

EL CONCEPTO DE ESPACIO ESCÉNICO

Lo común en Adolphe Appia y Gordon Craig, desde el punto de vista del escenario como instrumento, es su nueva valoración del decorado como elemento y del espacio escénico como lugar en que la acción teatral se desarrolla. En su mente, el espacio escénico es algo más que el polígono que es determinado por la línea de implantación escenográfica, pasando a ser una totalidad técnico-teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo.

El espacio escénico en los textos de Appia y en aquellos que le siguieron se amplía hasta englobar las relaciones actor/público, espectador/espectáculo. Pasa a convertirse en la entidad espacial neutra en la que se dispone el lugar de la acción escénica y unas determinadas relaciones con los espectadores que la contemplan. En Appia la preocupación por el espacio se manifiesta en la necesidad que el actor tiene de crearlo a través de su temporalidad rítmica, es decir: musical. El *espacio viviente* será, por tanto, y gracias al cuerpo, la placa de resonancia de la música. Podríamos avanzar incluso la paradoja de que las formas inanimadas del espacio, para devenir vivientes, deben obedecer las leyes de una acústica visual (1). Esta identidad espacial vital es percibida por Appia a través del trabajo del actor: «*El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa*» (2). El actor dibuja entonces sobre el espacio su interpretación física, sometida a un ritmo determinado en un espacio neutro, desprovisto de falsas perspectivas, dotado finalmente de elementos evocadores, ascéticos y en cierto modo narrativos.

El pensamiento dramaturgico de Appia es enormemente coherente y sitúa al hombre en el centro de su reflexión teórica. La máxima de Protágoras "*el hombre es la medida de todas las cosas*", ilustra la portada de su texto fundamental, «La obra de arte viviente», y define un aspecto importante de su trabajo, que tan profundamente iba a influir en la obra de sus contemporáneos más jóvenes. En este sentido, Appia nos dice que "*para medir el espacio, nuestro*

cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio. El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos" (3). Esta temporalidad abstracta se concretó para Appia en la música de Wagner. El soporte formal surgió a través de un despojamiento y desnudez paulatinas. En tanto que escenógrafo, partió del repudio de los decorados de papel pintado, de las falsas perspectivas heredadas y envilecidas desde el Renacimiento. Su análisis le lleva a privar al espacio escénico viviente de toda mentira y dotarlo de unos elementos sólidos, materiales practicables, jugados en función de su significado concreto y tipificados por una iluminación dosificada y consecuente.

La contemplación de cualquiera de sus proyectos escenográficos nos proporciona la visión exacta y real del medio escénico en que la acción teatral va a desarrollarse: una construcción que servirá al Juego del actor. La solución del aparatoso decorado tradicional le lleva a rebelarse contra la identidad espacial imperante que relaciona al espectáculo y al actor con el espectador: *"nuestras costumbres teatrales nos hacen muy difícil figurarnos la libertad conseguida sobre la puesta en escena y el nuevo manejo de los elementos de la representación. Siempre nos vemos sentados ante este espacio limitado por un marco y lleno de pinturas recortadas en medio de las cuales se pasean los actores, separa dos de nosotros por una línea de demarcación perfectamente neta" (4).*

Sueña entonces con un nuevo tipo de vinculación, próximo por su significado a las grandes celebraciones republicanas, a las gigantescas demostraciones revolucionarias que iban a producirse pocos años después, pero sin encontrar razones místicas sino cívicas a su proporción: *"tarde o temprano llegaremos a lo que se llamará la sala, catedral del porvenir que, en un espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar por excelencia en donde el arte dramático*

Florecerá (con o sin espectadores). El arte dramático de mañana será un acto social al que cada cual aportará su concurso. ¿Y quién sabe?, quizá lleguemos, tras un período de transición, a fiestas majestuosas en las que todo un pueblo participe, en donde cada cual exprese su emoción, su dolor y su gozo y donde nadie consienta seguir siendo un espectador pasivo. Entonces, el actor dramático triunfará" (5).

A través de sus investigaciones escenográficas Appia liquida el decorado ilusorio y construye elementos tridimensionales, potenciadores del juego, a los que la luz concede su valor decisivo: *"Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral" (6).* Después plantea la necesidad de romper las barreras existentes entre la sala y la escena y desleir el espacio neutro en sucesivas disposiciones cambiantes. Appia se convierte de este modo en el inspirador de una gran parte de las posteriores búsquedas dramáticas. De Copeau a Artaud, todo el teatro moderno parte de él. Ello puede explicarse en tanto sus textos se apoyan en una reflexión rigurosa, de base idealista, pero renovadora del lenguaje escénico, de su metáfora particular. A este nivel semántico, los descubrimientos de Appia revisten un interés siempre actual y son una vía de estudio inexcusable para cualquier reflexión lúcida sobre la dramaturgia de nuestro tiempo. Jacques Copeau, contemporáneo y admirador de la obra de Appia, escribió el siguiente testimonio el 6 de marzo de 1928, días después de la muerte de Appia: "Era músico y arquitecto. Él nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes contruidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz. Con esto está dicho todo o casi todo. Se obtiene una reforma radical –Appia

empleaba gustoso esta palabra– cuyas consecuencias, en su desarrollo, van de las escaleras de Reinhardt al constructivismo de los rusos. Estamos en posesión de una idea escénica. Estamos tranquilos.

