La caja mágica. Cuerpo y escena

FERNANDO QUESADA



Fernando Quesada



Nace en 1969. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1995. Completa su formación en el Istituto Universitario di Architettura de Venecia en 1992-1993 y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Santiago de Chile en 1995. Realiza estudios de doctorado en la ETSAM entre 1996 y 1998 y de posgrado en la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation de la Universidad de Columbia entre los años 1998 y 2000.

Desde 2001 es codirector de *O-Monografías*, revista-libro de arte y arquitectura editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, y profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares.

La tesis doctoral *La caja mágica. Cuerpo y escena*, de la que fueron directores María Teresa Muñoz y Kenneth Frampton, fue leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 2002, ante un tribunal formado por Simón Marchán Fiz, Josep Quetglas, Juan Luis Trillo de Leyva, Juan Antonio Cortés y Luis Moreno Mansilla. Fue Premio Extraordinario de Tesis Doctorales 2002-2003 de la Universidad Politécnica de Madrid y obtuvo la segunda mención en la cuarta convocatoria del Concurso de Tesis Doctorales de la Fundación Caja de Arquitectos.

Colección Arquithesis núm. 17

La caja mágica. Cuerpo y escena

FERNANDO QUESADA

fundación caja de arquitectos

La caja mágica. Cuerpo y escena

FERNANDO QUESADA

Colección Arquithesis, núm. 17

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Carlos Martí Arís

EDICIÓN
FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS
Arcs, 1, 08002 BARCELONA
Fax: 93 482 68 01
fundacion@arquia.es

COORDINACIÓN
Clara Murado

DISEÑO GRÁFICO
gráfica futura

IMPRESIÓN
Elece

FOTOMECÁNICA
Cromotex

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO
Joaquina Ballarín

D.L. M-7912-2005
ISBN: 84-933701-2-6

© de esta edición, Fundación Caja de Arquitectos
© de los textos, sus autores
© de las reproducciones autorizadas, VEGAP, 2004

Portada: *Delineación espacial y Figura*,
Oskar Schlemmer, 1924.

PATRONATO FUNDACIÓN
CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1°
Gerardo García-Ventosa López

VICEPRESIDENTE 2°
Santiago de la Fuente Viqueira

SECRETARIO
Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS
José Álvarez Guerra
Javier Díaz-Llanos La Roche
Marta Cervelló Casanova
Covadonga Alonso Landeta
Sol Candela Alcover
Federico Orellana Ortega
Carlos Gómez Agustí
José Argudín González
Alberto Alonso Saezmiera
Manuel Ramírez Navarro

PATRONO DELEGADO
Antonio Ferrer Vega

DIRECTORA
Queralt Garriga Gimeno

Este libro se ha compuesto con tipos Berthold Garamond y Frutiger. Se ha usado papel estucado mate de 135 g. para el interior y cartulina de 300 g. plastificada mate para la cubierta. La tirada ha sido de 1500 ejemplares.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos.

La tesis doctoral *La caja mágica. Cuerpo y escena*, obtuvo la segunda mención en la cuarta convocatoria del Concurso de Tesis Doctorales de la Fundación Caja de Arquitectos, con un jurado compuesto por Helio Piñón Pallarés, Julio Grijalba Bengoetxea, Carlos Labarta Aizpún y Javier Marquet Artola.

ÍNDICE

7 PREFACIO, Kenneth Frampton
9 PRÓLOGO, María Teresa Muñoz
11 AGRADECIMIENTOS
13 INTRODUCCIÓN
23 DEFINICIÓN DEL TÉRMINO TEATRO (ENTRE LA POLÍTICA Y LA RELIGIÓN)

FIGURA: RICHARD WAGNER. TRAGEDIA Y POLIS
25 Bayreuth: la máquina telescópica
31 La desintegración formal de la obra de arte
35 Efecto y *Wirkung*
37 El ideal griego
39 Creación orgánica y creación mecánica

CONTRAFIGURA: CHARLES GARNIER. ÓPERA Y METRÓPOLI
47 La catedral secular de la metrópoli
52 Arquitectura como representación
57 La *Foule* en movimiento
63 Carácter: la muchedumbre y la individualidad

GENEALOGÍA DE LA *GESAMTKUNSTWERK*: GOTTFRIED SEMPER
73 Policromía y quintaesencia de las artes
83 La Ópera de Dresde o el renacimiento de la tragedia
94 La domesticación de la tragedia
102 Redención y espectáculo de masas
107 Nietzsche y Semper

ENTRE LA MÁSCARA Y EL LABERINTO: PETER BEHRENS Y JOSEPH MARIA OLBRICH
111 La Colonia de Artistas de Darmstadt y el Teatro
117 *Das Zeichen*: la transgresión de Zaratustra
123 Adolf von Hildebrand. Relieve y arquitectura
127 El cuerpo silueta
131 La exposición de interiores como espectáculo
135 El cuerpo evanescente

EL FIN DEL ESPECTÁCULO: ADOLPHE APPIA Y LA CATEDRAL DEL PORVENIR

143 Los cuatro elementos de la puesta en escena
150 Los espacios rítmicos y el método Dalcroze
161 Appia contra Wagner o latinos y germanos
166 El cuerpo y la arquitectura: antropomorfismo y vacío
173 La catedral del porvenir

CAJAS MÁGICAS: LE CORBUSIER Y EL PABELLÓN PHILIPS

179 Le Corbusier y el espectáculo
185 Los cuatro elementos del Pabellón Philips
186 *Boîtes à miracles:* 1910-1965
193 Cuadro, diorama, tapiz y acústica visual: aparatos de masaje
209 Catedral
221 Edgar Varèse y el espacio musical corpóreo
229 Resonadores

235 Bibliografía
239 Créditos de las ilustraciones

Prefacio

A partir del culto burgués al teatro musical, encarnado en el teatro de ópera ideal de Richard Wagner y hecho realidad en Bayreuth en 1876, este estudio originario analiza la evolución psicofenomenológica de la teatralidad en Europa, esto es, el surgimiento de la «caja mágica» como espacio de representación moderno. A pesar de estar aislado en grados diversos de la vida cotidiana, este «mundo dentro de otro mundo» se convirtió en el centro simbólico de la ciudad del siglo XIX. Así, durante el último cuarto de siglo, fue el teatro de ópera, y no la catedral, el edificio que representó la «corona de la ciudad», por usar el polémico término acuñado por Bruno Taut en 1919. Sin duda, no existe mejor ejemplo de este desplazamiento que la construcción en 1875 del Teatro de la Ópera de París, un edificio de Charles Garnier situado al final de la monumental Avenue de l'Opera. A diferencia de lo que ocurrió en el teatro de Bayreuth, en este edificio se destinó tanto espacio al paseo voyeurista como al patio de butacas y el escenario. En cambio, en los dos teatros de ópera construidos por Gottfried Semper en Dresde en 1841 y 1878, se consigue crear un espacio cívico mucho más convincente que el que pudo lograr Garnier en el congestionado centro de París.

Fernando Quesada demuestra en qué modo el telón metálico panorámico y perspectivo de la Schauspielhaus construida por Schinkel en Berlín en 1822, que representa el teatro encajado entre las dos iglesias gemelas del Gendarmenmarkt, fue expresamente diseñado para concienciar al público de su responsabilidad política en la construcción de la capital prusiana. A continuación, el autor sostiene que la «orquesta invisible» de Schinkel constituirá el origen del *mystiche Abgrund* de Wagner, es decir, del foso orquestal hundido de Bayreuth, en el que el sonido surge de forma mística e incorpórea. Aunque tanto Schinkel como Wagner y Semper pretendían la transformación de la sociedad mediante la interacción de la arquitectura y el teatro, sólo Semper fue capaz de concebir una obra con potencial para crear un espacio político.

Fernando Quesada muestra también cómo el eje de la Colonia de Artistas de Darmstadt, la escala regia de la Casa Ernst Ludwig, se convirtió en el gran centro del rito teatral *Das Zeichen* que en 1901 inauguró la exposición *Ein Dokument Deutscher Kunst*. Según el autor, esta celebración mística de la obra de arte total se complementará más adelante en el mismo siglo con la activación del espacio mediante el movimiento corpóreo de Jacques Dalcroze y la desnuda escenografía arquitectónica de Adolphe Appia. Era su «catedral del futuro», alojada en el Instituto de Danza Rítmica de Heinrich Tessenow, construido en 1910 en el centro de la ciudad jardín de Hellerau. Tras sus montajes minimalistas para Wagner, la puesta en escena abstracta realizada por Appia de las producciones de Dalcroze anticipó los trabajos

igualmente abstractos de artistas tan diversos como Rudolf Laban, Oskar Schlemmer, Robert Morris y Merce Cunningham. Esta línea de trabajo parte de la pieza de Appia *L'Oeuvre d'Art Vivante,* de 1921, y finalmente desemboca en la *boîte à miracles* de Le Corbusier, en 1948. Esta última se refundirá de forma decisiva una década más tarde como definitiva *Gesamtkunstwerk* electrónica en el Pabellón Philips de Le Corbusier en la Exposición Universal de Bruselas del año 1958, con música de Edgar Varèse y Iannis Xenakis. Aquí el cuerpo incorpóreo y la escena finalmente se conjugan en una unidad indisoluble en la que todo está en un estado constante de transición y flujo dinámicos, con una imagen proyectada que se disuelve con naturalidad en la siguiente sobre una superficie doblada y en continua ondulación, acompañada de una forma igualmente dinámica de música electrónica. Con esta tesis, Fernando Quesada nos ofrece una visión absolutamente distinta de la trayectoria de la vanguardia europea, una visión que asocia estrechamente el advenimiento del «hombre nuevo» con un desarrollo sin precedentes y la consumación corpórea del espacio de representación.

Kenneth Frampton

Prólogo

El Pabellón Philips de Le Corbusier en la EXPO de Bruselas de 1958, con la colaboración de Iannis Xenakis, Edgar Varèse y W. Tak, cierra el recorrido que Fernando Quesada plantea en este trabajo y cuyo arranque sitúa casi un siglo antes en el Teatro de Bayreuth de Richard Wagner. El abismo que Wagner habría creado en Bayreuth, la distancia infinita que establece entre el espectador y el espectáculo, pasa a ser completamente anulada en el *Poema Electrónico* de Le Corbusier al colocar al espectador en el centro de la escena. Éste es el tema que da título al trabajo y en el que el autor utiliza una forma dialéctica para conducir las discusiones sobre un conjunto de problemas implicados en la configuración de la escena y el papel asignado a los actores y al público dentro del espectáculo. La posición de Wagner frente a Garnier o de Behrens frente a Olbrich ilustran situaciones contrapuestas en su concepción del espectáculo teatral y, consecuentemente, de los modelos arquitectónicos que se derivan de sus respectivos planteamientos.

La aparición en el texto de la figura de Gottfried Semper, precediendo a la segunda de las dialécticas, supone un ligero retroceso cronológico necesario para dar entrada a cuestiones relacionadas, además de con la escena y el espectáculo, con la pintura y la ciudad. Semper concedía una gran trascendencia a la policromía en el edificio teatral y concebía éste como un fenómeno urbano, así lo demuestra en su proyecto para el Centro Cívico de Dresde. Después, la oposición entre los arquitectos Behrens y Olbrich, que viven el paso del siglo XIX al XX, se produce de un modo directo, incluso sobre el mismo escenario, la montaña de la ciudad de Darmstadt. Fernando Quesada relata con minuciosidad los acontecimientos que se suceden frente a la Haus Behrens y la visita a los edificios de la Matildenhöhe propuesta por Olbrich, contraponiendo a los cuerpos-silueta y al exceso de forma de su oponente sus propios cuerpos evanescentes.

Pero la aportación principal de Fernando Quesada comienza cuando da entrada al personaje de Adolphe Appia, teórico teatral y escenógrafo suizo contemporáneo de Behrens y Olbrich, que abre el camino para la posterior discusión de Le Corbusier. Las figuras de Appia y Dalcroze, un músico vienés que colaborará con él hasta el año 1913, constituyen el núcleo esencial y la parte más original de este trabajo con una gran importancia para la arquitectura en general, y no solamente teatral, ya que ambos reflexionan sobre el modo en que se crea el espacio por medio de la actividad del cuerpo en movimiento. Appia echa de menos el vacío necesario para que los cuerpos escénicos puedan proyectarse libremente y busca las herramientas para lograr ese imprescindible vacío escénico. El resultado se concretará en sus llamados espacios rítmicos; unas arquitecturas universales dispuestas para ser ocupadas tanto por el actor

como por el espectador. El cuerpo será el único intermediario entre la música y la forma escénica, ya que no puede existir escena sin actor. Dalcroze, por su parte, a través de su euritmia o gimnasia rítmica, colaborará con Appia y fruto de esa colaboración será la representación de *Orfeo y Eurídice* en Hellerau, una ciudad jardín en las afueras de Dresde en cuya construcción interviene el arquitecto Heinrich Tessenow.

En la parte dedicada a Appia y Dalcroze, Fernando Quesada alude a los estudios sobre las sensaciones de Mach, sobre el cuerpo en movimiento de Schmarsow y de la empatía fisionómica de Vischer para definir las cualidades de la Catedral del Porvenir de Appia, un espacio ilimitado al que el cuerpo cinético debe conferir medida y extensión. Si para Appia la forma reside en la música, en tanto que la arquitectura tiene un origen abstracto, sólo la música será capaz de agitar y dar forma al espacio que necesita el cuerpo para existir. En un enésimo enfrentamiento dialéctico, el autor del texto contrapone esta concepción arquitectónica de Adolphe Appia a la arquitectura derivada de las posturas del cuerpo de Heinrich Wölfflin.

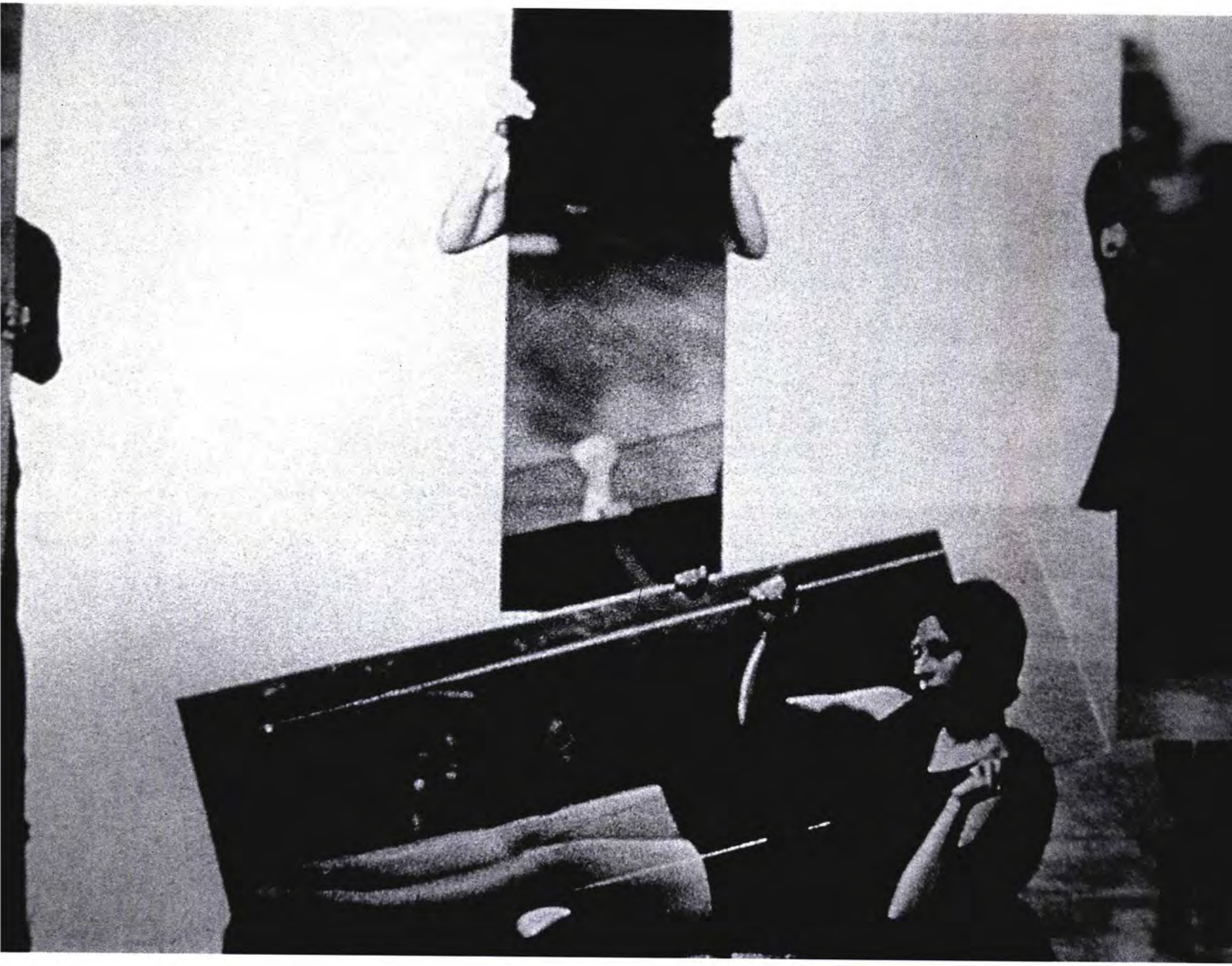
Por último, Le Corbusier entra en el texto a través de su relación con Hellerau y su conocimiento de Appia y Dalcroze en 1913. A partir de aquí, Fernando Quesada recorre una serie de caminos que conducirán finalmente al Pabellón Philips, al *Poema Electrónico* de 1958. Son los antecedentes de la caja mágica de Le Corbusier, los aparatos de masaje, la catedral del espectáculo acústico y visual, la música de Varèse y Xenakis o los resonadores. El propio concepto de resonador esférico se aplicará al Pabellón Philips, más que un edificio, un artefacto capaz de producir resonancia empática en cualquiera. Como la Catedral del Porvenir de Appia, el Pabellón Philips será un espacio sin límites, prolongación fisiológica del propio cuerpo surcado por haces vibratorios musicales y potenciador de los valores catárticos de la colectividad.

Hasta aquí, un recorrido más o menos apresurado por el propio texto de Fernando Quesada, cuya lógica interna, desarrollo y armadura conceptual poseen las cualidades de precisión y adecuación al tema tratado que caracterizan a los mejores trabajos académicos, como el que aquí se publica, respetando casi exactamente el contenido de su Tesis Doctoral. Más allá de esto, cabría la posibilidad de lecturas menos lineales o incluso menos cercanas al propio texto. Por ejemplo, la de considerar el trabajo como el recorrido por un siglo de arquitectura a través de la senda menos transitada de los edificios teatrales o la importancia de la limitación geográfica introducida en el estudio, referido casi exclusivamente al ámbito alemán. Podría igualmente destacarse el difícil equilibrio que mantiene el autor entre la crítica histórica y cultural de las ideas, y la crítica formal, que no atiende ni a fechas ni a autores, entre ambas bascula constantemente este notable trabajo.

María Teresa Muñoz

Agradecimientos

¿Qué quieres ser de mayor? Cirujano.
Cuando el padre es médico y cazador, una parte importante de la infancia transcurre entre las anatomías de la biblioteca paterna y las disecciones animales acompañando a la madre. Matar pollos, despellejar conejos y desprender las vísceras identificándolas una a una se convierte en un pasatiempo espectacular, junto a la visión de cuerpos en los libros de anatomía y cirugía.
Las imágenes aurorales reaparecen inevitablemente por nuestros canales sensoriales, convirtiéndose en obsesiones que nos acompañan el resto de la vida.
Esta investigación comenzó a originarse desde dos frentes paralelos. El primero fue la permanente fascinación personal por el tema del cuerpo dinámico en el espacio; el segundo, un curso de doctorado impartido por María Teresa Muñoz sobre el expresionismo en la ETSAM en 1997, fruto del cual surgió un proyecto de seis cajas mágicas inspirado en el trabajo de Bruno Taut, realizado en forma de dibujos, maquetas y libretos visuales.
Gracias a la obtención de una beca Fulbright en 1998, pude continuar investigando el tema en la Universidad de Columbia y fue allí donde se perfiló este trabajo en su forma más o menos definitiva, desarrollándose entre marzo de 2000 y diciembre de 2001, bajo la tutela conjunta de Kenneth Frampton y de María Teresa Muñoz, a los que deseo agradecer el haberse convertido en los interlocutores imprescindibles y el haber derrochado una generosidad intelectual sin límites.
Asimismo, hay otras personas que intervinieron directa o indirectamente en el proceso de maduración de la investigación en diferentes momentos, entre los cuales están: Ángel Fernández Alba, Juan Antonio Ramírez, Mary McLeod, Stan Allen, Martin Puchner, Neil Leach, Barry Bergdoll, Isidro Blasco, Toshihiro Komatsu y Pablo Gallego; el personal de las bibliotecas Avery y ETSAM; el primer lector del texto: Antonio Sarabia; los miembros del tribunal que lo juzgaron en su momento: Simón Marchán Fiz, Josep Quetglas, Juan Luis Trillo de Leyva, Juan Antonio Cortés y Luis Moreno Mansilla; y finalmente aquellos lectores que ofrecieron sus opiniones generosamente: Carme Pardo, José Antonio Sánchez y José Antonio Sosa. A todos ellos, gracias.



Introducción

Este estudio lleva por título *La caja mágica*, pero a la vez propone un subtítulo significativo, *Cuerpo y escena*. El subtítulo alude a la dualidad del espectáculo y del espacio escénico, a la presencia simultánea de dos ingredientes genéricos, el espectador y el actor, la sala y el proscenio, un binomio que se ha denominado respectivamente cuerpo y escena. Gran parte del cometido del trabajo ha sido dotar de un significado específico a estos términos.

El título principal, *La caja mágica*, se refiere, sin embargo, a algo ya codificado, a un posible lugar arquitectónico donde el espectáculo de la síntesis entre el cuerpo y la escena pueda suceder. Se trata, por lo tanto, del estudio de un ideal arquitectónico y de un puñado de cristalizaciones que se realizaron a lo largo de la modernidad. Las seis cajas mágicas objeto de estudio son las siguientes: el Teatro de Bayreuth, la Ópera de París, la Ópera de Dresde, la Colonia de Artistas de Darmstadt, la Escuela de Rítmica de Hellerau y el Pabellón Philips.

