decorados, golpean la médula de nuestra memoria de un tiempo estático, de un eterno bucle (Loop) de lo idéntico. Se vuelven arte porque se imponen al observador: tornándose sujetos, colocan al observador en objeto de su potencia plástica.

al periódico Paris-Midi el 16.03.1914: “Estimado editor, le pido su amistoso apoyo en mi protesta contra la engañosa interpretación de mis obras por parte de la crítica que salió sobre los Independientes. Salvo Apollinaire, todos ellos hablan de escenografías. Quisiera que estos señores se diesen cuenta que mis pinturas no tienen nada que ver con escenografías, lo que ya queda demostrado en sus títulos.” Ver Karin Wimmer (2013) De Chirico und das moderne Bühnenbild (https://www.kunstgeschichtejournal.net/406/1/De_Chirico_und_das_moderne_B%c3%bchenbild.pdf) Última visita: 26.05.2020.

¹³ Un término que utiliza Appia al referirse a su dibujo *Scherzo*. En Denis Bablet y Marie Louise Bablet (1982) *Darsteller-Raum-Licht*. Zúrich. p. 13. (Trad. d. a.)

¹⁴ Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung* (Prólogo a la edición inglesa, 1918) en Bablet-Hahn, Marie L. (1988) *Adolphe Appia Œuvres Complètes*. Vol. III. Lausana. p. 334. (Trad. d. a.)



Espacios Rítmicos: *Les deux piliers*. 44,4 x 49,6 cm. (sin fecha)

Aún más: la aparente contradicción en los dibujos de Appia - la razón del dilema inicial - se encuentra entre su presencia inmediata (los objetos nos observan) y la sugerencia de otra realidad oculta: una utopía lograda en este mundo.