Podemos trabajar sobre el drama y el actor, en lugar de girar eternamente alrededor de fórmulas decorativas más o menos inéditas, cuya investigación nos hace perder de vista el objetivo esencial. La idea de Appia: una acción en relación con una arquitectura debería bastarnos para hacer obras maestras, si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario./» (7). Con estas palabras Copeau no sólo desbroza el camino para la comprensión de la obra renovadora de quien considera su maestro, sino que establece las conexiones existentes entre él y los hombres de teatro que iban a proseguirle. Aceptando esta preeminencia en la investigación semántica del espectáculo, Copeau da una lección de buen gusto, inteligencia y sensibilidad. Su obra, puntualizada por la afirmación rotunda: Que desaparezcan los otros prestigios, y para la obra nueva que se nos dé un tablado desnudo» (8), es en cierto modo la lectura a nivel de las realizaciones cotidianas, de los textos de Appia. Copeau se entrega a un trabajo de renovación en el que el actor se convierte en el centro, fundido en el espacio arquitectónico inmóvil formado por la escena tridimensional fija del teatro «Vieux-Colombier» (9).

Allí, unidos por el trabajo en equipo y por las tradiciones del juego del actor francés, la compañía que Copeau hizo realidad muchas de las teorías de Appia, sólo que, a un nivel más modesto, como corresponde a las posibilidades de un teatro que repudia la industria y está económicamente limitado. El trabajo de Copeau –él lo dice– rechaza la máquina y la innovación que tiende a complicar. Ama lo íntimo, en cierto modo, por ser lo único capaz de conservarse puro. Por ello pocos son sus textos sobre el decorado; prefirió dotar al «Vieux Colombier» de un conjunto *arquitectural*, construido con materiales sólidos, con un corto proscenio que aproximaba mediante un solo escalón los actores al público. Allí se intentó dar vida con la luz a los elementos inanimados, servir

al juego del actor mediante la creación de una atmósfera. Esa fue su gloria y su miseria, pues si el límite entre lo racional y lo místico está prácticamente ausente en los textos de Appia, los espectáculos de Copeau son víctimas, sin embargo, del espíritu de su tiempo, están inmersos en la misma "atmósfera" que crean, lo cual entra en colisión con las fuerzas históricas renovadoras a las que si bien Copeau comprende –existen bastantes testimonios– no apoya con su trabajo consecuente.

Notas

- (1) L'oeuvre d'art vivant, A. Appia, pp.45. Ginebra y París, Atar, 1921.
- (2) A. Appia, obra citada, pp.71.
- (3) A. Appia, obra citada, pp.72.
- (4) A. Appia, obra citada, pp.67.
- (5) La musique et la mise-en-scene, segundo prefacio del autor, pp. XIII. Anuario del Teatro suizo XXVIII-XXIX. Edmund Stadler, Theater-Kultur Verlag, Berna, 1963.
- (6) «Acteur, espace, lumière, peinture, A. Appia, en Theatre Populaire, enero-febrero 1954, núm. 5, p. 38, París. La luz es, en la economía representativa. lo que la música en la partitura: el elemento expresivo opuesto al signo. (La musique et la mise-en-scene, A. Appia, p. 55. Berna, Theaterkultur Verlag, 1963).
- (7) Le renovateur de la mise-en-scene. L'art et l'oeuvre d'Adolphe Appia, Jacques Copeau, en Comedia, París, 12 marzo 1928.
- (8) Critiques d'un autre temps, J. Copeau, página 249. París, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923.
- (9) A propósito del dispositivo escénico del teatro Vieux Colombier, diseñado en parte por Copeau y fundamentalmente por Juvet, debemos señalar que su antecedente inmediato es el proyecto escenográfico para *La Pasión* según S. Mateo, realizado por Gordon Craig. La disposición de las escaleras de fondo, con su alta plataforma, el espacio central, etc., hacen de uno la réplica. prácticamente, de la otra.

Obras de Adolphe Appia:

La Mise en scène du drame wagnérien (1895)

Die Musik und die Inszenierung von Adolphe Appia (1899); editado en francés como *Adolphe Appia*.

La Musique et la mise en scène, 1892-1897 (1963)

Comment réformer notre mise en scène (1904)

Adolphe Appia. L'Oeuvre d'art vivant (1921)

Art vivant ou nature morte? (1923)

Goethes Faust, erster teil, als dichtung dargestellt (1929)