Al enfrentarse a la tarea de estudiar todos estos casos surge inmediatamente el problema de su definición disciplinar. Y en todos ellos aparece una incógnita importante que consiste en determinar si estos ejemplos de arquitectura son experimentados de igual manera que cualquier edificio. La respuesta es obviamente no. A continuación se descartó un tratamiento tipológico por creer que en absoluto aportaría nada nuevo a lo que ya sabemos sobre ellos. Y en su lugar se optó por intentar desentrañar qué es lo que los diferencia de otros edificios.

En todos los casos resultó que la arquitectura se superponía al espectáculo de una manera u otra, haciéndose inseparables o, más bien, haciendo de la arquitectura un espectáculo arquitectónico. Aquello que diferenciaba a estos edificios de otros era precisamente lo que los hacía parecerse entre sí y lo que los alejaba de lo que comúnmente llamamos arquitectura.

1 *Mirror Piece I*, 1969. Joan Jonas. Loeb Student Center, NYU.



2 Las Vegas, sala de apuestas monitorizada, 1999.

Esto sucede entre otras causas por su indefinición disciplinar, su resistencia a la catalogación tipológica o de manual y su distanciamiento de los valores tradicionales de permanencia y presencia característicos de la arquitectura.

En su lugar, se produce en ellos la convergencia de los valores propios del espectáculo, tales como la valoración del instante y lo eventual, la consideración operativa y no trascendente del material y la superación de lo objetual.

Estos edificios (si es que podemos llamarlos así) niegan o al menos cuestionan la identidad entre la autonomía del objeto arquitectónico y la propia arquitectura, y lo hacen introduciendo el tiempo como un valor de igual importancia que la propia presencia, que queda desequilibrada.

El desequilibrio aparece en el desfase entre las dos temporalidades en juego: la temporalidad de la producción y la temporalidad de la recepción, la del objeto o el espectáculo y la del sujeto o el espectador.

En la negación de la autonomía del objeto se asume la condición inevitablemente eventual del espectáculo arquitectónico. Se le atribuye así un doble contenido trágico.

En primer lugar, porque la autonomía del edificio queda puesta en entredicho, y con ello su autoridad como presencia; la autonomía es reducida a una ilusión.

En segundo lugar, porque el espectáculo arquitectónico sólo existe en determinadas coordenadas espacio-temporales, cuando el cuerpo y la escena confluyen en la caja mágica.

Los propios edificios quedan reducidos a huellas de tal espectáculo arquitectónico. Así pues, si el lugar de la síntesis no es autónomo sino eventual, entonces cualquier cristalización del espectáculo arquitectónico respirará siempre un aire de fracaso, de tragedia. Para evitarlo, se producirá un desplazamiento continuo entre los valores de la presencia de la arquitectura y los valores de la fugacidad del espectáculo. O, dicho de otro modo, existirá siempre una dialéctica no superable entre el cuerpo y la escena, que ocupan dos espacios diferentes y que sólo convergerán en una caja mágica.

Para los arquitectos, la palabra espectáculo es un anatema, pues parece encerrar un contenido diabólico. Una arquitectura que reciba el calificativo de espectacular estará siempre bajo sospecha.

Solemos identificar el espectáculo con un acontecimiento "fabricado", precocinado o preparado para un espectador en letargo, deseoso de recibir estímulos cuyo fin último es la narcosis. Aparecen así unas palabras asociadas normalmente con lo espectacular, tales como seducción, subyugación, rapto e incluso sumisión.

Estas palabras inscriben al espectador en la pasividad, a la vez que implican la existencia de un agente activo que ejerce la seducción, que subyuga, que domina.

Y ninguna obra de arte manifiesta su contenido ideológico tanto como la obra de arte espectacular.

El espectáculo así entendido es un vehículo al servicio de los intereses ideológicos, políticos o económicos de alguien o de algo. Responde a la estrategia de intelectualización del sentimiento, al cálculo de las emociones del espectador, a la conversión inmediata de la respuesta sentimental en datos cuantificables.

Sin embargo, podríamos reconsiderar el significado del espectáculo arquitectónico. En origen, el término latino *spectacula* designaba el lugar del espectador, su espacio. Y cabría la posibilidad de ver en el espectáculo el mejor instrumento para la autorrepresentación. Es decir, considerarlo como el lugar arquitectónico disponible para la escritura de la autobiografía del espectador.

Este trabajo tiene ese cometido: la reconsideración del espectáculo y su defensa, hasta el punto de llegar a decretar, como hizo Adolphe Appia, uno de los protagonistas más prominentes de este estudio, el fin del espectáculo.

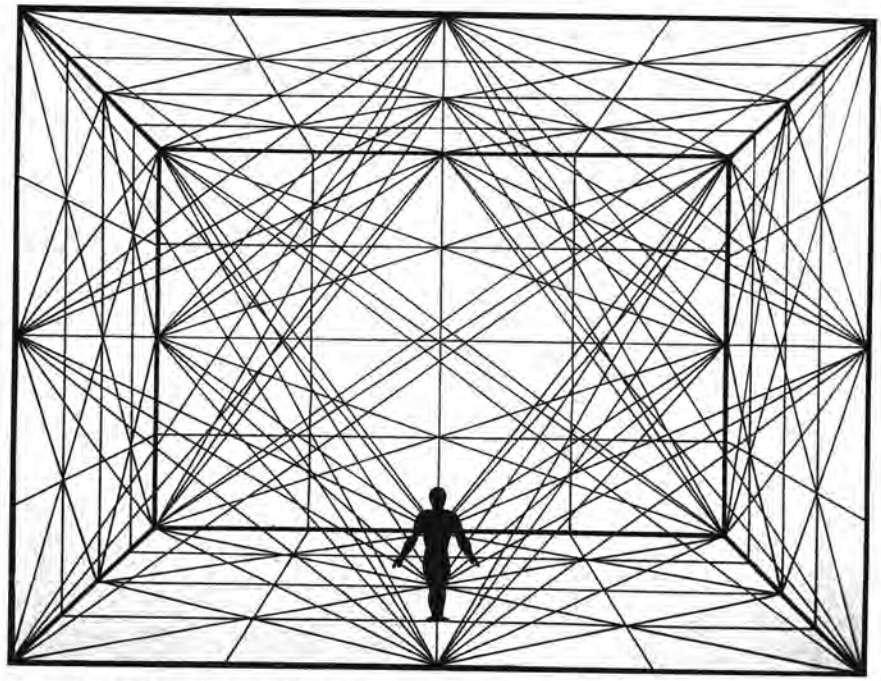
Se ha asignado a cada caja mágica estudiada un capítulo del trabajo. Cada uno de ellos está dedicado a un protagonista principal y a un edificio; aparecen además una serie de coprotagonistas que ayudan a la trama central de cada parte tejiendo una narrativa. Se trata, por lo tanto, de una forma convencional de narrar, que avanza ordenadamente en la cronología, tal y como sucede en cualquier estudio de referencia, en todo manual, transitando desde el Bayreuth wagneriano hasta el Pabellón Philips de Le Corbusier.

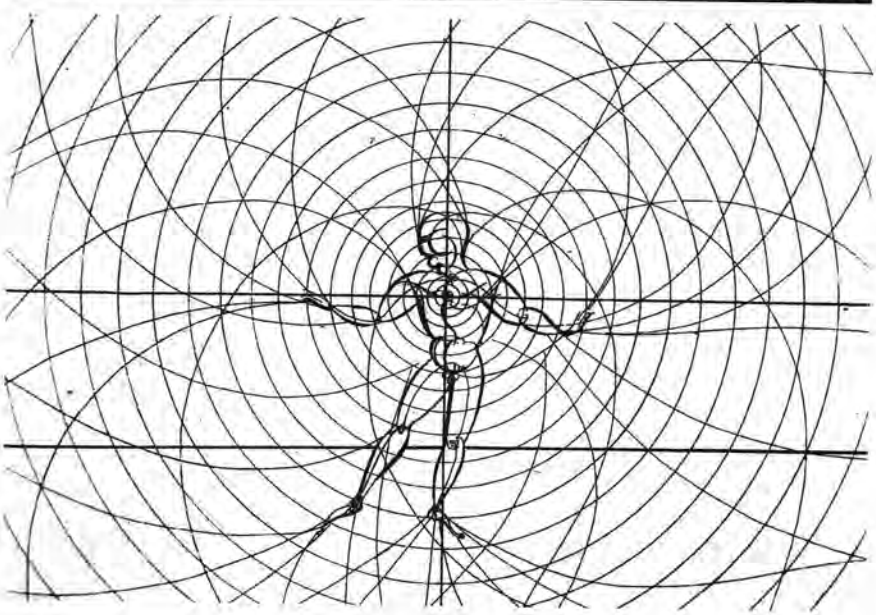
A pesar de la manifiesta e intencionada continuidad lineal del estudio, el número de contradicciones de cada una de las seis partes no disminuye según se avanza en el tiempo.

El trabajo no está proponiendo en ningún momento un origen, desarrollo y resolución de un tema que se abre en un momento dado y se cierra triunfalmente en otro, tal y como demuestra su final abierto, que es la invitación a un volver a empezar.

Si existiera un punto cero de la investigación, no habría que buscarlo ni en la primera parte, la dedicada a Bayreuth y Richard Wagner, ni en la última, la dedicada al Pabellón Philips y Le Corbusier.

Un posible punto cero de la investigación puramente académica está en Adolphe Appia, como cualquier lector podrá advertir, mientras que el origen auténtico del trabajo, su verdadero punto cero, entendido como inicio real de la obsesión por un tema, está situado en dos lugares simultáneos que ni siquiera aparecen nombrados en el estudio, por lo que se aprovecha para hacerlo aquí: el primero es Oskar Schlemmer y el segundo, Robert Morris.





3 *Delineación espacial y figura*, dibujo de 1924. Oskar Schlemmer.

4 *Delineación espacial egocéntrica*, dibujo de 1924. Oskar Schlemmer.

Existen dos dibujos de Oskar Schlemmer, fechados en 1924, que ilustran a la perfección el dilema de la dualidad irreconciliable planteado por el subtítulo del estudio, *Cuerpo y escena*. En el primero de estos dibujos, *Delineación espacial y figura*, se ve un cuerpo diminuto colocado en la confluencia de una red de líneas. El cuerpo está situado en un recinto acotado y con límites precisos que además está dimensionado. Consta de 6 caras, una de ellas abierta, no visible, no dibujada. Cada una de ellas está dividida en 4 módulos dimensionales de superficie. Por lo tanto, cada cara está dividida en 16 módulos.

A su vez, cada una de las 6 caras establece relaciones geométricas y lineales entre sus divisiones de superficie a través de las diagonales. Con las diagonales se activa cada una de estas caras hasta convertirla en una superficie vibratoria y emanante.

Schlemmer continúa dibujando líneas de manera que las diagonales de superficie pasan seguidamente a invadir la tercera dimensión. Las 6 caras del cubo quedan definitivamente activadas en la dimensión de profundidad, gracias al hecho de tender líneas de conexión entre los puntos medios y los vértices. Una pregunta sobreviene inmediatamente, ¿en qué momento de esta operación se ha incorporado el cuerpo que vemos?

La aparición del cuerpo se convierte en un evento o acontecimiento fundamental, y ese cuerpo es una criatura hechizada por el espacio abstracto generado desde las líneas, cuyo origen es absolutamente ajeno al cuerpo diminuto.

El segundo dibujo, *Delineación espacial egocéntrica*, describe un espacio que no está acotado, que no tiene límites precisos. Aunque, como el anterior, el conjunto está inscrito en un rectángulo, el marco no coincide con los límites del espacio representado. Es un rectángulo, pero podría ser un marco circular, poligonal, o podría no existir si las líneas se fueran desdibujando progresivamente a medida que nos alejamos de su centro.

Se trata de una confluencia de líneas que emanan de un cuerpo situado en el centro como gran protagonista. Además, las líneas surgen desde el centro pulsional del cuerpo, el corazón. En este punto se cruzan las líneas de pulsión circulares y concéntricas, las espirales y las curvas abiertas, con los ejes horizontal y vertical, que son, de algún modo, restos del dibujo anterior. Los ejes vertical y horizontal son lo único que, en este dibujo, marca una posición real de la figura en el espacio. Con esto se indica que la única referencia del dibujo anterior que no se puede eliminar es la gravedad.

Sin embargo, y al contrario que en el otro dibujo, aquí no existe ni modulación, ni métrica, ni unidad de medida abstracta alguna. No podemos subdividir el espacio de la figura en altura o anchura.



5 *Ballet Triádico*, figurines, 1923. Oskar Schlemmer.



6 *Untitled (column)*, arriba. *Box for Standing y Untitled (lápida)*, abajo, 1961, destruido. Robert Morris.

Tampoco podemos distinguir claramente cuál es su profundidad. Este espacio no está sujeto a los ejes de coordenadas. La aparente bidimensionalidad del dibujo, o su grado pictórico, demuestra la dificultad de representación abstracta del motivo al que se refiere, más que un intento de atrapar el motivo en un marco controlado.

En lugar de unidades de medida tales como la altura, la anchura y la profundidad, Schlemmer hablará de otro tipo de unidades de medición del espacio, por ejemplo, la respiración, el pulso y la circulación sanguínea. No hay nada que nos impida considerar estas unidades de medida fisiológicas como unidades de menor veracidad que las métricas respecto a lo que miden: el cuerpo en el espacio. Sin embargo, jamás las encontramos referidas cuando se habla del espacio arquitectónico.

A pesar de las notables diferencias entre los dos dibujos, probablemente estén describiendo la misma sustancia, pero variando el punto de vista. Uno es exterior, óptico o intelectivo, el del espectador. Y el otro es interior, háptico o experiencial, el del actor bailarín.

Así, los dos dibujos se refieren al conflicto entre la escena, en el dibujo primero, y el cuerpo, en el dibujo segundo.

Schlemmer se planteó la síntesis entre estos dos términos, pero su respuesta al dilema fue la estructuración arquitectónica del cuerpo, como demuestra su trayectoria de pintor y hombre de escena. Y la dio a través de su trabajo sobre el vestuario, es decir, creando un elemento intermedio, mitad arquitectura y mitad cuerpo, entre los dos términos en juego. De este modo toma partido por el primer esquema sobre el segundo, aunque el segundo, al quedar planteado con la misma intensidad, permanece como incógnita y le persigue como un fantasma por las páginas de sus diarios.

Según Schlemmer, el cuerpo debe someterse a las pulsiones del espacio cúbico, es decir, debe someterse al espacio intelectivo. Si sucediera lo contrario, si fuera el espacio el que se sometiera a las pulsiones del cuerpo, entonces caeríamos en el naturalismo, en el espacio ilusorio del teatro tradicional. Schlemmer no fue capaz de aceptar el fin del espectáculo, aun cuando éste ya había sucedido poco tiempo antes de la mano de Adolphe Appia.

Los dos dibujos de Schlemmer encapsulan, por lo tanto, dos modos de concebir el espacio. Un modo es intelectual y matemático, el espacio de la construcción perspectiva y estereotómica, la *delineación espacial con figura*. El otro modo es fisiológico, el espacio vivido corpóreamente, la *delineación espacial egocéntrica*.

Por las mismas razones que llevaron a Schlemmer a tomar partido por el primer esquema, el espacio fisiológico aparece sistemáticamente velado en las construcciones

históricas de la modernidad, como un contravalor constante de naturaleza táctil, oscura, inquietante e interiorizante respecto a la transparencia óptica e ideológica del espacio intelectivo.

Será el continuo movimiento entre estos dos modos de entender el espacio el tema fundamental de este estudio, que es abordado desde la especialización. La especialización alude al hecho de centrar el estudio en el espacio escénico, por ser el predio donde con mayor claridad se van a producir dos fenómenos cruciales.

El primer fenómeno es la identificación de los dos modelos de espacio –el intelectivo y el fisiológico– como dos recintos complementarios y en la mayoría de las ocasiones opuestos: el espacio del espectador y el del actor. El espacio de la representación y el de la experiencia.

El segundo fenómeno es la tendencia sistemática a la síntesis de estos dos recintos complementarios, la aspiración a la unificación del espacio de la representación y de la experiencia en un ámbito único, que está retratado en el ideal romántico de la obra de arte total.

De ahí que el estudio se inicie con la figura de Richard Wagner y avance hasta ir matizando sus ideas analizando en primer lugar su antagonista, la Ópera de París, en segundo lugar su antecedente, la Ópera de Dresde, y en tercer lugar su canto de cisne, la Colonia de Artistas de Darmstadt, hasta llegar al decreto del "Fin del Espectáculo" de Adolphe Appia y la síntesis de Le Corbusier. La caja mágica queda así asociada a la modernidad en todo su despliegue histórico.

Un ejemplo lejano en el tiempo es la síntesis entre el gótico y el clásico en el clasicismo romántico alemán, en su búsqueda de una gramática moderna y plenamente autónoma. Un ejemplo reciente es la propuesta de Le Corbusier de las figuras maniqueas del gimnasta y la bailarina, el atleta y el poeta o el reformador faústico y el intelectual alienado.

Situados entre la satisfacción intelectual y el rapto sentimental, Appia y Le Corbusier aparecen como figuras que sí aceptan y llevan hasta sus últimas consecuencias el espacio retratado en el segundo esquema de Schlemmer.

En esta figura borrosa entre el cuerpo y la escena, el protagonista, tal y como dictaminó Giedion, será un acróbata que camina por un hilo zigzagueante en equilibrio inestable y perpetuo.

Oskar Schlemmer es uno de los personajes que mejor ilustró esta condición acrobática, y que vemos codificada en sus dos dibujos sobre la naturaleza del cuerpo en el espacio. El otro personaje es Robert Morris, un artista norteamericano al que la escritora Lucy Lippard calificó como el más grande "atleta cerebral" (un ideal, por cierto, tantas veces enunciado por Le Corbusier).



7 *Untitled (two columns),* 1961, reconstruido en 1973. Robert Morris.



8 *Untitled (record cabinet)*, óleo rojo cadmio sobre madera, 1963. Donald Judd.

Morris escribió en 1961 un texto llamado "Forma vacía" que comienza diciendo: "La forma vacía es como la vida, esencialmente vacía. Permite mucho sitio para las disquisiciones sobre su naturaleza, a la vez que burla cada una de ellas", y fue, durante un tiempo, un constructor de vacíos poblados de formas específicas, literales, mínimas. Entre 1961, la fecha en que, en una galería, lleva a cabo la acción de derribar una columna vertical hasta colocarla horizontal sobre el suelo, y 1967, la fecha en que cuelga de una pared unos trozos de fieltro sin forma, Morris realiza varios de esos vacíos poblados y escribe un puñado de artículos sobre ellos.

Su obra puede confundirse con tales objetos, prismas, triángulos, losas, todos ellos de contrachapado pintado de gris. En realidad, estos elementos son sólo una parte casi residual de la obra, siendo la otra parte el cúmulo de relaciones que se establecen entre el cuerpo del espectador, el espacio de la galería y el propio objeto.

Morris era entonces el gran rival de otro artista norteamericano prominente, Donald Judd, al que criticó, entre otras cosas, la suspensión espacio-temporal de su obra, sentenciando perversamente que era demasiado pictórica, o, dicho a la Clement Greenberg, demasiado óptica.

Para Morris, los cubos, relieves y piezas de Donald Judd imponían al espectador un tiempo suspendido y un espacio no real, no vinculado ni a la galería ni al propio espectador. Dado que el propio Donald Judd hablaba de su trabajo como "objetos específicos tridimensionales en el espacio real", Morris condena al fracaso el trabajo de Judd por no cumplir con dos condiciones: la primera es la de la especificidad; la segunda, la espacialidad.

Las piezas de Donald Judd provocaron en los que las vieron una serie de sensaciones ajenas al objeto y además alusivas, gracias sobre todo al empleo de colores, a los brillos y reflejos y a su sensualidad material. Para Morris, estas alusiones no eran solamente de tipo sensorial o material, sino mucho más profundas. En su opinión, las obras de Donald Judd pertenecen a la tradición pictórica de la modernidad, no son objetos sino representaciones.

Esta alusividad pone en entredicho la especificidad del objeto que tanto buscaba Donald Judd. Además, estas piezas se solían colocar bien sobre las paredes, colgadas como cuadros, o bien sobre el suelo, posadas como esculturas. De este modo, el soporte arquitectónico se consideraba una superficie abstracta e ilimitada, muy parecida al muro de un museo decimonónico en su comportamiento, es decir, un soporte ideal y por lo tanto no real.

Esta disposición espacial provoca dos problemas. El primero es que la pieza se desvincula de cualquier accidente espacial de la galería, por ejemplo, eludiendo las

esquinas o el punto de contacto entre el muro y el suelo. El segundo es que induce al espectador a observar la obra más que a rodearla o tocarla, de modo que la obra se experimenta en una secuencia de visiones estáticas.

Al desvincular estas piezas del espacio real de la galería y aludir a un soporte arquitectónico idealizado, que sería el de un cubo blanco sin dimensiones ni límites, se está excluyendo explícitamente al espectador del espacio de la obra, igual que se discriminan el espacio de la obra y el de la galería.

Tenemos por lo tanto dos temporalidades (la de la obra y la del espectador) y tres espacios (la obra, la galería y el espectador). Todos estos ingredientes nunca llegan a encontrarse. Estamos, pues, ante un espectáculo. En esta situación resulta imposible hablar de síntesis.

Este espectáculo –el de las piezas de Donald Judd en una galería– no es una caja mágica. El elemento espectacular, el objeto, la escultura, pretende tener demasiado peso, demasiada presencia, tanto como para negar el espacio real.

Poco tiempo más tarde, y refiriéndose a su propio trabajo, Morris escribió en 1966: "El objeto mismo no se ha hecho menos importante. Simplemente se ha hecho menos engreído".

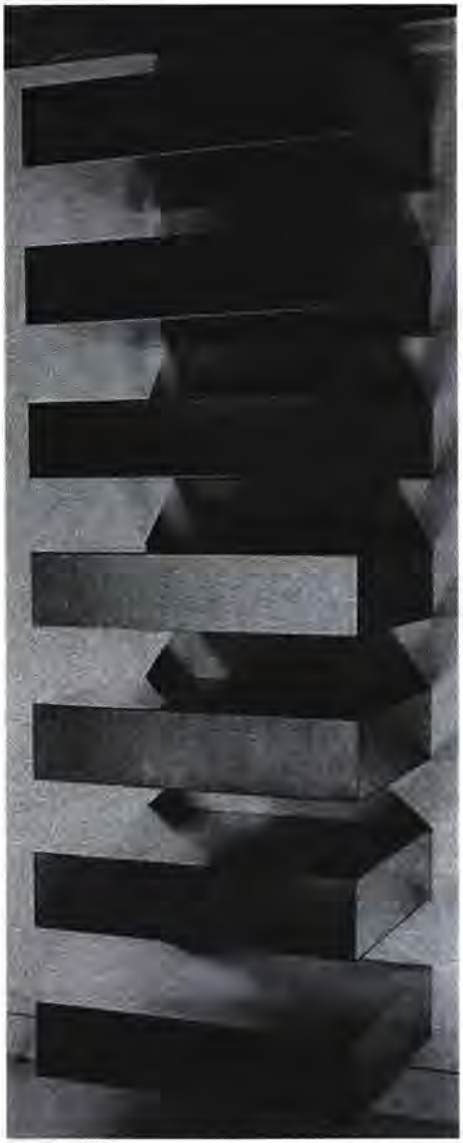
El trabajo de Morris, en particular sus inicios como accionista o *performer* en 1960 y toda su obra de esa década, nos ayuda a comprender perfectamente cuáles eran las motivaciones de Adolphe Appia para decretar el fin del espectáculo, y cómo funcionaban los espacios rítmicos.

Cuando Morris celebró su gran exposición de piezas de contrachapado en 1964, uno de los espectadores presentes, el pintor Frank Stella, dijo: "Morris trabaja en el espacio entre el muro y el suelo", a lo que otro espectador también presente, el escultor Carl André, replicó: "No hay ningún espacio entre el muro y el suelo". Stella, a su vez, aclaró respondiendo: "Bueno, ahora sí que lo hay".

Con esta exposición, Morris demostraba cuál era su interés principal: la manifestación de las respuestas corporales del espectador respecto a sus piezas, esa serie de relaciones de masa, peso, escala, posición y pulsiones espaciales, una reverberación o resonancia entre la obra y el espectador.

El interés principal y el propio contenido de la obra es la síntesis. La confluencia de tiempos y espacios de todos los ingredientes. La reciprocidad entre percepción y producción. En definitiva, la negación de lo espectacular tal y como enunció Adolphe Appia.

Para hacer recíprocas o identificables estas dos temporalidades, la producción y la recepción, Morris hace confluir los espacios de la obra, de la galería y del espectador de un modo bastante directo y claro.



9 *Untitled*, 1965, hierro galvanizado, 9" x 4" x 31", cada bloque separado 9" del otro. Donald Judd.





10 Robert Morris: Exposición de contrachapado, Green Gallery, 1964.

11 *Espacio Rítmico Scherzo*, 1909-1910. Adolphe Appia.

La forma de la obra no existe independientemente de un entorno ni de un espectador. La pieza misma es uno más entre los factores que constituyen la obra. El cuerpo en las obras de Donald Judd es cognitivo e ideal, puesto que la obra le fuerza a distinguirse y separarse drásticamente de lo que lo rodea. El cuerpo en las obras de Morris es fenomenológico y pragmático, hasta el punto de adquirir conciencia de formar parte de la misma obra de arte. En su trabajo se produce literalmente la copresencia del cuerpo y la escena, la síntesis. En su exposición de 1964 no estamos ante un espectáculo, sino dentro de una caja mágica.

Todo lo mencionado sobre Morris sirve, sobre todo, para comprender mejor el trabajo de Adolphe Appia, que está enunciando principios semejantes con algo más de cincuenta años de diferencia por anticipado y sin ninguna repercusión crítica a excepción de unos pocos, pero ¿quiénes exactamente?

A las representaciones de la obra *Orfeo y Eurídice* en Hellerau, dirigida por Appia en 1912 y 1913, acudieron como testigos participantes, que no meros espectadores, las siguientes personalidades: Bernard Shaw, escritor; Max Reindhardt, director de teatro; Rainer Maria Rilke, escritor; Hans Poelzig, arquitecto; Hugo von Hofmannstahl, escritor; Oskar Kokoschka, pintor; Rudolph von Laban, coreógrafo; Pavlova, bailarina; Diaghilev, productor teatral; Nijinski, bailarín; Rachmaninov, músico; Stanislavski, director de teatro; Le Corbusier, arquitecto y pintor; Paul Claudel, escultor; y Mies van der Rohe, arquitecto.

Sobre el escenario o entre bambalinas se encontraban Albert Jeanneret, músico, hermano de Le Corbusier, y Ada Brühn, bailarina, novia y después esposa de Mies van der Rohe.

Quizá la repercusión crítica de este acontecimiento está aún por explorar en toda su dimensión.

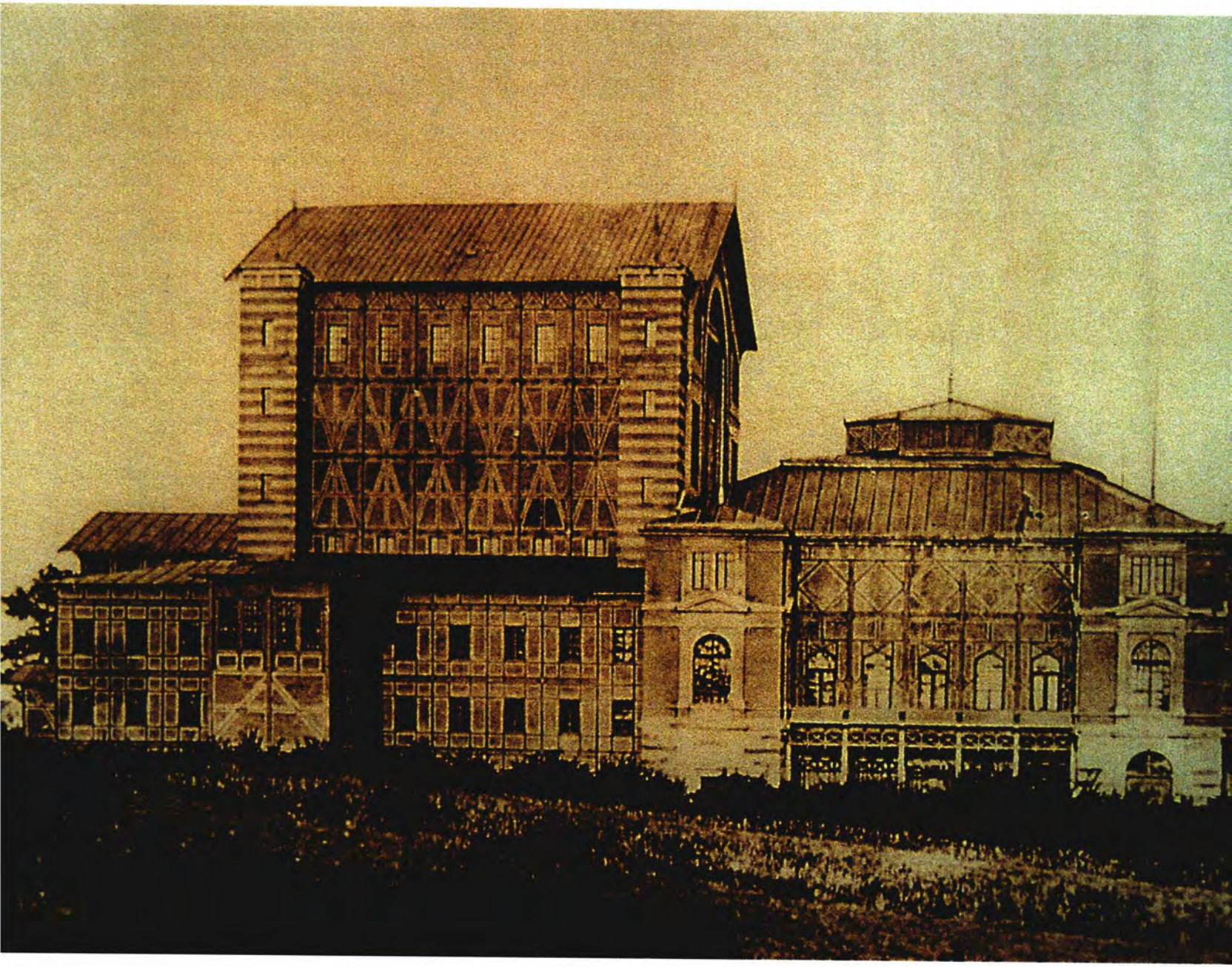
Poco después del tenso debate entre Donald Judd y Robert Morris, el crítico Michael Fried publicó en 1966 un citadísimo artículo llamado "Arte y objetualidad". Éste es un artículo importante en el que se condena el trabajo de Morris, entre otros, por su "teatralidad", por la inclusión del espectador, por la convergencia de tiempos y espacios en uno, en definitiva, por haber operado en reverso sobre la "moderna" separación de las artes abriendo un nuevo camino entre los medios.

A partir de aquí ya no habrá pintura o escultura o música o poesía o arquitectura, sino únicamente aquello que hay entre todos ellos, es decir, teatro. La intención de este trabajo es demostrar que este camino en reverso tiene una genealogía propia en la arquitectura, donde en lugar de leer teatro debemos leer espectáculo arquitectónico.

Definición del término teatro (entre la política y la religión)

Teatro:
En Grecia, lugar destinado a representaciones dramáticas, hemiciclo[1] con gradas[2] en cuyo centro hay un círculo (*orchaestra*)[3] y tras él un estrado (*skené*)[4]. Entre los dos media el *proskenion*[5], que proyectaba dos alas simétricas y laterales o *paraskenia*, que servían de almacén. Los romanos aumentaron la *scaena* a costa de la *orchaestra*, al no emplear el coro[6] en sus representaciones. La *orchaestra* se hizo semicircular. El recinto para el público era la *cavea*[7]. La *orchaestra* casi desapareció, pasando a llamarse *pulpitum*[8] la parte más cercana al *proscaenium*.

1. Hemiciclo: graderío semicircular. *Spectacula* era el término genérico para designar el lugar de los espectadores en los teatros, circos y anfiteatros romanos. Hemiciclo ha derivado hasta designar el lugar de toma de decisiones políticas y de gobierno de una nación.
2. Grada: escalón largo y corrido. En plural, conjunto de escalones monumentales.
3. *Orchaestra*: área circular en el teatro griego y semicircular en el romano. Contaba con dos entradas laterales o *versurae* en el teatro romano, que unían el *proscaenium* con la *cavea* y sostenían con sus bóvedas las tribunas del emperador y las vestales.
4. *Skené* en griego, *scaena* en latín: parte del teatro clásico donde se desarrollaba la acción teatral. También designaba la decoración del edificio escénico e incluso el edificio mismo. *Scaenafrons*: pared de fondo de la *scaena*, pintada y provista de tres a cinco puertas, la central indicaba la entrada al palacio real, a la casa o a una cueva y se reservaba al protagonista. La puerta de la derecha era para el deuteragonista y la de la izquierda para los esclavos. Estaba rematado por *periaktoi* o prismas giratorios pintados de tres caras que permitían cambios rápidos de ambientación. En latín se llamaban *trigoni versatiles*. El conjunto se ocultaba con el *aulaeum* o telón abatible para marcar el principio y el final.
5. *Proskenion*, en Roma *proscaenium*: parte superior de la *scaena* del teatro clásico, ligeramente elevada respecto a la *orchaestra*.
6. Coro: en origen, imagen especular de la organización circular de los espectadores reflejada sobre la *skené*. Del griego *choros*: círculo, que deriva a *choreografía*: dibujar círculos y después componer bailes y, por extensión, componer y dirigir figuras de danza y movimientos rítmicos en los espectáculos.
7. *Cavea*: graderío del teatro, del circo o del anfiteatro romano, donde se sientan los espectadores. Se dividía horizontalmente en *ima, media* y *summa cavea* o *meniana*, por medio de pasillos o *diazomata* (Grecia) o *praecinctiones* (Roma), y verticalmente en *cunei* (singular *cuneus*) triangulares a través de escalerillas o *klimates* (singular klimax).
8. *Pulpitum*: parte delantera de la *scaena*, inmediata al *proscaenium*. Más tarde, plataforma elevada, a menudo bajo un dosel llamado tornavoz, desde donde se habla a una asamblea y específicamente a los fieles en la iglesia.

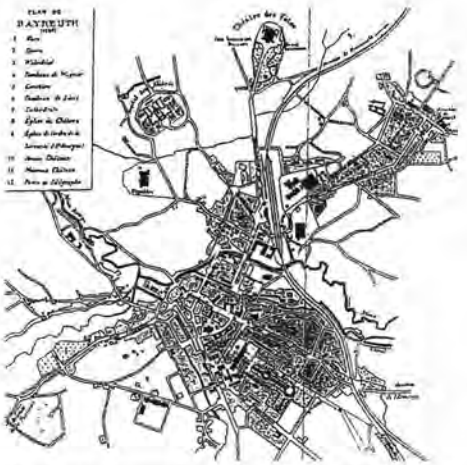


I. Bayreuth: la máquina telescópica

La arquitectura no puede tener un propósito más alto que crear un entorno espacial para una asociación de seres humanos en la que se representen a sí mismos, entorno que la obra de arte humana precisa para manifestarse. Sólo aquel edificio que está totalmente al servicio de una finalidad humana está construido por necesidad; ahora bien, la suprema necesidad humana es la artística, y la suprema finalidad artística es el drama.

[...] En un perfecto edificio de teatro, son las demandas del arte las que dan, incluso en los detalles más pequeños, la norma y la medida, la exigencia es doble, la de *dar* y la de *recibir*, y ambas se cruzan y se relacionan, condicionándose mutuamente. El escenario tiene, en primer lugar, la misión de cumplir todas las condiciones requeridas por la acción dramática común que en él se represente; en segundo lugar, ha de adaptar estas condiciones para que se ciñan al propósito de que la vista y el oído del espectador perciban la acción dramática comprensiblemente.

[...] De este modo, viendo y oyendo, se imagina totalmente en escena; el actor sólo es artista dándose al público por entero. Todo lo que respira y se mueve sobre el escenario lo hace por la necesidad expresiva de comunicarse, de ser visto y escuchado en un espacio que, aunque siempre de tamaño relativo, al actor le parece, desde un punto de vista escénico, que contiene a la humanidad entera; pero, desde el emplazamiento de los espectadores, el respetable, ese representante de la escena pública, desaparece por sí mismo; vive y respira todavía sólo en la obra de arte, que a él le parece la vida misma, y lo hace desde el escenario, que él considera el universo entero[1].

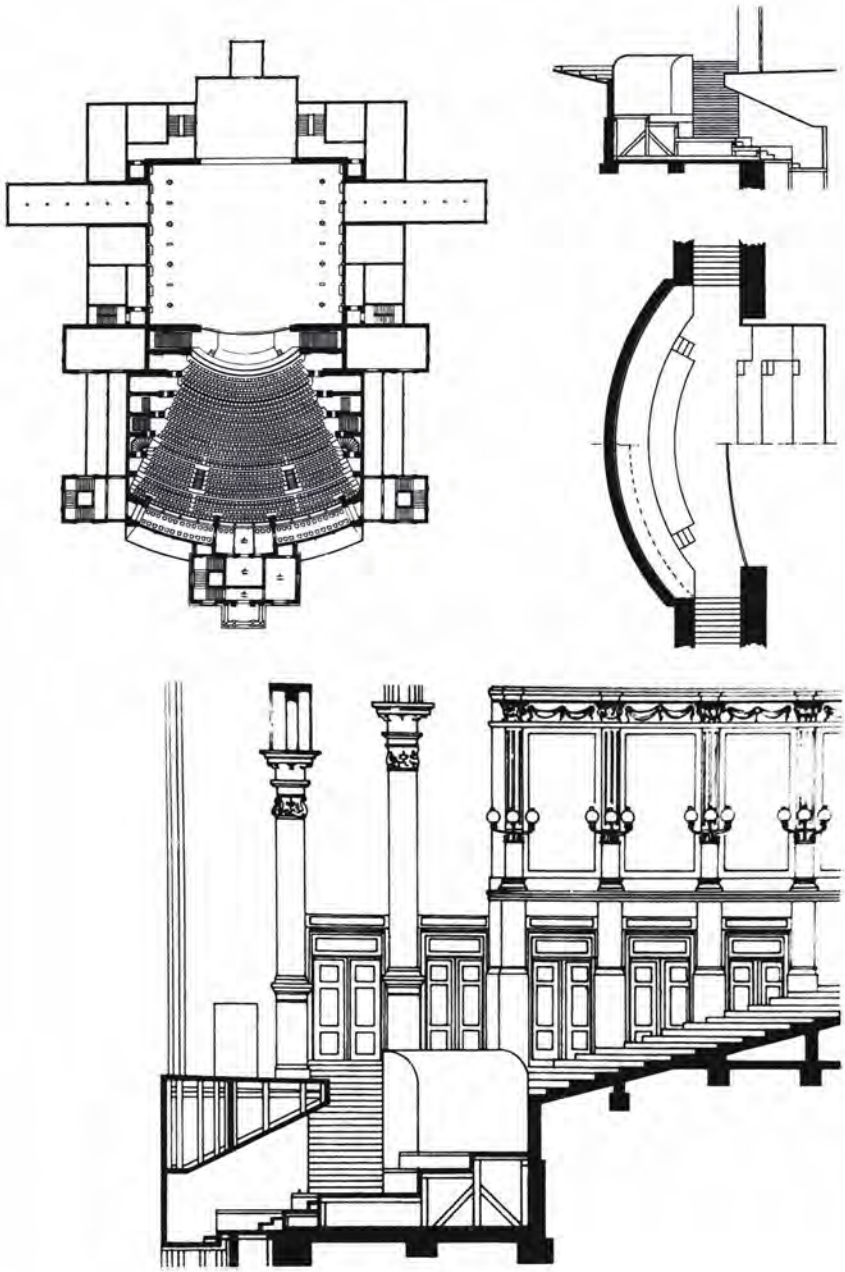


12 Bayreuth. Festpielhaus. Primavera de 1876.

13 Bayreuth, planta de la ciudad en 1896.

En 1871, Richard Wagner ya tenía localizada la ciudad que habría de acoger su teatro, Bayreuth, a medio camino entre Berlín y Múnich, las dos grandes ciudades alemanas. En otoño trata el asunto con las autoridades de la ciudad. Según sus propios

1. RICHARD WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, 1850. Trad. esp.: *La obra de arte del futuro* (trad. Joan B. Llinares y Francisco López Martín), Valencia, Publicaciones de la Universidad de 2000 (Colección estética y crítica), pág. 144.



14 Otto Bruckwald: Bayreuth. Festpielhaus. Planta de la cota superior.

15 El abismo místico de Bayreuth. Planta y sección.

16 El abismo místico de Bayreuth. Sección.

testimonios, contó con el asesoramiento tanto de un experto en la disposición interior de teatros –Gottfried Semper– como de un arquitecto –Otto Bruckwald–. El 22 de mayo de 1872 se colocó la primera piedra de un edificio modesto y efímero realizado por Bruckwald que seguía muy de cerca las indicaciones del compositor. En el discurso que pronuncia ante los patronos de la sociedad que llevaba su nombre Wagner dice lo siguiente:

> Hallarán aquí una carcasa exterior formada del material más pobre, que seguramente les recordará los muros adornados a toda velocidad que de cuando en cuando se construían en las ciudades alemanas para los encuentros de las sociedades de cantantes y otras ocasiones similares, y que eran demolidos una vez terminado el festival. Sin embargo, el elemento duradero en este edificio se hará más claro para ustedes tan pronto como entren en su interior[2].

Extraordinaria pobreza del material y ausencia completa de ornamentación son los dos puntos que Wagner enfatiza en su descripción del nuevo edificio, que pretende establecer una relación con el espectador muy diferente de la que el ornamento y la monumentalidad podían ofrecer. Las pinturas del escenario debían aparecer como salidas de un mundo de sueños, y la ilusión había de ser completa. La primera piedra se convierte así en la "piedra mágica", que tiene el poder de revelar los misterios ocultos del espíritu del teatro. Para Wagner, la ilusión total de Bayreuth es un instrumento que garantiza al público el acceso a la verdad, el "verdadero espejo de la vida".

La etimología del nombre de Bayreuth se refiere al hecho de abrir un claro en el bosque para hacerlo habitable; *reuth* viene de *reuten*, que significa "abrir un claro, un lugar ganado al bosque".

Uno de los aspectos más influyentes fue esconder la orquesta en un foso. La razón de la clausura completa de la orquesta es que, según Wagner, el "aparato técnico de la música" produce una indeseable intromisión entre el ojo y el espectáculo operístico, en el que lo más importante es dirigir la visión al cuadro pictórico de la escena.

El arco de proscenio y los marcos para los telones son los puntos que Wagner consideró fundamentales para determinar la disposición de la sala y sus proporciones. El foso donde se esconde la orquesta es denominado *mystischer abgrund* (abismo místico), por cuanto es una falla completa que separa lo real de lo ideal, y cierra así el territorio del drama con una empalizada de ondas sonoras: "La orquesta es, en cierta forma, el suelo del sentimiento universal e infinito desde el que el sentimiento individual del actor es capaz de crecer hasta su plenitud suprema; la orquesta transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y apacible, cuyo insondable fondo es el mar del sentimiento mismo"[3].

2. RICHARD WAGNER: *Art Life Theories of Richard Wagner*, Nueva York, ed. H. Holt, 1889, pág. 271.

3. Ídem: *La Obra de Arte del Futuro*, *op. cit.*, págs. 149-150.

La orquesta oculta funciona como un "anillo atmosférico" alrededor del actor y de la escena, haciendo del actor un cuerpo celeste radiante colocado en el centro de esa atmósfera, desde el que irradiará la tragedia y los anillos concéntricos de los espectadores.

Además del dispositivo sónico de frontera, el arquitecto introdujo otra innovación significativa en esa misma dirección de segregación entre el centro y los anillos concéntricos, disponiendo un segundo arco de proscenio para aprovechar la doble cara del foso, de manera que existen no uno sino dos arcos. El primero, el más cercano al público, es más ancho, y está situado delante del foso de la orquesta, mientras que el segundo es más estrecho, intencionalmente, y está detrás del foso. El efecto que produce este mecanismo arquitectónico es un artefacto puramente óptico, que da una mayor sensación de profundidad a la escena, que se aleja misteriosamente del público detrás del llamado abismo místico. Todo en este teatro está pensado para acentuar el abismo místico entre la sala y el escenario, y para hacer que este último se comporte como una caja mágica distante, inalcanzable y misteriosa. Wagner explica que el espectador, aunque consciente de la acción de la escena a través de una visión perfecta, la percibiría como distante y lejana porque entre él y la escena interviene un espacio considerable, de manera que el efecto combinado del abismo místico y la profundidad visual del doble arco de proscenio tiene un efecto muy concreto: la magnificación de la escena y, en particular, la "magnificación de los personajes, que parecen tener proporciones sobrehumanas"[4]. Por lo tanto, es la magnificación y la distancia lo que todo el complejo aparato visual produce finalmente, una traslación directa a la realidad de la escena del ideal inalcanzable, lejano, grandioso y misterioso, algo parecido a un sueño, como escribe Wagner.

La música, que proviene del foso invisible, debe producir otra ilusión: la ilusión de ver como real ese ideal inalcanzable de la escena. La música hace que la escena se convierta en una "imagen perfecta de la vida real", y por lo tanto intoxica al espectador y lo transporta a través del abismo místico hasta ella. El trance narcótico tiene un objetivo claro: elevar al espectador al grado de espiritualidad de la representación, hacerlo partícipe de ella, despertar el ideal latente.

La magnificación consiste en la "condensación de la silueta de la vida real"[5], que una vez ejecutada y comparada consigo misma aparecerá magnificada. La magnificación es una manipulación del espacio y el tiempo, una expresión de la capacidad humana para condensar en un momento esa silueta de vida atrapada en los confines espaciales de la escena y el abismo místico. Y la obra dramático-musical será tanto más compacta y coherente cuanto más intensos sean cada uno de esos momentos de condensación o magnificación.

4. RICHARD WAGNER: *Art Life Theories of Richard Wagner*, *op. cit.*, pág. 283.

5. *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work* (al cuidado de Albert Goldman y Evert Sprinchorn), Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1964, pág. 192. Esta cita corresponde a *Opern und Drama*.

En este sentido, el *mito* es la magnificación de la historia en los libretos wagnerianos. El *motivo* (musical) funciona respecto al tema poético de modo análogo a como el mecanismo óptico lo hace respecto a la arquitectura. El *motivo* sigue esa misma lógica: es producto de la magnificación, de la condensación de algo superior en un momento de mayor intensidad, y es a su vez ejecutado también de acuerdo con el principio de selección telescópica. La selección de motivos –poéticos o musicales– no debe, sin embargo, conducir a la mera secuencia de motivos, sino al fortalecimiento del motivo central, el así llamado *leitmotiv*.

Que la magnificación, la piedra angular del lenguaje estético de Bayreuth, proceda por condensación, por selección y por manipulación temporal, suspendiendo el tiempo, es uno de los motivos centrales de las críticas a Wagner. Theodor Adorno escribió que la escena de Bayreuth es ahistórica, porque por ella el tiempo no pasa, porque el tiempo histórico se suspende en un infinito sin principio, sin final, sin tensión dialéctica, en un desesperado intento por conseguir la unidad que únicamente un tiempo mítico y *fabricado* puede asegurar[6], es decir, sin ningún correlato con la realidad de la historia y del tiempo y sus leyes; mientras que Nietzsche a su vez dejó dicho que la escena wagneriana niega el devenir, el principio de la vida[7], al convertir a sus protagonistas trágicos en héroes sobrehumanos. Ambos, pues, atacan la magnificación como un instrumento que convierte al espectador en *tabula rasa* sobre la que escribir.

Aunque técnicamente la obra de arte total y la escena ilusoria se habían venido practicando en Italia al menos desde *La Anunciación* de Brunelleschi de 1439, en Florencia, para la que diseñó una máquina unificadora del espectáculo en un espacio sacro único que eliminaba la dispersión urbana de los dramas medievales, y había alcanzado su culminación en las comedias de Bernini y en todo el teatro de corte barroco, la ilusión manejada entonces era bien diferente. La ilusión total barroca era tecnológica, un universo cerrado en su propia artificialidad en un intento de unificar los ingredientes del espectáculo en un único espacio, a pesar de las excursiones hacia lo mítico, la arcadia e incluso lo divino. El término clave de la escena barroca era la *meraviglia*, porque el verdadero protagonista de la ilusión barroca no era otro que la máquina misma, el trucaje, completa y convenientemente despojado de cualquier contaminación ideológica, moral, histórica, social o de cualquier tipo, incluso de lo religioso. Queda claro que la máquina barroca no es divina, sino obra del hombre, signo de progreso, aunque represente a veces al mismo Dios.

La escena barroca confunde al espectador sobre la realidad y la ilusión, pero el juego ilusorio barroco termina precisamente en ese punto, en el juego de los dobles,

6. Véase THEODOR ADORNO: *Versuch über Wagner*, escrito en 1937-1938, en vísperas de la guerra, y publicado por primera vez en 1952 por Suhrkamp Verlag. Se ha manejado una traducción inglesa de Rodney Livingstone de la NLB, Londres, 1981. Adorno aceptó y desarrolló hasta el extremo las ideas de Nietzsche sobre Wagner como expresión máxima de la *decadence*. En este ensayo Adorno establece analogías directas entre el espectáculo wagneriano y las expresiones político-estéticas de masas de los nazis, así como entre su propia definición de la "industria cultural", el cine de Hollywood y la ópera wagneriana, donde el espectador está anestesiado en la oscuridad de la sala. Adorno identifca a Wagner con la figura del mago en el mundo mítico, aquel que precede a la razón secular de la Ilustración, el mago que establece, a través de la figura del abismo místico y del *leitmotiv* hipnotizante, un círculo mágico en el que no existe el tiempo histórico ni rigen las leyes racionales del espacio y el tiempo. El espectáculo mítico se convierte, en el contexto histórico preciso del ensayo de Adorno (la Alemania nazi), en pura propaganda que se vale de las leyes del mercado cultural para conseguir sus fines publicitarios y políticos, estetificando el acto político (o politizando el acto estético) hasta hacerlos intercambiables y, por ello, inútiles y mudos.

7. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1888. (Trad. esp.: *El Crepúsculo de los Ídolos, o cómo se filosofa con el martillo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994), donde Nietzsche retoma los temas de su primera obra *El Nacimiento de la Tragedia*, en reverso, en particular la crítica contra Sócrates, contra la razón occidental (de la que sólo salva a Heráclito de la "sinrazón" de la separación "racional" entre lo aparente y lo verdadero), contra la moral (desde el Nuevo Testamento hasta Schopenhauer, es decir, la moral cristiana occidental), y finalmente contra los "mejoradores" de la Humanidad.





17 Concierto para la celebración del nacimiento del Delfín en el Teatro Argentina de Roma, 1729.

18 Vista aérea del Teatro de Bayreuth en 1991.

en el juego. En cambio en Wagner, ambos planos están disociados, voluntariamente alejados uno de otro, al contrario de la escena barroca, en la que se funden. Wagner intenta elevar al espectador, hacerle reconocer un ideal y ofrecerle un camino concreto para alcanzarlo, pero al mismo tiempo enfatiza la frontera que separa ambos ámbitos haciendo así consciente al espectador de la necesidad de un *sacrificio* realizado sobre sí mismo. La escena barroca envuelve al espectador en un torbellino sensual que lo agita sin una dirección determinada; tanto que en el teatro de corte resultaba imposible localizar el lugar del espectáculo... ¿sobre la escena?, ¿en bambalinas?, ¿en la entrada?, ¿en el palco real?, ¿en el de los aristócratas? Mientras que Bayreuth establece una direccionalidad de la visión mucho más precisa y dirigida: detrás del abismo místico, únicamente. De dicha direccionalidad procede el abanico griego sobre el que se disponen las butacas de su teatro y toda su estudiadísima geometría.

En Bayreuth se dispuso un tercer arco de proscenio para resolver el problema formal del remate de las hileras de los primeros graderíos, que terminan en una pilastra embutida en un muro perpendicular a las gradas que se repite y que va disminuyendo progresivamente de anchura a medida que las gradas aumentan de longitud hacia la entrada. Este sistema repetitivo introduce ritmo, regularidad y algo que resulta insospechado dada la insistencia en separar radicalmente la sala de la escena: la expansión espacial de la escena misma hacia la sala, gracias a la repetición rítmica del motivo del tercer proscenio y al juego de avances y retrocesos a lo largo de los dos muros laterales de estos elementos con respecto a las gradas. Las gradas y los muros con la pilastra de borde se interconectan formando un continuo arquitectónico entre la sala y la escena, de manera que será sólo a través de la iluminación o, mejor dicho, la ausencia de luz, la oscuridad absoluta, que es otra gran contribución de Wagner al espectáculo moderno, lo que enfatice la presencia del foso y la separación entre los dos ámbitos, lo cual es fundamental para Wagner.

La separación de la escena y la sala, sin embargo, sí que está más claramente manifestada en el exterior, desde el punto de vista volumétrico, ya que en realidad se trata de dos edificios adosados, uno el doble de alto que el otro. La escena ideal debe tener una altura equivalente a tres veces la de la sala, quedando un tercio de su altura total bajo el nivel del suelo de la sala para poder hundir completamente toda la escenografía de una vez si es preciso, y sobresaliendo otro tanto sobre el nivel del techo de la sala, para poder, en este caso, elevar la escena completa en un único cambio. Sin embargo, la tradición de construcción de teatros imponía la uniformidad entre la altura de los dos ámbitos para asegurar un resultado monumental más claro y compacto, así como una silueta urbana muy definida e identificable.

Dada la naturaleza efímera del *Festpielhaus* de Bayreuth, su localización y su renuncia a la monumentalidad, estas consideraciones se pasaron por alto y la expresión volumétrica resultó una réplica exacta del funcionamiento del interior. Así, se eliminan los palcos superiores y el "gallinero" para favorecer y homogeneizar el grado de visión de todo el público. El protagonista de este edificio no es ya la sala ni la entrada monumental, las escaleras o los vestíbulos, sino la propia escena y su extraordinario volumen, que sobresale entre todos los demás con gran potencia, dejando clara su complejidad técnica y su absoluto grado de focalidad. La sala se reduce, según el propio Wagner, a una "adición a este edificio que constituye solamente una especie de patio cubierto"[8], aludiendo claramente a la tradición isabelina inglesa.

La idea de un edificio de programa complejo, un conjunto de salas de diverso carácter y con una función flexible, que rodean tanto la sala como el escenario es desestimada desde el principio, e incluso es considerada errónea porque confunde sobre el papel central de la escena y porque favorece la decoración y la monumentalidad gratuita de la gran fachada: confunde lujo y significado, y el lujo, según Wagner, siempre es *asiático*, es decir, una interferencia de origen oriental sobre el espíritu ático, una vez que el helenismo desbancó como forma cultural a la tragedia.

Para Wagner, la nueva forma operística debe conducir a una nueva arquitectura, que responda a los requerimientos del poeta-músico más que a los criterios estilísticos del momento, y para justificarlo se refiere al mito de Anfión, quien construyó los muros de Tebas de acuerdo con las notas de su lira. La nueva arquitectura (alemana) debe nacer porque ninguno de los modelos conocidos le parece satisfactorio para la construcción de su teatro, por lo que tiene que rechazarlos todos de plano como paso inicial, siguiendo un proceso crítico paralelo al de su estética musical. La nueva arquitectura será desnuda, clara, racional y responderá sobre todas las cosas al uso, a la necesidad.

Con motivo de la publicación de *El anillo de los Nibelungos*, en 1862, Wagner escribe en el prólogo que busca un edificio teatral provisional lo más sencillo posible, quizá de madera, y calculado exclusivamente para servir al propósito artístico de lo que transpira desde su interior[9]. Finalmente eso es lo que se construye en Bayreuth.

II. La desintegración formal de la obra de arte

Una de las principales razones de Wagner en su crítica radical de todo el arte existente es la denuncia de la fragmentación de una pretendida unidad formal originaria, en un tono claramente hegeliano del anuncio de la muerte de la obra de arte. Wagner leyó la *Phaenomenologie des Geistes* de Hegel en 1845. En el ámbito de la

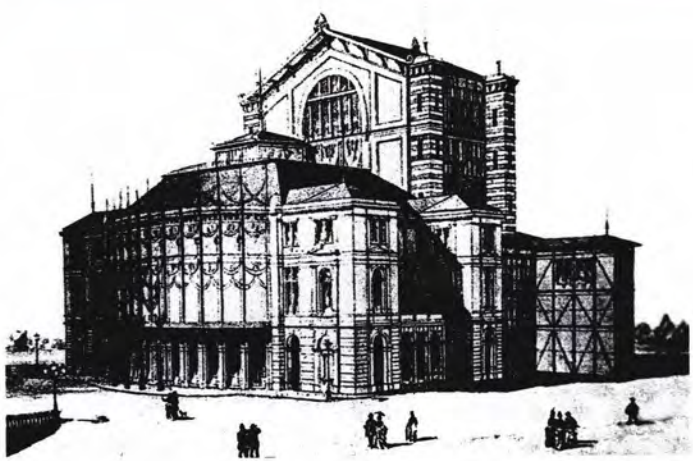


19 Bayreuth. Interior del Teatro de la Ópera de Margravi, de Giuseppe y Carlo Galli Bibiena, finalizado en 1744-1748.

8. RICHARD WAGNER: *Art Life Theories of Richard Wagner, op. cit.*, pág. 285.

9. Ídem: *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bünhefestpieles 'Der Ring des Nibelungen'*, 1862, recogido en la traducción inglesa *Richard Wagner's Prose Works*, Nueva York, 1966. Aquí se ha recurrido a la crónica de las cartas entre Wagner, el rey Luis II de Baviera y Semper realizada por Sophie Gobran en su ensayo *The Munich Festival Theater Letters*, Perspecta 26, 1990, pág. 49.





20 Bayreuth. Interior del Teatro de la Ópera de Margravi, de Giuseppe y Carlo Galli Bibiena, finalizado en 1744-48.

21 Bayreuth. Festpielhaus. Grabado, hacia 1880.

música, su objetivo principal fue el género de la ópera. Wagner realiza en sus escritos, en particular en *Opern und Drama (Ópera y Drama)*, de 1850-1851, un estudio crítico-histórico de los *desequilibrios* entre las artes que intervienen en la creación de la ópera, desde la pérdida de liderazgo de la tragedia ática hasta sus propios días. En su visión de la ópera subyace siempre una identificación del género con la organización social y política de la cultura en la que se desarrolla. Así, establece un paralelismo automático entre la decadencia de la tragedia griega y la desintegración de la forma política de la ciudad estado, exactamente como propugna Hegel. En consecuencia, la historia de la humanidad desde entonces no es sino la historia de la progresiva descomposición de los dos grandes logros de la Antigüedad: la tragedia y la polis, los dos únicos artefactos creados desde el espíritu de la comunidad para sí misma.

Para Wagner, la ópera italiana, la ópera por excelencia, no es sino un lugar de intercambio social que está directamente asociado a la forma que este género posee. De tal manera que a la organización discontinua de la ópera italiana en arias y piezas danzables unidas precariamente por el recitativo corresponde una organización del público y por extensión del conjunto de la sociedad y el Estado igualmente discontinua y precaria. El público es, para Wagner, plano, no tiene profundidad, es un terreno baldío, y está dividido en clases según el precio de la entrada, con la que pagan la proximidad al divo, al virtuoso o al bailarín. El virtuoso atrae al público a la sala, mientras que la acción queda reducida a mero telón de fondo superficial y carente de profundidad como el propio público. El público distraído de la ópera italiana busca exclusivamente en este teatro la contemplación desapasionada y desinteresada, y la música entre aria y aria, que Wagner denomina ruidos antimelódicos, es sólo un sonido de fondo para las conversaciones que se ven interrumpidas por las arias. En este esquema, los raros momentos de intensidad dramática quedan reducidos a meros *efectos* de superficie que simplemente miden la capacidad del artista compositor para facilitar el ejercicio del virtuosismo vocal y, por consiguiente, para atraer al público.

De esto se desprende inequívocamente la matriz política de la crítica wagneriana, que considera la ópera como un engranaje comercial en el que ni el compositor ni el público ni tan siquiera el admirado virtuoso tienen las riendas, sino que es el género como mercancía el que dicta las leyes de la acción dramática o de su ausencia.

Durante su primera estancia en París, de 1839 a 1842, Wagner leyó a Pierre-Joseph Proudhon, en particular *De la propiété*, publicado en 1840. El año siguiente aparece *Das Wessen des Christentums* (*La esencia del cristianismo*) de su admirado Ludwig

Feuerbach, donde se establece la llamada "reducción antropológica de la teología" que sustituía la religión de Dios por una religión de la sensualidad, del amor corporal, material y sensible. En 1849, tan sólo unos pocos meses antes de la revolución fracasada de Dresde, conoció, junto a Semper, al anarquista ruso Mihail Bakunin. En su escrito *Die Kunst und die Revolution* (*Arte y Revolución*) de ese mismo año, Wagner incluso llega a hablar del espectáculo operístico regido por Mercurio, el dios romano, que no griego, del mercader, del oro. Para él, la institución teatral es la "expansión de nuestra visión actual de la vida"[10] y dicha visión actual no es otra cosa que una *rama del arte,* del arte de Mercurio.

Al partir de una visión política anarco-socialista, declara la ópera italiana en bancarrota desde el mismo momento de su consolidación definitiva con Monteverdi, en que el supuesto protagonista es el cantante, el virtuoso, la técnica hueca y vacía que sólo comunica una forma decorativa, el arabesco vocal, "la que el cantante de moda masca en su boca como un cartílago del sonido vocal"[11] en contraposición a la música sacra de, por ejemplo, Palestrina. Algo similar estipula sobre la ópera francesa, con la excepción de que en Francia la relevancia del texto es mayor, o al menos resulta menos anecdótico porque sirve para un propósito político: la "conformación de un espíritu nacional"[12]. No se puede dejar de pensar en el papel que Lully, de origen italiano, desempeñó en la corte de Luis XIV, orquestando las grandes ceremonias de Versalles para el lucimiento de su rey bailarín al inicio de su carrera al servicio del rey sol y borrando toda huella de su colaborador libretista Molière con los fines exclusivos de la exaltación del idioma nacional francés por parte de un extranjero *converso* como era Lully. En Alemania este problema adquiere otro tono debido, según Wagner, a que la forma operística alemana es desde el principio una forma extraña, ajena a su cultura nacional o regional. Toda su evolución consiste en un esfuerzo constante de *adaptación*, por lo tanto, en un problema de lenguaje y de forma relacionado de manera caótica con la consistencia de la ópera italiana o francesa. De nuevo se establece una identidad inmediata entre las leyes del género y las leyes del mercado cuando Wagner insiste en la analogía entre la ópera alemana con sus adaptaciones-traducciones mecánicas del italiano o el francés y la producción en una fábrica. Lo que está en juego en todo momento es la búsqueda de una forma alemana equiparable a un ideal unitario originario perdido, el espectáculo de la tragedia ática. No es éste un camino tan diferente del que recorre la arquitectura alemana de su tiempo, que basculaba entre el clasicismo griego y el gótico en la búsqueda del estilo alemán.

10. *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work, op. cit.*, pág. 38. La cita corresponde al capítulo "Mercurio, dios de los mercaderes, reina sobre el mundo moderno", de su libro *Die Kunst und die Revolution*.

11. RICHARD WAGNER: *La Obra de Arte del Futuro, op. cit.*, pág. 35.

12. Ídem: *Art Life Theories of Richard Wagner, op. cit.*, pág. 136.

III. Efecto y *wirkung*

La analogía entre dos formas de organización –la política y la artística– queda patente en la definición del efecto y de la obra de arte efectista, es decir, de la teatralidad plana salpicada de puntos de intensidad que Wagner identifica en la ópera extendiendo esta crítica hasta la organización política. La estructura de arias, danzas y recitativos de la ópera italiana permitía, como se ha dicho, la relajación a intervalos del espectador para la práctica del intercambio. Wagner distingue entre el efecto y el *wirkung* (efecto, resultado, acción) como medida de la calidad trágica de una obra teatral. Para él, el gran genio del efecto es Meyerbeer, quien emplea el efecto de la ópera-mercado en contraposición al *wirkung*, el cual obedece siempre a una causa que lo antecede, mientras que el efecto produce un *wirkung* impuro, sin causa, mutilado[13].

El efecto provoca el aplauso, la benevolencia del espectador, el drama sensacional, el cultivo de las dotes áureas del actor, del bailarín o del cantante. Y esto tiene consecuencias para la estructura global del drama operístico, puesto que se ve forzado a amoldarse a los ritmos y patrones del efecto. De esta manera se establece la correlación directa y mecánica entre los ritmos de entradas y salidas de los actores o cantantes y sus intervenciones con los ritmos de los aplausos y de la atención del espectador, de modo que ni uno ni otro responden a unas demandas dictadas por la estructura misma del drama, caso de que exista. En definitiva, el drama sensacional, o de efecto, es la representación dictada por el gusto del público, por el aplauso y por el éxito de cada representación.

La crítica directa a la ópera como género mercantil regido por estos ritmos sin ninguna fidelidad a la integridad del principio de acción dramática es en Wagner una crítica directa pero soterrada a la visión y a los hábitos que prescribe de ritmos más sinuosos e intrincados que la sucesión pictórica de efectos escenificados y que no coinciden con los que exige el texto poético. Considera esta dislocación de los ritmos y de los hábitos perceptivos un claro síntoma de la desintegración de la forma, de la falta de coherencia y compacidad, que asocia inevitablemente con la decadencia del gusto del público:

> Si partimos de esta sorprendente base, nos es imposible proceder desde la creencia en una regeneración del gusto del público hacia la suposición indirecta de una incidencia favorable sobre la preferencia de la gente en materia de arte. Habría que encomendarse más bien al intento de obtener, a través de la investigación directa de este problema a primera vista puramente estético, una solución que nos lleve a creer en la posibilidad de una influencia desde este *otro* lado sobre el espíritu completo del público[14].

13. "El secreto de la música de ópera de Meyerbeer es el efecto. Si queremos obtener una noción de lo que debemos entender por este 'efecto', es importante observar que en esta conexión no empleamos el más familiar término *wirkung*, literalmente 'el modo de trabajo'. Nuestro sentimiento natural sólo puede concebir el *wirkung* como algo vinculado a una causa que lo antecede. Pero aquí, donde sin duda ponemos en tela de juicio que tal correlato exista, miramos perplejamente a nuestro alrededor en busca de una palabra que denote de algún modo la impresión que pensamos haber recibido de, por ejemplo, las piezas musicales de Meyerbeer. Así llegamos a una palabra foránea, que no apela directamente a nuestros sentimientos naturales, y tal es la palabra 'efecto'. Si, entonces, queremos definir lo que entendemos por este término, podemos traducir 'efecto' por 'el modo de trabajo sin causa'". En *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work, op. cit.*, pág. 118. La cita corresponde a *Opern und Drama*.

14. RICHARD WAGNER: *Art Life Theories of Richard Wagner, op. cit.*, pág. 209.

La imposibilidad de influir en el gusto del público desde la raíz, desde la misma educación del gusto, y la esperanza optimista y revolucionaria depositada en el arte como agente transformador global, así como la insistencia en la actuación puntual, pero de máxima influencia e impacto desde el "otro" lado constituye una proposición auténticamente vanguardista *avant la lettre*. La tesis que elabora Wagner alrededor de este objetivo es una tesis vanguardista en toda regla. Para él, la ópera-mercado es un síntoma claro de la decadencia del drama, ya que desempeña un papel central en su decadencia por haber sido durante más de dos siglos el territorio de una unificación de las artes malograda. Pero al mismo tiempo, dado que permite identificar en ella la decadencia y dada su superioridad como género, es en ella misma donde se encuentran los medios para regenerar el drama, para elevarlo a las más altas cotas, por consiguiente habrá que trabajar como el topo. El que en última instancia su proyecto se truncara y se convirtiera en una cápsula estética perdida en el claro del bosque es precisamente la crítica que le dedicaron Nietzsche y Adorno, para los cuales Wagner se limita a sustituir una decadencia histórica (la fragmentación del género y de las artes) por una decadencia ahistórica (la unificación ilusoria y mítica).

En una carta al editor de la revista *Neue Zeitschrift für Music* fechada en 1852 en Zúrich (donde se exilió tras la revolución fracasada de Dresde en mayo de 1849, junto con su correvolucionario amigo Semper), Wagner resume el contenido de su famoso ensayo *Arte y Revolución* muy sucintamente. Su denuncia del público no es una crítica en principio elitista contra la *masa* sino más bien contra la propia crítica como grupo o clase que, para él, "se basa en la ignorancia de las masas, y vive de esa ignorancia, incluso favoreciéndola por motivos de interés"[15].

Lo que guiaba sus escritos revolucionarios era la búsqueda de las causas que dirigían ese estamento crítico, y la proposición de un germen político-social de raíz estética como primer paso para la transformación del público, para liberarlo de la imposición de la crítica. Sólo desde el presupuesto del *deseo* de renovación es posible el cambio, por lo que su libro contemporáneo *Das Kunstwerk der Zukunft (La obra de arte del futuro)*, escrito en 1849 y publicado el año siguiente, debe verse como un dinamitador de ese deseo consciente, es decir, como un auténtico manifiesto que prescribe, exactamente igual que harían los manifiestos de las vanguardias, la completa y ruidosa destrucción del orden existente para instalar el deseo de renovación.

Wagner asigna al artista el papel de dinamitador del deseo, el papel de artista-crítico, no del artista visionario en que él mismo habría de convertirse años después en Bayreuth. Para que la "obra de arte del futuro viva", dice Wagner, "el crítico ha de morir, incluso el propio artista".

15. RICHARD WAGNER: *Art Life Theories of Richard Wagner*, *op. cit.*, pág. 234.

IV. El ideal griego

La búsqueda obsesiva de una forma para la ópera alemana coincide con la identificación de forma e ideal en la tragedia ática. Wagner deriva de la tragedia y de su origen religioso, y en cierta medida prelingüístico, un canon muy poderoso que le guiará toda su vida:

> Existía junto al disfrute del arte una celebración religiosa, en la que los hombres más distinguidos del Estado participaban como poetas y actores, apareciendo, como sacerdotes, ante un conglomerado de espectadores de la ciudad y el campo que estaba tan imbuido con gran expectación de la dignidad de las funciones que un Esquilo o un Sófocles podrían llevar la más sublime de las creaciones poéticas ante el público bien seguros de la completa asimilación[16].

Toda su insistencia en derribar la convención del lenguaje para sustituirlo por uno nuevo, el del sentimiento, está mediatizada por la aspiración al ideal griego, en el que lo sublime y lo poético no tropezaban con barrera alguna para ser comprendidos y asimilados por el público.

El primer paso en la destrucción del lenguaje se plantea desde su analogía con el vestido.

Partiendo de la "reducción antropológica" de Feuerbach, Wagner recorre el camino directo desde la religión al cuerpo empleando el vestido ceremonial y la máscara como herramientas explicativas. Si la tragedia, desde este punto de vista, era la 'estetización' o conversión de la religión en arte, si el templo se transmuta en teatro en el momento de máximo esplendor, ¿en qué medida esto afectará al cuerpo? El acto religioso, al hacerse arte, convierte toda su exterioridad en adorno significante, nunca inerte. El traje sacerdotal se hace *coturno* (el vestido de los trágicos), y los ademanes ceremoniales, máscara.

Como tales, permanecen siendo restos y signos de pertenencia a un grupo, identificadores de la tribu, dice Wagner. No obstante, durante el helenismo, la religión comenzó a separarse de la vida, a *encerrarse* en una forma de lenguaje autónomo, cerrado. En ese momento:

> El arte fue el lugar en que hubo de expresarse, con toda claridad, tal reconocimiento; y lo hizo desprendiéndose del último y encubridor ropaje religioso, y mostrando en toda su desnudez el núcleo de la religión, es decir, mostrando al ser humano *real* y corporal[17].

Sin embargo, el efecto de la desnudez fue definitivo: la desnudez introdujo la ruptura de esa inmediatez comunicativa del vestido ceremonial, la desintegración de



22 Richard Wagner lleva su teatro de sombrero.

16. RICHARD WAGNER: *Art Life Theories of Richard Wagner*, *op. cit.*, pág. 145.

17. Ídem: *La Obra de Arte del Futuro*, *op. cit.*, págs. 124-125.



23 Bayreuth. Festpielhaus. Interior, tarjeta postal.

la tribu en unidades-cuerpo, cada una con su propio lenguaje, una especie de torre de Babel, la de la subjetividad. La desnudez helénica, que es signo manifiesto de la evolución de la escultura como arte autónomo, conlleva por lo tanto la destrucción de la torre trágica. Del estado natural al estado político, lo cual permite a Wagner designar la escultura, es decir, el cuerpo desnudo, como "momia del helenismo"[18].

La tragedia era un lugar de catarsis completa, de conjunción única entre lo social, lo sagrado y lo político, de ahí que se convierta en el ideal a que aspira Wagner con su obra del futuro, que tiende a reinstaurar la unidad, forzada por un proyecto. El punto clave para establecer qué composición concreta debe tener esta nueva forma artística deriva del hecho de que cada rama del arte, de manera aislada e independiente, alcanza un punto de agotamiento muy fácilmente determinable, que incluso lleva a la disciplina al terreno del delirio y del absurdo ininteligible. Si en la exaltación de la desnudez corporal y en el avance de la escultura Wagner lee signos inequívocos de decadencia, en la forma operística aprecia con más claridad ese punto de agotamiento de los componentes en su propio tiempo, que él reduce a mera pirueta técnica, como acabamos de ver.

La asociación directa del helenismo con la separación de las artes, con la fragmentación de la unidad trágica, adquiere en Wagner una coloración particular por lo que respecta al papel del espectador. El nuevo hombre desnudo del helenismo es para él un equivalente al hombre moderno, es decir, el hombre de 1849, fecha en la que escribe, al que confiere connotaciones claramente negativas: egoísmo, soledad, 'estetización' y, fundamentalmente, universalización e intercambiabilidad. El nacimiento de una idea de humanidad de individuos normativos en contraposición al modelo social anterior, basado en la comunidad tribal y ligado por valores tales como la vecindad, la proximidad o el parentesco.

Por el contrario, el hombre del siglo XIX se vuelve a vestir renunciando de nuevo al *coturno* y a la máscara trágica, sustituyéndolos por una nueva forma de vestido que, para Wagner, equivale a la desnudez de la momia helénica:

> Hoy día el pueblo no puede concebir el ser humano de otra forma que en el uniforme de su "clase", el uniforme que, desde su juventud, viste su cuerpo; y el "guión del pueblo" también puede dirigirse hacia el propio pueblo sólo cuando por un momento lo arranca de la ilusión del estado burgués, que mantiene su sentimiento inconsciente cautivo hasta tal punto que sería localizado en la mayor perplejidad si uno intentara reconstruir ante él el ser humano actual bajo su apariencia visible[19].

Para Wagner, por lo tanto, el pueblo es algo así como un niño delante de un cuadro de Adán y Eva, que no sabe reconocer quién es quién porque no tienen ropa, de

18. RICHARD WAGNER: *La Obra de Arte del Futuro, op. cit.*, pág. 129.

19. *Wagner on Music and Drama. A Compendium of Richard Wagner's prose work, op. cit.*, pág. 150. La cita corresponde a *Opern und Drama*.

modo que la apreciación se realiza a través de la abstracción, el vestido, la convención, sea social, lingüística o de otro tipo. La obra de arte del futuro persigue la "transvaloración" de estos términos. Así, Wagner nos introduce en el terreno del lenguaje y de la apreciación del arte, recordando el tono de la vieja *querelle* francesa entre los arquitectos antiguos y los modernos. Wagner es un crítico de la modernidad de la convención y del lenguaje entendido como tal, de la norma francesa, de la Academia. "En el discurso moderno, nos dice, no tiene cabida la poiesis, no tiene cabida la realización poética"[20], sino sólo su descripción o prescripción según las normas; no tiene cabida la invención porque su herramienta principal, el entendimiento, no apela a las emociones, es más, explica la alianza entre el cristianismo y la ciencia.

En definitiva, y en clave tardorromántica, Wagner arremete con su pirueta histórica contra todos los *valores modernos* del espíritu de la Ilustración, contra el contrato social, la convención, la moral, etcétera. Y nada es más *moderno* en el siglo XIX que la crítica al espíritu *moderno* del siglo anterior. El imparable sujeto burgués y la decadencia de su ego desde que arremete con fuerza decapitando al rey son el destinatario del proyecto wagneriano, que es una recuperación:

> Hasta que seamos capaces, por decirlo así, de *sentir de nuevo* nuestras sensaciones, que la política de estado y el dogma religioso nos hacen ininteligibles, y por lo tanto alcancemos la verdad originaria, nunca estaremos en la posición de aprehender la sustancia sensitiva de nuestras *raíces del discurso*[21].

Origen y raíz son términos que irrevocablemente hacen referencia a una visión de algo unitario que se ha desintegrado.

V. Creación orgánica y creación mecánica

La teoría de Schopenhauer de la música como "objetivación inmediata de la voluntad" tuvo una enorme influencia sobre Wagner, hasta el punto de que la lectura de Schopenhauer fue una "auténtica revelación". El mismo Wagner escribe en 1854 sobre la teoría de Schopenhauer de la música como revelación de la esencia del mundo, cinco años después de la revolución y de escribir sus textos revolucionarios, lo que introduciría un sustancial cambio de rumbo en sus ideas, en particular el descubrimiento del inconsciente y la asignación al artista de un papel de absoluto (y absolutista) liderazgo. Para Wagner, "aquel que consiga trasladar la música a conceptos abstractos habrá encontrado una filosofía para explicar el mundo"[22].

Wagner adapta la visión dual del mundo de Schopenhauer entre la representación y la voluntad a su estética musical para el teatro. Allí donde Schopenhauer escribe:

20. *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work*, *op. cit.*, pág. 152. La cita corresponde a *Opern und Drama*.

21. Ibidem, pág. 203.

22. Ibidem, pág. 179. La cita corresponde a su ensayo *Beethoven*, de 1870.



24 Richard Wagner: *Die Meistersinger*, escenografía de Josef Hofman para Bayreuth. Hacia 1888.

> La música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias[23].

Wagner lee una clave para su teoría de la desintegración de la ópera y de la primacía del artista músico sobre todos los demás. Las referencias al artista-sacerdote se reafirman convenientemente a la luz de la música como objetivación del mundo.

La analogía de música y mundo había llevado a Schopenhauer a establecer una completa identidad entre el lenguaje musical y la naturaleza, de manera que los tonos bajos estaban asociados al mundo inorgánico, a la materia grosera, que es también para él el núcleo de la arquitectura, mientras que los tonos altos, aéreos y volátiles estaban asociados al mundo orgánico de las plantas y los animales. La música es: "forma pura sin materia, siempre según el *en-sí*, no según el fenómeno, alma interior, por decirlo así, de los mismos, sin cuerpo"[24].

La música sin cuerpo es ajena a la ley que gobierna el mundo como representación, que es el objeto de las demás artes, las artes visuales. Esa ley es la de la causalidad, que a su vez determina las leyes del espacio-tiempo. Por lo tanto, la música escapa a esas relaciones causales espacio-temporales. La música sin cuerpo de Schopenhauer, adoptada inmediatamente por Wagner, no es espacio sino puro tiempo, es decir, escapa a la cadena del entendimiento, efecto-causa, de forma que sus *efectos* son inmediatos, son siempre *wirkung* y son conocimiento por sí mismos.

La crítica feroz de Wagner a la ópera de los efectos y su toma de partido por la melodía en vez del efecto procede de lo anterior en la medida en que, para él, la ópera, o la obra dramático-musical, no puede ser una sucesión de efectos (fenoménicos), sean éstos pictóricos, musicales o de otro tipo. En su noción de "melodía infinita", acuñada y discutida por Adorno, se viene a decir que cada nota, como sugiere Schopenhauer, es significante, es conocimiento, en el sentido que supone un acceso directo al conocimiento de la realidad sin la mediación de la abstracción del intelecto: así encontramos ya recorrido el camino insinuado en *La Obra de Arte del Futuro* desde el lenguaje de la norma, la moral y la convención al lenguaje del sentimiento, donde no media abstracción alguna.

La música sin cuerpo adquiere así una luz particular en relación con la crítica wagneriana del hombre moderno por cuanto lo supera, lo deja atrás, lo abandona e incluso lo denigra como una carga: uno abandona su cuerpo para ir a Bayreuth.

Wagner reinterpreta las ideas de Shopenhauer sobre la adquisición del conocimiento distinguiendo entre dos *lados* del cuerpo: el exterior, que rige la vista, y el inte-

23. ARTHUR SHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1818. (Trad. esp.: *El Mundo como Voluntad y Representación* (trad. E. Friedrich Sauer), México, ed. Porrúa, 1998, pág. 204.) Más adelante se dice, aclarando lo que Wagner acuñará como "música sin cuerpo", es decir, *wirkung* puro, lo siguiente: "[...] pero no se debe olvidar en todas estas analogías [se refiere aquí a las analogías de los tonos bajos con la materia orgánica grosera y los tonos altos con la materia inorgánica, volátil y aérea] que la música no tiene nunca en ellas más que una relación simplemente mediata, pues nunca expresa el fenómeno, sino la esencia interior, el *en sí* de todo fenómeno, es decir, la voluntad. Por tanto no expresa este o aquel determinado goce, ni tal o cual amargura o dolor, o terror o júbilo o alegría o calma, sino estos sentimientos mismos, por decirlo así, en abstracto, su esencia, sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera", pág. 207. Adorno critica precisamente este "significar absoluto" de cada nota musical porque prescinde por completo de la estructura formal y reduce la música a la famosa "melodía infinita" wagneriana, que se conecta, desde los presupuestos de la "industria cultural", al lema publicitario, al gag de película de Hollywood, de facilísima penetración en la memoria. Por el contrario, una música "asignificante" y puramente formal requerirá la atención máxima, dado que en su forma y estructura se encuentra la clave para su disfrute.

24. Ibídem, pág. 208.

rior, que rige el oído[25]. Ese abandono del cuerpo equivale a negar la visión como fuente de conocimiento y a depositar todo el potencial en el oído.

Esta distinción entre los dos lados se realiza sin mencionar ni una sola vez la palabra *superficie*. Pero si la música debe entenderse como localizada en el lado "interior" de la conciencia, asimilando las ideas sin que medie modelo o arquetipo o referente alguno, y las artes plásticas, cuyo objetivo es la asimilación de la idea en sentido platónico, es decir, referidas al ideal, están en el lado "exterior" de la misma, se sigue que entre ambas debe existir esa *superficie* –ausente del discurso de Wagner–. El acceso a la realidad a través de la visión, del lado exterior, sólo es posible si esa visión se repliega hacia el interior de la *superficie* de la conciencia, o sea, si se comporta como la música. Esa visión replegada es el sueño, el inconsciente:

> Ese nada no es más que una vaga impresión del fondo de medianoche de las emociones de nuestra voluntad, de manera que de esta oscuridad el *tono* emana sobre el mundo del caminar, como un pronunciamiento de la voluntad. Así como los sueños despiertan la experiencia de todos, además del mundo del cerebro que camina existe un segundo mundo distinto del primero y no dispuesto para la visión. Como este segundo mundo no puede ser de ningún modo un objeto exterior a nosotros mismos, debe ser despertado a nuestro conocimiento a través de una función interna del cerebro, y a esta forma de la percepción del cerebro la llama Schopenhauer el órgano del sueño[26].

Por lo tanto, la visión desde el órgano del sueño y no desde el ojo es la ilusión de la escena wagneriana; en ello consiste el abandono de uno mismo, de ahí sus referencias a lo narcótico, al duermevela, a lo misterioso de la atmósfera visual de Bayreuth, que es un mundo "sonoro" que existe además del mundo "luminoso". Las sensaciones despertadas desde el mundo sonoro, del lado interior, son percibidas por la cara exterior de la conciencia como vagas, sin relación con la causalidad espacio temporal ni con la abstracción del mundo visual, incluso "elude las formas del conocimiento exterior, espacio y tiempo". A esta experiencia espectacular de pérdida del propio cuerpo estaba encaminada la estrategia óptica del espacio telescópico de Bayreuth, que alejaba la escena del ojo del espectador, sumido en la oscuridad absoluta.

Cuando Wagner realiza un llamamiento específico al sentimiento, a la emocionalidad del intelecto, habla explícitamente de la necesidad del establecimiento y reconocimiento de un lenguaje del sentimiento. Este llamamiento al nuevo lenguaje, un lenguaje que "no entiende otro lenguaje que el suyo propio"[27], es lo que lleva a considerar al músico como el generador y portavoz de dicho lenguaje. El lengua-



25 Caricatura de Richard Wagner aparecida en el periódico *L'Eclipse* (París) (18.6.1869).

25. RICHARD WAGNER: *La Obra de Arte del Futuro*, *op. cit.*, pág. 51: "El ser humano es *exterior* e *interior*. Los sentidos a los que se presenta como objeto artístico son la *vista* y el *oído*: a la vista lo hace el ser humano exterior, y al oído el interior".

26. *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work*, *op. cit.*, pág. 181. La cita corresponde a *Beethoven*, de 1870.

27. Ibidem, pág. 189. La cita corresponde a *Opern und Drama*.



26 Josef Hofman y Paul von Joucovsky: Escenografía para *La Valquiria,* acto III "La Roca de la Valquiria". Producción de Bayreuth, 1896.

je entrelazado con cualquier cosa ajena a sí mismo –y Wagner menciona aquí el Estado y la religión– es un lenguaje que no apela a los sentimientos sino al entendimiento.

El "artista del futuro", el poeta-músico, deberá operar siguiendo un tropo que encarna el sentimiento trágico primigenio, la emanación desde el centro de un círculo. No existe una acción completamente autónoma, sino que se da siempre un grado de correlación entre una acción y las demás acciones de los hombres. Entre ellas es posible establecer un círculo de relaciones, que es el punto sobre el que el artista debe fijar su mirada y que establecerá la medida, su medida, de las relaciones contenidas en el círculo. Dichas medidas guiarán la obra de arte, que es un acto de condensación del centro del círculo: el héroe hacia su perímetro, cuya lectura, realizada por el espectador, nos lleva al centro donde se halla el héroe.

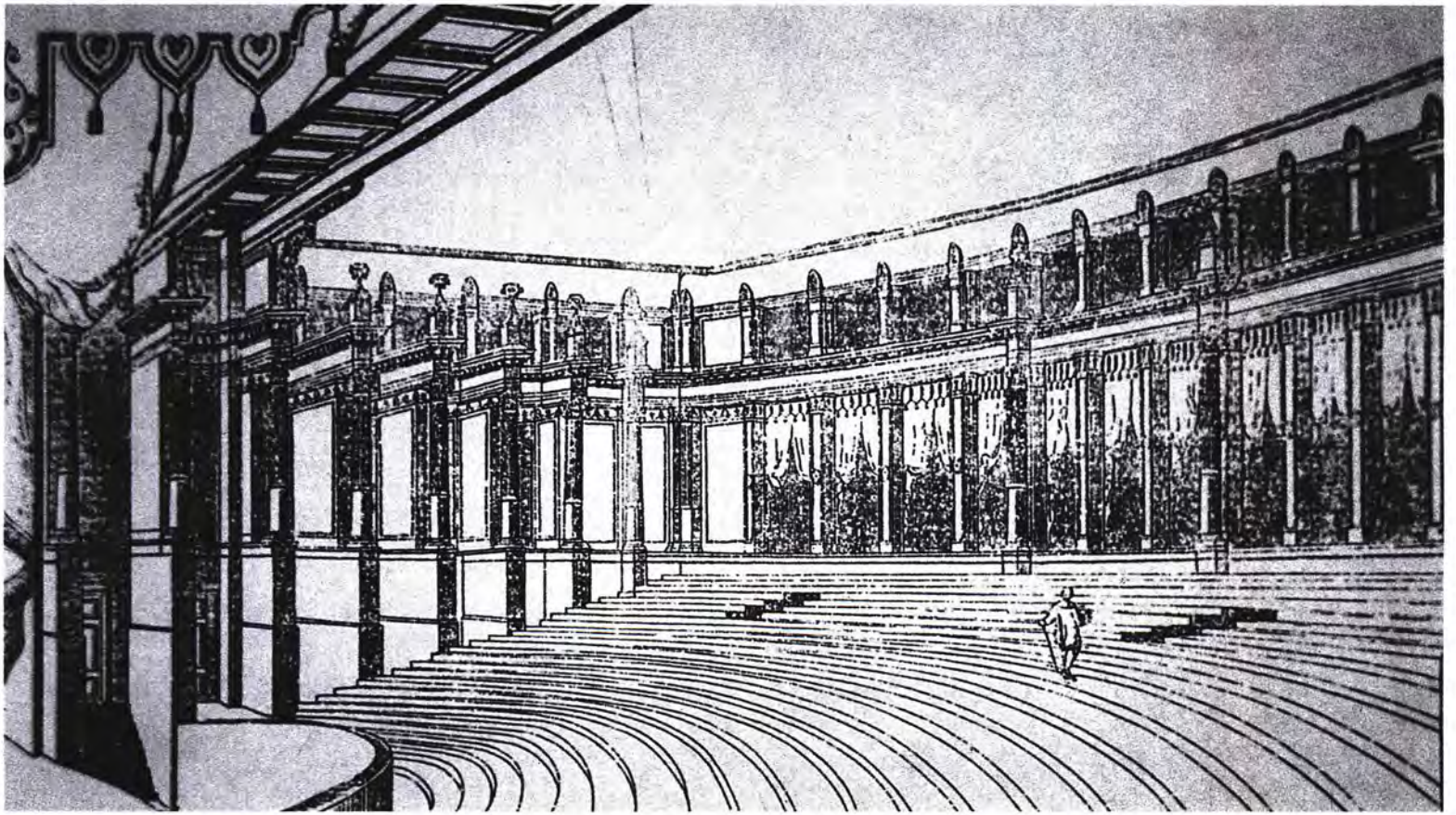
La figura del círculo guarda una semejanza muy significativa con la superficie de la conciencia que vimos antes; la delgada superficie que separa la conciencia fenoménica de la conciencia del yo, y ambas, a su vez, tienden a reaparecer en la distinción que establece Wagner entre el escritor y el poeta dramático o, dicho más claro, entre plástica y música, entre ojo y oído. Según esta distinción, el poeta comprime el contexto que rodea a su héroe para permitir a la acción, que a su vez comprime o encapsula en el motivo, nacer desde la *idea* esencial del individuo; mientras que el escritor hace que esa acción individual nazca como consecuencia de las fuerzas que lo rodean, del contexto que determina el desarrollo de los acontecimientos. El drama surge del interior al exterior de ese círculo o esa *superficie*, el romance a la inversa, del exterior al interior[28]. Ésta es la metáfora fundamental para interpretar la escena wagneriana en relación con los desarrollos posteriores de la cultura alemana alrededor del origen de la forma en todo ámbito artístico, desde la literatura hasta la arquitectura. El elemento que nos interesa, no mencionado por Wagner puesto que sólo entrará a formar parte del lenguaje de la estética a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, es el espacio, que se convertirá en el término clave para seguir el desarrollo de la arquitectura moderna desde su arranque. La *superficie* nunca mencionada por Wagner implica la delimitación de un espacio, la escena, en cuyo centro se encuentra el héroe, el cuerpo. Fuera del espacio se encuentra, por consiguiente, el espectador. Teatro y arquitectura desarrollarán, desde este momento, estrategias propias para reintroducir al espectador en el espacio del que está ausente.

El drama nace desde un ámbito universalmente inteligible, de manera que el artista alcanza partiendo de ese punto una intensidad mayor de la individualidad. El escritor, por el contrario, bucea laboriosamente en un campo indistinto y multidireccional de acontecimientos para intentar delinear al individuo que, de alguna



27 Interior del Festpielhaus con el triple arco de proscenio visible, hacia 1882. En escena, el primer *Parsifal*.

28. *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work, op. cit.*, pág. 143. La cita corresponde a *Opern und Drama*.



28 Interior del Festpielhaus de Bayreuth, según un grabado de Ronchi publicado en *Il Mondo Artístico*, Milán, 1876.

manera, está oculto bajo esa trama compleja. Wagner denomina al proceso de creación dramática "un proceso orgánico" –aquel que va del dentro al fuera–, y a la creación literaria "un proceso mecánico" –aquel que va del fuera al dentro–. El drama nos da al *hombre* y el romance al *ciudadano*, concluye Wagner[29]. Esta categorización wagneriana resulta de enorme interés para este estudio, puesto que los dos modelos creativos y de trabajo que propone describen dos formas de concebir el medio cultural de la modernidad que reaparecen una y otra vez en todos los casos que vamos a tratar.

El romance *mecánico* no deja de ser una forma artística respetable y necesaria, cuya máxima aportación estriba en la apropiación que Wagner realiza del *mythos*, en la formulación de tipos, que serán una fuente para la creación del propio drama. Sin embargo, cree que la creación mecánica como forma artística pertenece a una época histórica ya cerrada –el capitalismo– y considera que es la creación dramática la que debe dar forma a las nuevas condiciones históricas que él mismo vive, puesto que si bien la primera ha ayudado decisivamente a alcanzar un estado de progreso, también ha minado la conformación orgánica de la sociedad y de su formación política, económica y cultural. La culminación del espíritu mecánico es, por definición, la moda, y el instrumento que la hace posible, la máquina:

> El inventar que la moda lleva a cabo es, por lo tanto, mecánico. Dicho inventar se diferencia del artístico en que marcha de desviación en desviación, de un medio a otro, para producir, finalmente, sólo otro medio, la *máquina*; por el contrario, el inventar artístico emprende justo el camino inverso, dejando tras de sí un medio tras otro, y prescindiendo de las distintas desviaciones para llegar, por fin, a la fuente de éstas y de aquéllas, a la *naturaleza*, que de forma comprensiva satisface sus exigencias[30].

Para Wagner, la burguesía es una sociedad mecánica, perfilada desde *arriba*, plana y sin profundidad histórica, es decir, un sinónimo del público del teatro italiano, confiada en el ojo, en la perspectiva, situada fuera del círculo trágico, en el lado exterior, allí donde no hay espacio. El ser humano, aquel al que los griegos referían la naturaleza, se convierte en cuanto espectador en un extraño para sí mismo durante el cristianismo. Wagner explica cómo los griegos llegaron a comprender al ser humano desde fuera de él, desde la naturaleza, mientras que el cristianismo lo aleja tanto de sí mismo en su referencia a lo más alto –Dios– que el ser humano queda reducido a fragmento entre fragmentos, siendo ésta la definición que da Wagner del hombre moderno, cuerpo desnudo y prescindible, una "masa vaporosamente fluida", y de su angustia, un hombre en guerra consigo mismo.

29. *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work, op. cit.*, pág. 144. La cita corresponde a *Opern und Drama*.

30. RICHARD WAGNER: *La Obra de Arte del Futuro, op. cit.*, págs. 44-45.



I. La catedral secular de la metrópoli

> De todos los sentimientos innatos al hombre, después de los sentimientos de afecto y de conservación, el más natural, el más instintivo, es sin duda alguna el sentimiento teatral... Todo aquello que pasa en el mundo no es más que teatro y representación. El palacio, el tribunal, la iglesia, las reuniones, las conversaciones, todo lo que se habla y ejecuta. Todo es teatro, al menos en sentido general... El mundo entero se compone de escenas incesantes y sucesivas, dramáticas y cómicas, y todo por pequeño que sea o se haga no hace sino poner en juego a actores observados por los espectadores[1].

Charles Garnier (1825-1898) estuvo ligado de por vida a la construcción de la Ópera de París. Educado en la École des Beaux-Arts durante la década de los cuarenta de su siglo, el momento en que la Escuela estaba atravesando una etapa de transición, pudo observar cómo los *románticos* penetraban con fuerza en esta institución: contra el defensor del neoclasicismo Louis Pierre Baltard (1764-1846), se alza con fuerza la siguiente generación, integrada por Félix Duban (1797-1870), que había construido la nueva sede de la Escuela, Simon-Claude Constant-Dufeux (1801-1871), Henri Labrouste (1801-1872) y Leon Vaudoyer (1803-1872).

El historiador Anthony Vidler, en sus análisis sobre la arquitectura francesa de los siglos XVIII y XIX, ha realizado un estudio del corte epistemológico acaecido alrededor de 1830 en el seno mismo de la cultura académica francesa, un corte motivado por la evolución del "tipo" y el "carácter" en la arquitectura académica, en el que constata la evolución del tipo ideal del setecientos –el de Laugier– hacia un tipo cientifista y positivo –el de Durand– que aniquila finalmente la dimensión simbólica de la arquitectura y que, por lo tanto, anuncia su muerte[2] tal y como Hegel y Victor

29 Avenida de la Ópera de París.

1. CHARLES GARNIER: *Le Théâtre* [Paris, Hachette, 1871], Arles 1990, pág. 41.

2. ANTHONY VIDLER: "The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal 1750-1830", *Oppositions*, núm. 8, 1977.



30 El *Grand Foyer* del Palais Garnier. Ilustración aparecida en el periódico *Le Monde Illustré* (enero 1875).

Hugo habían preconizado. ¿Qué ha sucedido en ese período? Tanto la penetración de las ciencias positivas en la arquitectura como el nacimiento de las llamadas ciencias humanas, la arqueología, la antropología y la sociología en concreto, en el ámbito de los estudios sobre arquitectura y sobre arte en general. De ser considerada un problema de *significado*, es decir, como lenguaje o vehículo comunicativo, la arquitectura pasa subrepticiamente a considerarse un problema de *sintaxis*, sin dejar de ser, por lo tanto, lenguaje, pero variando notablemente su sustancia.

Para Garnier, que escribió la cita anterior en 1871, el "sentimiento teatral" es nada menos que una expresión de la forma social de su tiempo, y no únicamente una forma artística o de género, más bien una manifestación genuina del orden social existente. El acto teatral se entiende en este contexto de una manera nada esencial o arquetípica, esto es, según el segundo término anterior, como sintaxis. Con ello se renuncia a la mirada a un pasado fuera de la historia en el que podría llegar a identificarse la existencia *real* de un tipo *ideal* (la tragedia sería aquí al teatro como la cabaña primitiva a la arquitectura) al que podríamos conferir un significado inmutable, fijo, referencial. En su lugar, arquitectura y espectáculo adquieren un compromiso histórico, particular, mediatizado, con el medio social que los origina, en consonancia con el pensamiento romántico que ve el presente como un producto del medio histórico, lo cual cabe ser leído como una manifestación de la pérdida del referente ideal.

Un acto teatral arquetípico sería el de la comunicación sentimental pura, más enraizado en el ejercicio de la imaginación que en la descripción. Charles Garnier se aleja voluntariamente de esta idea de espectáculo (imaginativo y mítico) para promover otro bien diferente (descriptivo y autorreferencial). En este sentido, la *representación*, que Garnier equipara con el espectáculo y que convierte en teoría de arquitectura, no es más que un medio necesario e inevitable para conseguir que la comunicación sentimental arquetípica se produzca de manera codificada, mediatizada y efectiva teniendo en cuenta la "forma" de la sociedad.

Se ha repetido hasta la saciedad la frase de Théophile Gautier sobre el edificio de la Ópera de París: la "cathédrale mondane de la civilisation"[3], es decir, el espejo donde la nueva burguesía, la burguesía de los pasajes, de la industria, de la moda, de los nuevos productos y los nuevos materiales como el hierro, tiene ocasión de contemplarse a sí misma y de identificarse como cuerpo constituido al tiempo que amenazado por sus propias criaturas, por los mismos pasajes, la misma industria y los mismos nuevos productos. La Ópera de París, y sus fantasmas góticos, no puede dejar de ser vista por sus contemporáneos (o por sus descendientes más críticos) sino como la catedral de la nueva metrópoli: la catedral mundana alimentó la fantasía metropo-

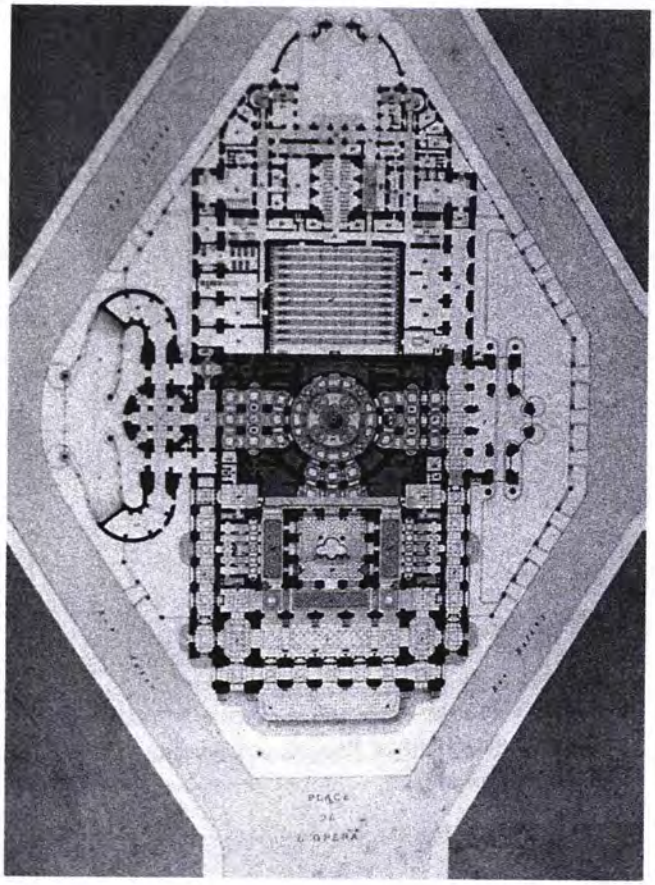
3. Publicada originalmente en *Le Moniteur Universelle*, con el título "Le Nouvel Opéra", París, 1863.

litana en negativo una vez que sus partes ocultas –los subterráneos, el metro– fueron sacados a la luz; bastaron treinta años para que Gaston Leroux publicara *El Fantasma de la Ópera* en 1910, donde se eliminan las veladuras y los tapices marmóreos y se muestra una osamenta aterradora.

El Palais Garnier, más que ningún otro edificio, registra como un sismógrafo el pulso de la civilización de la que emerge, por lo que puede verse como una encarnación perfecta de la metáfora de la ciudad, del régimen político que lo vio nacer (el Segundo Imperio lo encarga), de la fortaleza de la burguesía frente a la debilidad de la autoridad política (la Tercera República lo inaugura), en definitiva, de la vulnerabilidad del *contenido* frente a la fortaleza del *continente*; es decir, la manifestación certera de la pérdida del referente ideal, que cambia de significado manteniendo intacta su forma. De ahí la referencia consciente de Garnier a la representación como nuevo recipiente social, y de ahí también que gran parte del resultado del proceso de proyecto esté guiado por las premisas de la representación en movimiento, por una interpretación del programa funcional que lo trasciende hasta teatralizarlo completamente.

Es posible identificar a este respecto dos grandes temas en este edificio: el primero es el del movimiento circulatorio perpetuo del espectador por los diferentes espacios del edificio; el segundo es el de la disposición escenográfica en diafragmas de los diferentes espacios, "arquitecturizando" el modo de operar de la escenografía. Los dos temas confluyen en todo momento para producir una especie de reproducción miniaturizada panorámica de la ciudad, un panorama sólido y tridimensional, una reproducción de estudio de la vida en las calles de París, de la vida descrita por Baudelaire desde la ventana del café y registrada por Walter Benjamin en sus referencias a la vida metropolitana. Desde este punto de vista queda planteada la figura-contrafigura: el papel metafórico que la Ópera de Garnier desempeña respecto a la sociedad metropolitana de París y el papel de Bayreuth respecto a la sociedad desurbanizada de la Alemania de provincias. Ambos ejemplos conciben el espectáculo y la arquitectura de manera opuesta: en París la arquitectura *es* espectáculo, mientras que en Bayreuth la arquitectura *pretende ser* inerte. Al primero le basta con mimetizar, embellecer y estilizar lo que lo rodea, la ciudad misma y la sociedad de clases, mientras que el segundo ha de bucear en el mito para intentar construir un mundo nuevo que en nada se asemeja a la realidad circundante.

Estamos por lo tanto ante la construcción arquitectónica precisa de los dos modelos operativos que Richard Wagner había propuesto: el romance y el drama, el ojo y el oído, creación mecánica y creación orgánica, ciudadano y hombre, superficie y espacio.







31 Palais Garnier, planta baja.

32 Ovación a Charles Garnier a la salida del teatro. Ilustración aparecida en el periódico *Le Monde Illustré* (enero 1875).

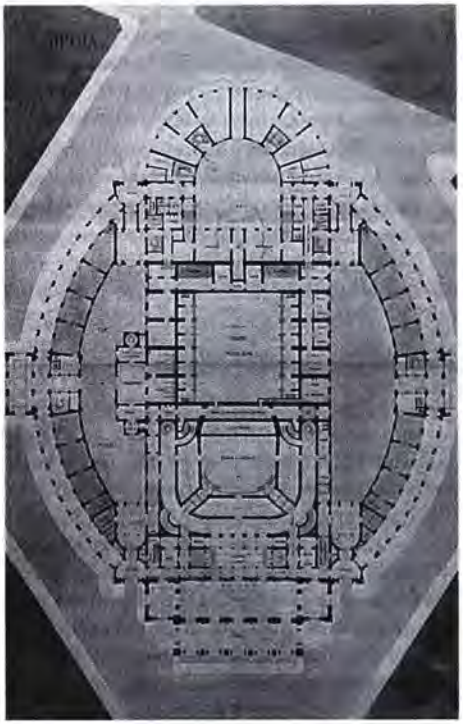
33 Concurso de la Ópera de París, alzado del proyecto de Rohault de Fleury, 1860.

El 5 de enero de 1875 a las ocho de la tarde se inauguró el Palais Garnier de París. Marshall MacMahon, Presidente de Francia, acudió acompañado de su esposa, la duquesa de Magenta, junto al rey de España Alfonso XII, su madre Isabel II y el Lord Mayor de Inglaterra. Charles Garnier no fue invitado a la ceremonia, por lo que tuvo que pagar la astronómica entrada de su propio bolsillo. Por su parte, el Festpielhaus de Bayreuth se inaugura el 13 de agosto de 1876 con *El Oro del Rin* y la presencia estelar del compositor, nadie excepto él mismo puede inaugurar su edificio.

En París, el programa ofrecido fue mediocre; un compendio misceláneo de extractos de éxito de diversas piezas musicales y de danza: la obertura de *La Muette de Portici*, de Auber, la obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, dos actos de *La Juive*, de Halévi, la "Benediction des Poiguards", de *Les Huguenotes*, de Meyerbeer, y el segundo acto de *La Source*, un ballet de Leo Delibes. Según una crónica de Albert de Lasalle en *Le Monde Illustré*, fechada en enero de 1875: "La fama sobrepasa a las estampas. Hasta tal punto que las representaciones de la ópera no parecen ser absolutamente esenciales, dado que es el teatro de ópera mismo lo que la gente acude a ver".

El concurso para la nueva Ópera de París se convocó en diciembre de 1860. Se presentaron 171 equipos para redactar el proyecto en el plazo de un mes. Los dos proyectos estrella eran el de Viollet-le-Duc (1814-1879), el arquitecto favorito de la Emperatriz Eugenia, y el de Rohault de Fleury, el arquitecto de la ópera existente en la Rue Le Pelletier, cuyo proyecto había sido ya redactado por anticipado. La localización del terreno para el nuevo teatro era un punto importante dentro del nuevo trazado de grandes avenidas del Barón Haussmann, y la nueva Ópera de París debía conformar una especie de "centro topográfico"[4] junto al Pont-Neuf, el Palais Royal y Les Halles, definido por el Boulevard des Capucines, la Rue de la Chaussée d'Antin, la Rue Neuve des Mathurius y el Passage Saudrie. Más aún, el distrito elegido para su emplazamiento era el nuevo barrio de negocios y residencias elegantes de la ciudad, de manera que debía convertirse en uno de los emblemas del Segundo Imperio de Napoleón III, quien, al carecer de residencia *imperial* propiamente dicha, hizo de los teatros, desde la ópera al vodevil, una especie de hogar público[5]. El proyecto ganador del joven Charles Garnier se anunció en mayo de 1861, cuando sólo cuenta treinta y cinco años, y desde ese momento comienzan las transformaciones del proyecto que durarán prácticamente toda la vida de Garnier.

Concluida la fachada, se da a conocer al público en la Exposición Universal de 1867. En 1870 se declara la guerra franco-prusiana, de manera que desaparece el Segundo Imperio francés y nace el Reich alemán de Bismarck, de forma paralela a la proclamación de la Comuna de París en 1871. El nuevo Teatro de Ópera de París, que ostenta oficialmente dicho título desde el incendio de la vieja ópera de la Rue Le





34 Concurso de la Ópera de París, planta del proyecto de Rohault de Fleury, 1860.

35 Concurso de la Ópera de París, proyecto de Viollet-le-Duc, 1861.

4. Véase STEINHAUSER, M.: "Le Palais Garnier, cathédrale mondaine du Second Empire", *Monuments Historiques de la France*, núm. 1, 1974, pág. 82.

5. Véase THOMAS A.P. VAN LEEUWEN: "The Theater of Movement", *Archis*, núm. 6, 1995.





36 Retrato de Charles Garnier, 1879-1868.

37 Estudio de Charles Garnier.

Pelletier en 1873, sobrevive totalmente impasible a los acontecimientos políticos como un símbolo de clase al que, en definitiva, poco afectan ni los cambios de gobierno de Francia ni tan siquiera las mutaciones geopolíticas europeas. Basta observar cómo se transforma una de las dos alas laterales de acceso, la pensada inicialmente para el Emperador y sus dependencias anexas de salón de fumar y salón de la Emperatriz, en acceso para el Jefe del Estado y en museo de la ópera respectivamente. La otra ala, simétrica en cuanto a forma, permanece sin embargo, y muy significativamente, impasible: el acceso de los abonados.

Garnier, además de estar para siempre ligado a este proyecto, escribió algunas piezas operísticas y teatrales en tono de opereta consideradas mediocres por la crítica de su tiempo. Era un fanático de las revistas, la moda y la vida de café, y sufrió de por vida la enfermedad del siglo: la neurosis histérica en forma de crisis nerviosa y diversas fobias.

II. Arquitectura como representación

En la introducción y en el primer capítulo de su libro *Le Théâtre*, escrito durante la guerra franco-prusiana cuando tuvieron que detener los trabajos de construcción de la Ópera de París, Garnier proporciona toda una teoría de la representación y del papel de la arquitectura respecto a este fenómeno. De nuevo se revisita el paradigma del teatro antiguo, aunque lo que a Garnier le interesa de éste no es la naturaleza del espectáculo de la tragedia (como a los clasicistas románticos) ni la posibilidad de perfilar un referente tipológico fijo e inmutable (como a los ilustrados enciclopedistas), sino que lo observa desde un punto de vista puramente operativo, exactamente igual que si estuviera analizando un edificio teatral contemporáneo. De una ruina no interesa ya su aura, sino las manifestaciones positivas de la forma, la construcción y el funcionamiento del edificio original. La atención de Garnier sobre los edificios del espectáculo de la Antigüedad se concentra fundamentalmente en la disposición del público, cuya distribución razonada inicial consiste en la agrupación en torno a un foco de atención. El público se identifica con *la foule* (la muchedumbre):

> La primera disposición razonada proviene de la disposición instintiva de la muchedumbre que se agrupa alrededor de aquel que se escucha o se observa. La muchedumbre se coloca naturalmente en círculo alrededor del actor, los curiosos de las últimas filas se elevan sobre las puntas de los pies y así se procuran modos ficticios de dominar a los de las primeras filas[6].

Dos motivos, que son precisamente los identificados en el propio Palais Garnier, destacan de su comentario sobre el espectáculo antiguo: el sentimiento *instintivo* de circulación y movimiento de la muchedumbre y el papel de la arquitectura como marco

6. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 44.

ordenado que facilita y *ennoblece* dicho impulso. Garnier presta más atención al aspecto formal del teatro griego o romano (en sentido literal, la superficie de la escena y la forma del auditorio) que al sentido de comunicación sentimental del hecho teatral, de la tragedia. En realidad, su valoración de estos ejemplos de la Antigüedad puede resumirse en que éstos representan el primer momento de la historia en que la arquitectura define literalmente el lugar teatral a través de un alto grado de monumentalidad. Para Garnier, sin arquitectura no hay espectáculo, de ahí que, según su propia apreciación, el teatro medieval, los *luoghi deputati* o el teatro goliárdico nómada de carromato y plataforma no sean sino una forma de regresión al nomadismo preurbano (una denigración de la forma dramática medieval heredada de la reforma ilustrada, en particular de Milizia, quien declara una batalla personal tanto contra el nomadismo medieval –incapaz, según él, de encarnar cualquier valor cívico– como contra los "excesos" del espectáculo barroco y su organización física alveolar[7]). De esta manera, espectáculo y ciudad quedan encadenados en una relación simbiótica. El Palais Garnier puede contemplarse como un derivado del espectáculo urbano hasta cierto punto, más que como una manifestación pura de la arquitectura y de su orden, y se sitúa ambiguamente en la ciudad: la forma diamantina del edificio entre las calles que lo definen permite establecer la duda de hasta qué punto la forma de diamante del edificio es producto de la forma de la ciudad o si, por el contrario, sucede a la inversa, la forma del edificio produce la forma de la ciudad, estableciendo entre los dos una relación parasitaria y agónica de naturaleza dual[8]. Tal ambigüedad desemboca en la duda sobre su forma: ¿es ésta producto estricto de la *haussmanización*? ¿Genera acaso el edificio sustancia urbana alguna o por el contrario es un fragmento de calle cubierto? ¿Es generado acaso por las necesidades del espectáculo o por las de la mecánica de saneamiento de las nuevas avenidas?

Garnier maneja este dualismo ambivalente hasta el extremo, lo que le permite elaborar sus ideas sobre la arquitectura siguiendo esta figura. Tanto es así que piensa que en la naturaleza humana se deben considerar adyacentes dos aspectos fundamentales: el *sentimient dramatique* y el *sentiment architectonique*[9], que podemos asociar directamente con el tándem que define la arquitectura como representación, la intuición y el hábito.

Tal grado de dualidad complementaria le lleva a establecer en *Le Théâtre* una especie de tratado de arquitectura que expande esta visión dual paradójica de la naturaleza del hombre moderno –entre el impulso dramático incontenible y el impulso arquitectónico de orden– hacia una visión de la arquitectura que se proclama abiertamente polémica respecto a los escritos de su contemporáneo más prominente en Francia: Viollet-le-Duc, en particular respecto al *Entretiens sur l'Architecture* (1863-1872), que a su vez supuso un ataque frontal al eclecticismo y a la teoría arqueológica triunfante en la École des Beaux-Arts.

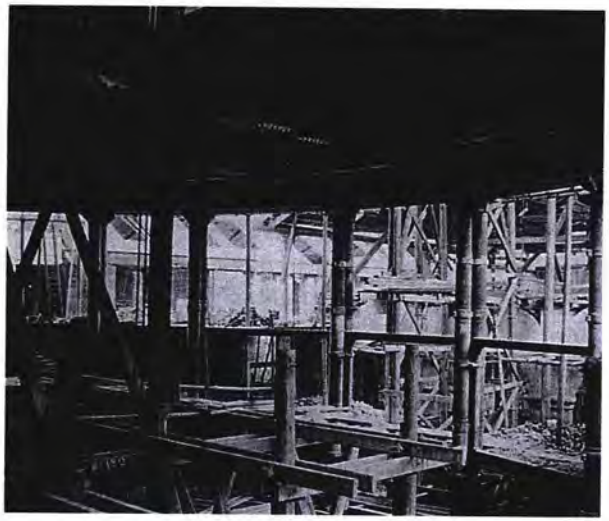


38 Foto aérea del Palais Garnier en la que se aprecia la forma diamantina del edificio y sus relaciones con el entorno.

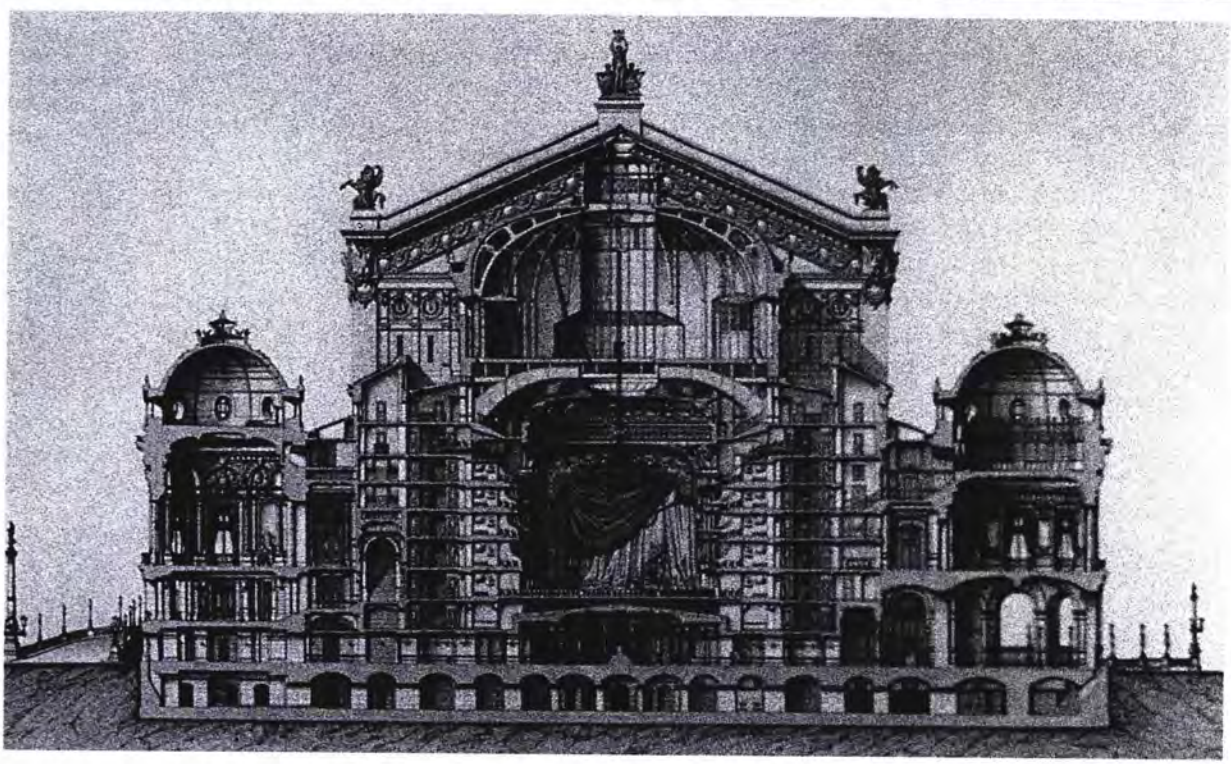
7. Véase FRANCESCO MILIZIA: *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, Milán, Venecia, Stamperia Pasquali, 1794.

8. Esta idea está apuntada en CHRISTOPHER CURTIS MEAD: *Charles Garnier's Paris Opera*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, pág. 106.

9. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 44.







Garnier mantiene que el racionalismo estructural de Viollet-le-Duc es una forma "primitiva" de racionalismo "apriorístico" que, de modo paradójico dadas sus aspiraciones de objetividad positiva, no tiene en cuenta ciertas premisas avanzadas por el positivismo de August Comte (1798-1857) y de su discípulo Hippolyte Taine (1828-1893), ya que introduce en la arquitectura la hipótesis de un determinismo social frente al determinismo estructural[10]. En 1864 Taine sustituyó en la École des Beaux-Arts a Viollet-le-Duc (que había sido profesor allí por un breve período de tiempo en 1863) y permaneció como profesor durante veinte años. Sus primeras conferencias se publicaron en 1865 bajo el nombre de *Philosophie de l'art*, y su influencia fue considerable. En su reciente estudio monográfco sobre el Palais Garnier, Curtis Mead ha sugerido que la filosofía positivista de Taine y su vocación sociológica guardan una cierta relación con las ideas de Garnier, en concreto, con su visión desapasionada y operativa de los monumentos arqueológicos de la Antigüedad y su visión romántica del presente como un producto determinado por el *Zeitgeist*. Frente al determinismo estructural racionalista de Viollet-le-Duc, Garnier aboga por el principio de la intuición:

> Las formas se dibujan, las oposiciones se hacen sentir, los tonos armonizan, las disposiciones se concretan, y todo ello sin la preocupación primitiva del racionalismo. Este racionalismo, esta lógica se encarna ella sola durante la llegada de los primeros trazos [*traits*]; el razonamiento *a priori* es ahí inútil puesto que se produce inconscientemente[11].

El principio de intuición se ha de entender en Garnier como el enriquecimiento del *trait* o gesto puramente intuitivo, con el *habitus* o desarrollo intelectual y técnico del arquitecto, la combinación perfecta entre el sentimiento dramático, que es instintivo, replegado y universal, y el sentimiento arquitectónico, que es un sentimiento individual y normativo adquirido, aunque potenciado o acelerado por el talento y la capacidad. Garnier define el sentimiento intuitivo como sigue:

> Esta intuición, en efecto, no es otra que el hábito de dirigir su pensamiento hacia un objetivo especial; es la resultante de estudios largos y perseverantes, en los que el progreso está a veces disfrazado; es, en suma, un instinto particular que se produce poco más o menos inconscientemente, como se producen inconscientemente los movimientos de los dedos que golpean las piezas de un teclado[12].

Esto nos devuelve a la paradoja de la situación del edificio en relación con su contexto urbano, y a una dualidad expresada claramente en el modo en que el edificio está concebido y construido. El Palais Garnier es un ejemplo de ambigüedad entre

39 Construcción del auditorio, 1866.

40 Construcción de la torre escénica, 1868.

41 Sección transversal por el auditorio. Palais Garnier.

10. CURTIS MEAD, *op. cit.*, pág. 215.

11. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 254.

12. Ibídem, pág. 251.



42 La gran escalera del Palais Garnier en la actualidad.

la racionalidad *intuitiva* de la disposición de sus dependencias en planta y en volumetría y la exuberante decoración policroma aplicada. La racionalidad de la disposición de la planta responde a la racionalidad de la "disposición intuitiva de la muchedumbre" en el teatro antiguo, así como al principio de la planta como generadora de los alzados y de la volumetría, tal y como se venía practicando en la École des Beaux-Arts desde 1830[13], de manera que Garnier expresa claramente cómo la planta es la generadora de su teatro, la planta es la base de la composición de las fachadas, y las partes superiores se derivan naturalmente de las inferiores[14]. Sin embargo, la misma construcción como un entramado estructural de hierro recubierto de piedra y las afirmaciones de Garnier sobre la emergente industria textil resultan significativas:

> Tapicé el monumento con divisiones marmóreas, como se entienden las grandes y cálidas tapicerías en los vastos vanos de una sala de fiesta[15].

Frente a esta situación, el aplicado, observamos el rigor en la ordenación de las salas de reposo y de movimiento del espectador, la atención minuciosa prestada a la llegada y a la penetración en el edificio, la compleja y precisa maquinaria técnica de la escena, el confort, la ventilación y la iluminación, y muy especialmente la manifestación de un esquema unitario que contiene un programa complejo y variado, donde la repetición para usos similares es empleada sistemáticamente y donde la composición piramidal se manifiesta claramente en el exterior, si bien de una forma poco transparente (Garnier dispuso ciertos elementos del equipamiento mecánico en el bajo-cubierta para así aumentar la altura global y conseguir que el efecto secuencial del interior se reflejara en el exterior). Respecto a esta ambivalencia –entre el rigor de un Durand y al capricho del tapicero–, el edificio manifiesta una desviación consciente tanto del canon de la École des Beaux-Arts, en la que se practicaba la composición axial carente de ese alto grado de determinismo sociológico que practica Garnier en la adaptación de la mecánica del movimiento urbano a su edificio, como de las polémicas antiacadémicas del racionalismo estructural de Viollet-le-Duc. El resultado es que el Palais Garnier se asienta con tanta comodidad sobre la metrópoli –y en su medio social paralelo– que resulta tremendamente incómodo para ambos frentes opuestos. Este alto grado de *comodidad* con respecto a la nueva ciudad es lo que convierte el edificio en una pieza tan coyuntural por una parte (como el propio régimen que lo sustentó al principio, el Segundo Imperio, sin carácter, sin "estilo", sin valores) y tan estable por otra (dado el favor del público gracias a sus densas referencias, que basculan entre la escenografía tardobarroca de los Bibiena o las fantasías de Piranesi, el Palacio de Versalles y su salón de los espejos o la composición axial Beaux-Arts

13. Véase REYNER BANHAM: *Theory and Design in the First Machine Age*, MIT Press, 1960, 1996, págs. 14-44.

14. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 244.

15. CHARLES GARNIER: *Le Nouvel Opéra*, t. I, Paris, Hachette, 1878, pág. 31.

hasta llegar a los valores burgueses plenamente consolidados del pasaje comercial, la *promenade* como entretenimiento y la ostentación pública).

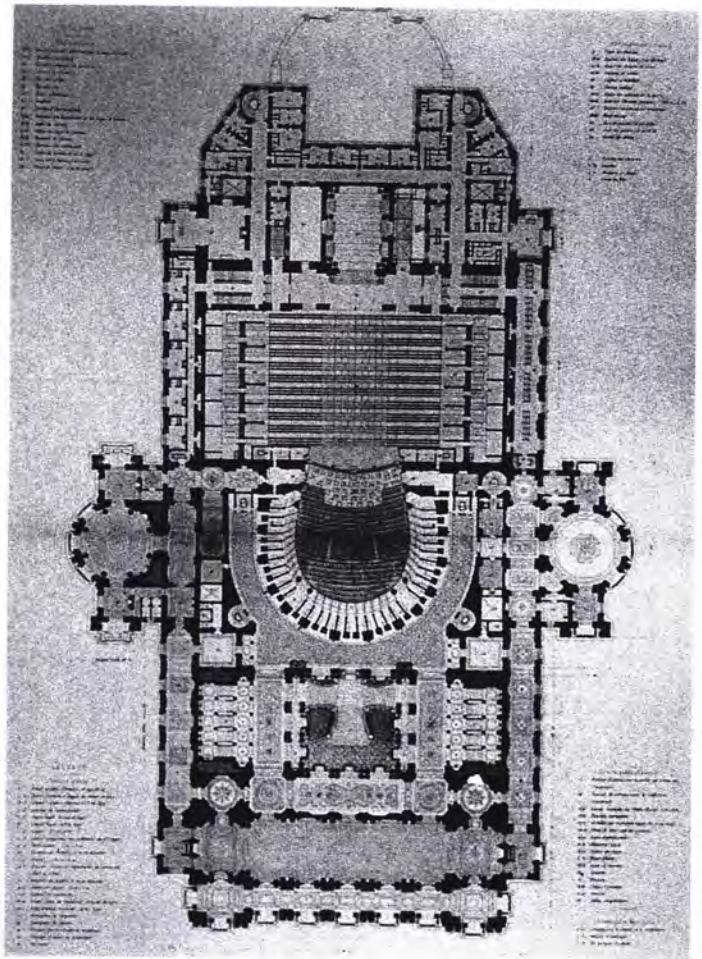
Frente a la supuesta desnudez expresiva del pequeño teatro provisional de Bayreuth, su figura, la contrafigura del Palais Garnier ofrece una ostentación suntuosa sin precedentes. Y el ornamento del tapicero, como expresión concreta del *trait* de Garnier, garantiza la aspiración a la individualidad dentro del marco estricto del *habitus* normativo. Por lo tanto, Bayreuth anula voluntariamente la individualidad del espectador a través de la ausencia de ostentación decorativa, en su búsqueda del espíritu catártico de comunidad, mientras que el Palais Garnier funciona a la inversa, intentando superar lo normativo, la compacidad del cuerpo social al que va dirigido. Ambos edificios responden de manera opuesta al mismo problema: la manifiesta emergencia del materialismo cultural del siglo XIX, la absorción del cuerpo por parte de la presencia ubicua de objetos y mercancías en movimiento (la filosofía de la metrópoli). Mientras que Bayreuth es un claro ganado al bosque y puede llegar a definirse históricamente como una heterotopía no ya urbana sino nacional, el Palais Garnier se inserta en el ritmo vertiginoso de la gran ciudad con absoluta naturalidad, estableciendo una continuidad completa entre el edificio teatral y el tejido urbano que impele a hablar de una extensión mutua e híbrida entre ambos. Como ya se ha dicho, la apropiación y teatralización de la temática de la circulación y la "construcción" arquitectónica de fantasías escenográficas son los dos puntos que interesa destacar por encima de otros en el Palais Garnier. Las dos estrategias funcionan mediante la manipulación del espacio y el tiempo, de la manipulación de los ritmos corporales, y, por lo tanto, producen una concentración del espectador sobre dicha temática que le hace sentirse protagonista y participante.

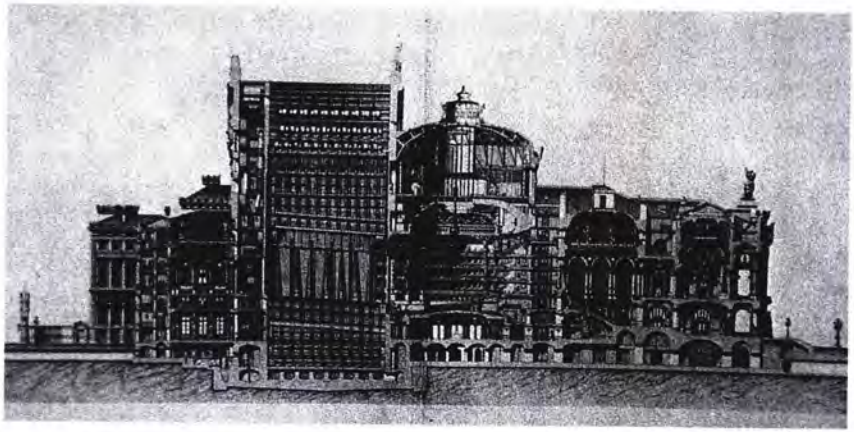
III. *La Foule* en movimiento

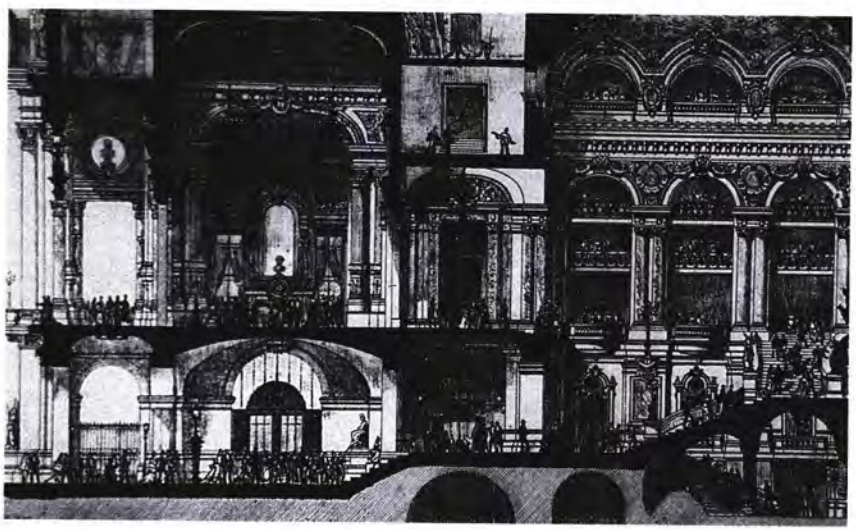
Si hay un término que Charles Garnier repite hasta la saciedad en *Le Théâtre*, éste es sin duda *la foule*, la muchedumbre como protagonista y a la vez destinataria de su proyecto. Y si hay un tema sobre el que manifiesta una preocupación muy superior a cualquier otro es el problema del movimiento como motivo arquitectónico principal. Garnier menciona explícitamente "la circulation incesant de la foule"[16] como una base objetiva de su proyecto.

La propia estructura de *Le Théâtre* consiste en una detallada y minuciosa descripción y análisis de la sociedad de la muchedumbre y de sus costumbres sociales en relación con el espectáculo, que, para Garnier, se encarnaba precisamente en la sociedad misma y el escenario donde se desenvuelve, la ciudad. Así, el libro detalla el reco-

16. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 127.







43 Planta baja del Palais Garnier.

44 Sección longitudinal.

45 Sección longitudinal parcial por la entrada con todos los lugares de circulación del público.

rrido del espectador desde los movimientos y flujos circulatorios de la ciudad envolvente hacia el interior del teatro, donde dichos flujos son sometidos al autoestudio por parte de sus propios agentes, convertidos en espectáculo. La composición del edificio obedece asimismo a dicho análisis por encima de cualquier otra consideración, de tal manera que el Palais Garnier se compone de cuatro grandes bloques programáticos: (1) vestíbulos, foyers y escaleras, (2) auditorio, (3) escena y (4) administración, distribuidos en dos rectángulos perpendiculares. Estas cuatro grandes áreas se ordenan según la secuencia: pórtico, gran vestíbulo, vestíbulo de control, gran escalera, gran foyer, sala, escenario y administración, en una serie de planos sucesivos secuenciales que componen el primer gran rectángulo, y a ambos lados el acceso del Jefe de Estado y el acceso de los abonados, que junto a la sala o auditorio central componen el segundo rectángulo transversal. Esta pieza transversal delimita el punto de inflexión del programa público (entrada, espacios de circulación y auditorio) respecto al programa privado (escenario, oficinas de administración y dependencias de los artistas, así como el famoso burdel situado detrás de la escena). Ésta es precisamente la secuencia casi cinematográfica que *Le Théâtre* ofrece al lector, el cual, transformado en espectador, pasa de la *promenade* urbana exterior a la *promenade* teatralizada interior del edificio de la ópera.

El edificio o su homólogo el libro, que no es sino el programa de mano para un espectáculo arquitectónico (*Le Théâtre* es uno de los dos libros que describen el edificio, junto con *Le Nouvel Opéra*), actúa como un agente inductor del "sentimiento dramático" del espectador-lector:

> La arquitectura de los teatros provocará la creación y el desarrollo de la literatura dramática al mismo tiempo que dirigirá el gusto del público hacia un arte elevado, pregnante y moralizador[17].

Garnier afirmaba que los vestíbulos habituales en los teatros construidos eran "mezquinos, pequeños, embarazosos"[18] y se parecían más a pasajes siniestros que a lugares aptos para la circulación y la corriente ambulatoria de personas que celebran un acontecimiento social. Divide a los espectadores en cuatro categorías, según lleguen al teatro a pie o en coche y tengan o no billete o reserva. De esta condición deriva sus *évolutions naturelles,* como había observado en el teatro griego, y esto provoca un comportamiento determinado en cada grupo que Garnier identifica a través de la naturaleza de su movimiento, al que responde con la disposición de las dependencias. Los espectadores de a pie llegan directamente al pórtico frontal, mientras que los abonados lo hacen por la entrada lateral, que comunica con su propio vestíbulo situado inmediatamente debajo del auditorio. Este vestíbulo, el de los abonados, funciona como antesala del vestíbulo

17. *Le Théâtre, op. cit.*, pág. 54.

18. Ibidem, pág. 69.





46 Palais Garnier. Planta detalle de la gran escalera y de la escalera secundaria.

47 La gran escalera.

principal, y Garnier lo concibe en *femenino* debido a su carácter íntimo en primera instancia y, sobre todo, a que por convencionalismo social las mujeres no acudían al teatro a pie, sino en carruaje. El vestíbulo de los abonados fue concebido como un *boudoir* femenino, mientras que el vestíbulo general o *Grand Vestibule* era el lugar de los *pas perdus*. En él, los espectadores se arremolinan sin una orientación determinada, siendo un lugar para el reposo, y la facilitación del *rendez-vous*, para la aminoración de los ritmos de la calle y su adaptación a los microritmos a los que son sometidos todos los espectadores[19]. El vestíbulo general sirve además de antesala del vestíbulo de control, que es el lugar donde el público es clasificado y distribuido de acuerdo con el billete de entrada.

Sin embargo, a través de esta descripción un tanto panóptica del funcionamiento del espacio en relación con el cuerpo, según categorías tales como la clasificación, la distribución y el flujo, que obviamente responden más objetivamente al funcionamiento espacial de los objetos, las cosas o las mercancías que a las personas, Garnier no está sugiriendo que su arquitectura provoque o induzca a tal funcionamiento, sino que su arquitectura es producto de y obedece a una secuencia de factores que intervienen en su proceso creativo, en concreto: (1) la observación y la racionalización de fenómenos existentes, (2) la disposición ordenada de un marco para dichos fenómenos y (3) la "cuestión artística"[20]. Este proceso rige también literalmente el diseño de la escalera, el nodo que unifica todas las circulaciones y el punto con mayor grado de teatralidad: la escalera es el producto del estudio práctico del movimiento y de la necesidad de suntuosidad y lujo "para todos"; la escalera es el motivo en el que se concentran todos los espectadores independientemente de su categorización. En este preciso lugar como en ningún otro, Garnier hace de la racionalidad un espectáculo al concebir la escalera como una línea continua de movimiento, en particular cuando en la revisión del proyecto definitivo realizada en 1862 introduce la curvatura en la escalera para facilitar la fluidez y continuidad en la circulación, emulando precedentes manieristas y barrocos. Théophile Gautier identificó este fenómeno incluso antes de que estuviera construida en su crónica del proyecto de 1863: "[...] les curieux purront s'accouder comme dans une toile de Paul Veronèse spectateurs et spectacle en même temps"[21], y el mismo Garnier habla de la escalera como un *tableau mouvant* o un *spectacle animé*[22], así como de un homenaje al arte de la arquitectura al tiempo que una "manifestación lógica de la razón"[23]. La escalera teatralizada remite directamente al teatro de Burdeos de Victor Louis (1773-1780), que Garnier menciona como referente. En el Grand Théâtre de Burdeos, Louis realiza una adaptación monumental de la escalera palatina para su uso civil público, haciendo que la altura de ésta supere incluso la del auditorio. Aunque la sequedad decorativa corresponda más a un modelo de escalera al aire libre que a un interior, su eco en el Palais Garnier es indudable y reconocido por el propio Garnier. El Teatro de Burdeos es uno

19. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 72. El propio Garnier insinúa tal "adaptación".

20. Ibídem, pág. 79.

21. Citado en CURTIS MEAD, *op. cit.*, pág. 127.

22. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 97.

23. Ibídem, pág. 100.

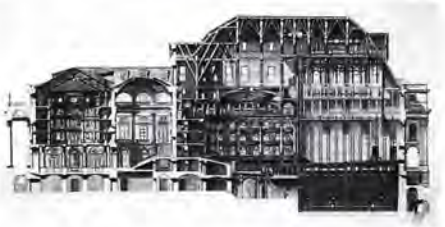
de los tres ejemplos franceses incluidos por Diderot en el capítulo dedicado a la arquitectura de la *Encyclopédie* de 1776, junto al *Odéon* parisino de Wailly y Peyre y el Teatro de Besançon de Ledoux.

En su análisis del *Grand Foyer* (la siguiente dependencia en la secuencia espacial del espectador), Garnier realiza con mayor literalidad la transposición de la sociedad de la circulación parisina al ámbito del teatro. Para determinar las proporciones de la sala no acude a sistemas proporcionales ideales derivados de las matemáticas o de la música, ni siquiera a las relaciones de proporción con el resto de las dependencias, sino a una combinación positiva de estadística y observación:

> ¿Pero cuál será la anchura de la sala? Para responder a esta cuestión, hice estudiar de qué modo se realiza la *promenade*. Lo más frecuente, si son dos espectadores solamente, es que paseen juntos, pero a veces la *promenade* se hace también de tres espectadores de frente. Cuatro personas que pasean juntas se organizan instintivamente de dos en dos. Cuando son tres, si alguno se separa del grupo, quedará aislado y resultará entonces en dos de frente. Es este número de paseantes reunidos el que debe ser considerado porque se encuentra más frecuentemente en cualquier reunión ambulatoria[24].

El *Grand Vestibule* debe equipararse por lo tanto con una porción de calle y, más concretamente, con una interiorización del pasaje comercial, de manera que aunque el modelo directo al que alude sea Versalles y su salón de los espejos, la realización práctica obedece a los dictados de la estadística social por una parte y a los dictados del hábito por otra, en definitiva, a lo *dado*. Garnier argumenta que la determinación de la altura del vestíbulo está motivada a su vez por la necesidad de estimular una actitud concreta en el espectador: el cruce de miradas y la altivez de la mirada misma, que un espacio de altura baja es incapaz de proporcionar porque induce al que lo recorre a bajar la mirada hacia el suelo. El espectador se distingue además según su carácter, por lo que puede tener una tendencia ambulatoria o puede preferir la observación y el estatismo, lo cual determina lo que Garnier denomina la "razón fisiológica"[25]. El *Grand Vestibule* es un ejemplo muy claro de cómo funciona la combinación complementaria de la intuición (que es también la combinación de la observación y la racionalización de los fenómenos existentes o dados) y el hábito, de modo que (a riesgo de simplificar) podemos decir que la dimensión de la sala en planta (60 x 10 metros) cae del lado de la "intuición" racionalizada –determinada por medio de los estudios de las agrupaciones de paseantes de costumbres normativas–, mientras que la determinación de la altura (15 metros) cae del lado del hábito, que en este caso concreto (el hábito de la mirada y del escrutinio visual) responde a la razón fisiológica, es decir, a la individualidad.



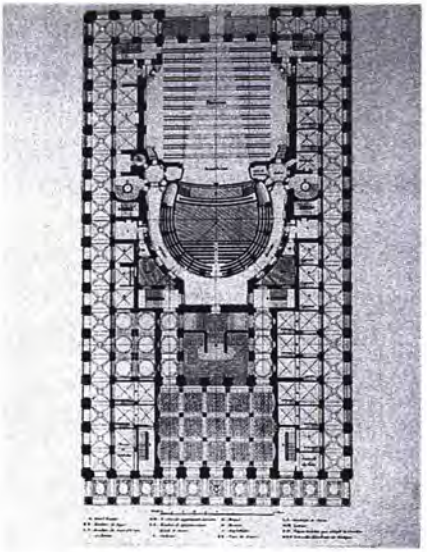


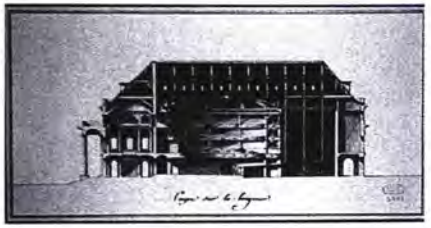
48 Gran Teatro de Burdeos, perspectiva, 1773-1780. Victor Louis.

49 Gran Teatro de Burdeos, sección longitudinal, 1773-1780. Victor Louis.

24. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 115.

25. Ibidem, pág. 117.









50 Gran Teatro de Burdeos, planta, 1773-1780. Victor Louis.

51 El Odeón de París, sección y alzado. Proyecto final de 1778. Charles de Wailly y Marie-Joseph Pierre.

52 La gran escalera del Palais Garnier.

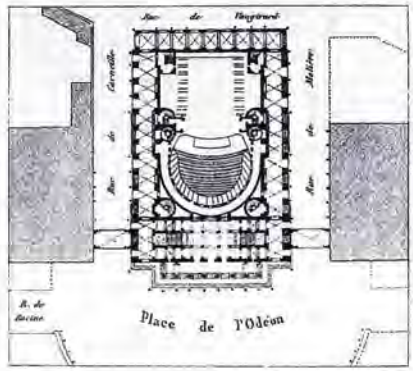
Una observación posterior permite apreciar la correspondencia directa entre el *Grand Vestibule*, y en general todas las dependencias que rodean el auditorio, y la actividad circulatoria de la calle: Garnier mantiene que el foyer, el vestíbulo y la escalera son los lugares que erosionan toda diferencia social o de rango entre los espectadores, en tanto que la sala la mantiene y enfatiza[26]. La mirada al teatro griego y a la antigua cávea semicircular como lugar igualitario de una forma social igualitaria[27], una mirada practicada desde Goethe hasta Richard Wagner e incluso Peter Behrens o Walter Gropius, se subvierte por completo: mientras que se mantiene la diferencia por clases en el auditorio, se elimina en las dependencias de acceso y circulación, que son el verdadero corazón del teatro para Garnier, el verdadero lugar de la representación.

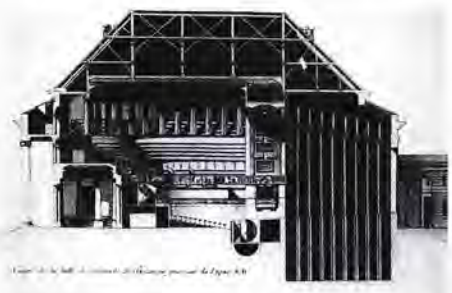
Siguiendo el recorrido natural del espectador, sus *évolutions naturelles*, Garnier nos lleva hacia el interior del teatro, y su descripción sociológica se frena bruscamente al llegar al auditorio. En este punto, el tono de la descripción varía considerablemente y pasa a ser un texto puramente técnico (aunque carente de erudición científica) sobre la acústica, la ventilación y los estudios de color del auditorio y sobre las dimensions y el utillaje del escenario, exactamente el tono opuesto al que ofrece Richard Wagner en su descripción de Bayreuth, que se concentra exclusivamente en los aspectos operativos de la sala y el escenario, en la mecánica visual de la sala de espectáculos, y pasa completamente por alto la mecánica ambulatoria y social del público.

IV. Carácter: la muchedumbre y la individualidad

Garnier afirma que "la vérité est le programme"[28], pero al mismo tiempo afirma también que en el edificio de la Ópera de París "l'ordre et le plaisir sont confondes"[29]. Si el estudio atento del programa de acuerdo con ciertas premisas derivadas de la observación y la racionalización determina algunas de las decisiones más importantes sobre la disposición de los distintos ámbitos del edificio, precisamente la consideración del principio dinámico de disposición (compleja, variable, indeterminada) sobre el estatismo de la composición (controlable, uniforme, determinada) conducen a Garnier a considerar el conflicto que se produce entre los dos términos complementarios que definen la arquitectura como representación: el hábito y la intuición. El primero responde a consideraciones positivas y universales relacionadas especialmente con el movimiento y con la mecánica social de la gran ciudad, y el segundo término de esta ecuación paradójica a consideraciones subjetivas e individuales.

En un escrito inédito titulado *Foule et Individualité*, Garnier articula el conflicto que presenta esta dualidad:





53 El Odeón de París, planta. Proyecto final de 1778. Charles de Wailly y Marie-Joseph Pierre.

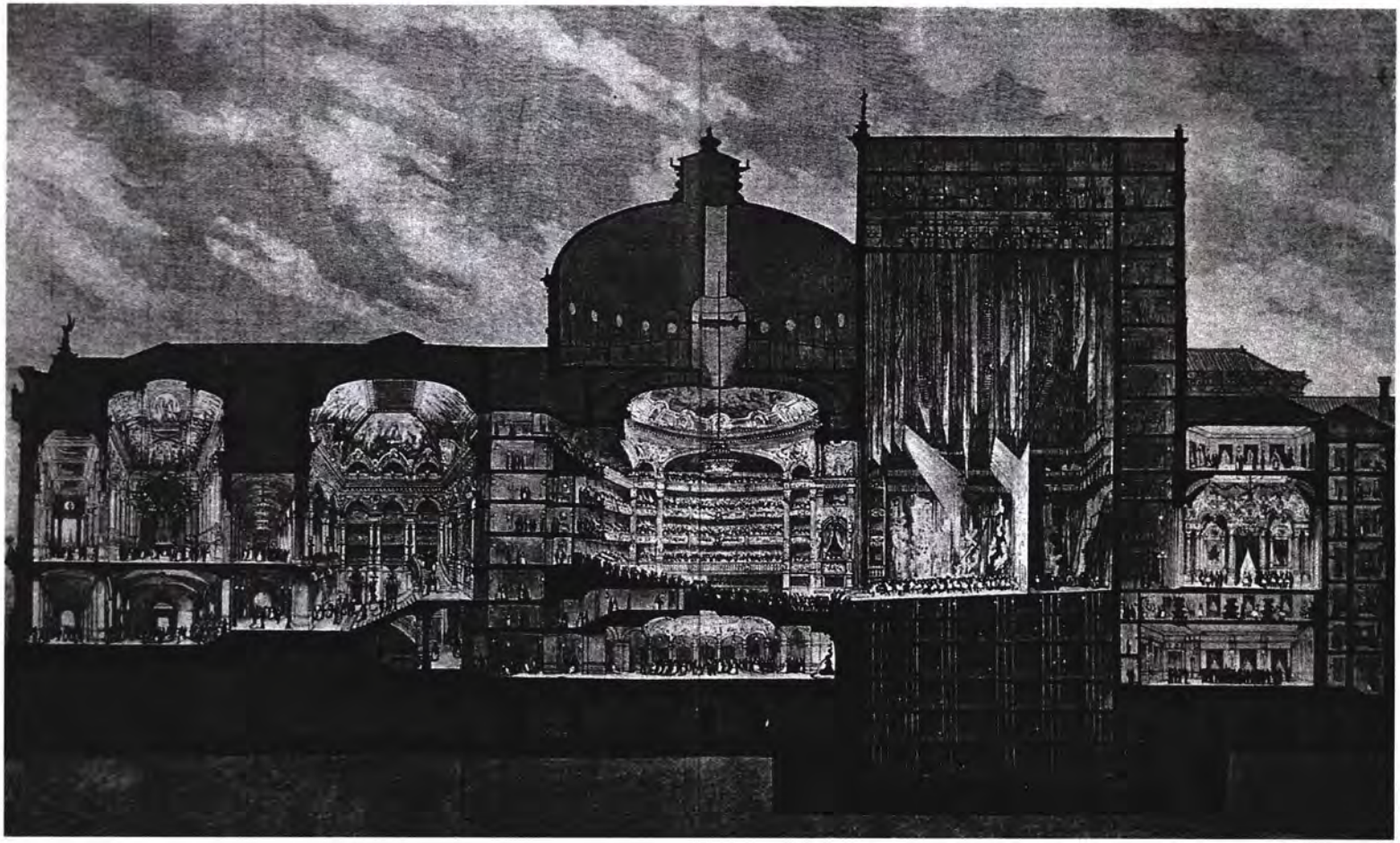
54 Teatro de Besançon, 1778-1784. Sección que muestra el *système progressif* del patio de butacas. C. N. Ledoux.

26. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 120.

27. Una mirada mitificada y que no se corresponde en absoluto con la realidad del espectáculo trágico. Véase JOHN WINKLER: "Representing the Body Politic, The Theater of Manhood in Classical Athens", *Perspecta*, núm. 26, 1990, págs. 215-228, donde se describe la naturaleza distributiva de los espectadores de la tragedia según sexo y clanes.

28. *Le Théâtre*, *op. cit.*, pág. 246.

29. Ibídem, pág. 100.



55 Palais Garnier. Sección longitudinal que muestra la dinámica del movimiento.

De todas las pasiones humanas, la más viva, la más fuerte, la más inveterada es la de la personalidad, la del *yo*. Es, en suma, el egoísmo, egoísmo natural, indispensable para la conservación y para la satisfacción de la especie. Un egoísmo marcado, persistente, móvil de todas las acciones... Este axioma que intento aplicar a las emociones causadas por los hechos de la humanidad se aplica igualmente a las impresiones causadas por los objetos inanimados y en ese caso uno puede afirmar que es lo que más interesa. Es la unidad y no la cantidad, la individualidad y no la muchedumbre[30].

El problema de la determinación de la individualidad en el conglomerado normativo de la sociedad moderna a través del espectáculo aparece con especial minuciosidad y virulencia en un escrito del enciclopedista Diderot sobre el teatro; se trata del diálogo *Paradoxe sur le Commedien*, un texto escrito en 1773 pero no publicado en Francia hasta 1830 y que coincide prácticamente con la publicación tardía (1832) de la obra de Quatremère de Quincy *Dictonnaire historique d'architecture*. En su obra anterior *Encyclopédie Métodique d'Architecture*, de 1788, Quatremère distinguía entre los distintos y distintivos *caracteres* de la arquitectura endeudándose a todas luces con la antropología y las ciencias humanas, de manera que a un edificio se le confería una fisonomía o, mejor dicho, los rasgos de una *persona*. De tal contigüidad resulta que un edificio, por ejemplo, puede tener moral, encarnar valores morales por sí mismo, como debiera ser el caso de un tribunal de justicia. Garnier no asume este compromiso más que con la participación del espectador en el otorgamiento de dicho *carácter* al edificio a través de la transferencia del suyo propio a la materia inerte construida, una manifestación de lo que en paralelo Robert Visher definió como empatía en 1873. El proceso de tal transferencia de significado al edificio desde el espectador, que no es puramente unidireccional sino mutuo, se producirá, en el caso particular de Garnier, gracias a la mediación del espectáculo. De ahí surge la relación mutua y la doble categorización de Garnier respecto a la naturaleza humana, entre el sentimiento dramático y el arquitectónico, entre individualidad y muchedumbre. Por lo tanto, el templo de la mecánica ciudadana se complementará con la proyección sentimental del espectador.

Los tres caracteres de Quatremère eran: el carácter esencial o genérico, uniforme de acuerdo con los principios del hábito universal; el carácter distintivo o la especialización institucional o social, en paralelo con las especies de la teoría evolutiva; y, finalmente, el carácter relativo o individual, aquel que garantiza y hace visible la correlación de forma y contenido en un caso específico[31]. El paralelismo cronológico de ambos escritos (el de Diderot y el de Quatremère) y la resonancia temática resulta sorprendente. En *Paradoxe sur le Commedien*, Diderot postula que el actor perfecto solamente puede alcanzar la pureza del tipo normativo, el referente ideal, mediante el ejercicio de la pérdida de la sensibilidad, que se logra gracias al proceso continuo de observación desapasionada de los comportamientos ajenos y a la práctica de la mimesis, anticipando plenamente la cultura de la



56 Columna antropomórfica. M. Quatremère de Quincy.

30. CHARLES GARNIER: *Foule et Individualité*, Bibliotèque de l'Opéra, París, pièce 41, 1880, citado en CURTIS MEAD, *op. cit.*, pág. 213.

31. Véase al respecto la entrada *Architecture* de la *Enciclopedia* de Quatremère de Quincy. Aquí se ha consultado una versión inglesa de la entrada *Caractère* publicada en *9H*, núm. 7, 1985, págs. 25-39.

flânerie que el Palais Garnier hizo visible en una apoteosis viva como tema mismo. La paradoja a que alude el título de Diderot radica en que dicha pérdida de sensibilidad es el vehículo hacia la experiencia de lo sublime, de tal manera que la máxima naturalidad de la representación perfecta y el máximo grado de capacidad de convencimiento se consiguen paradójicamente con el máximo de artificialidad por parte del actor, que abandona sus pasiones, sus debilidades, su personalidad y su carácter para poder adquirir así un número indeterminado de roles convincentes de su autenticidad.

Según Diderot, la sensibilidad se define de la siguiente manera:

> La sensibilidad, según la única acepción que se le puede dar hasta ahora a dicho término, es, me parece, esa disposición compañera de la debilidad del organismo seguida de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, de la delicadeza de los nervios, que inclina a compartir, a estremecerse, a admirar, a temer, a perturbarse, a llorar, a desvanecerse, a socorrer, a huir, a gritar, a perder la razón, a exagerar, a despreciar, a desdeñar, a no tener idea precisa de lo verdadero, del bien y de la belleza, a ser injusto, a ser loco[32].

Algo, por lo tanto, equivalente a la *debilidad orgánica* del individuo, al rapto fisiológico[33], frente a lo cual Diderot propone al actor como hombre superior, que hace del artificio y la mimesis un vehículo de conocimiento que le proporciona toda su fuerza. La sensibilidad viene definida por aquellos fenómenos a los que conduce, es decir, por sus consecuencias más que por sus motivaciones, unos fenómenos de orden negativo, pertenecientes por lo tanto a las regiones oscuras del cuerpo, a todo aquello que no es luz, las sombras, lo opuesto a la Ilustración, a la razón secular. Ello permite a Diderot distinguir entre tres tipos de hombre de acuerdo con el grado de *subyugación* ante un demonio como la sensibilidad: el hombre natural, el poeta y el actor[34], que se relacionan como las muñecas rusas. El hombre natural en el núcleo y sobre él, en perfecta adaptación y con rango superior, el poeta y el actor, que es el tipo supremo.

El hombre de sensibilidad (el hombre natural) nunca puede convertirse en un "representante de la sociedad" porque "está a merced de su diafragma", no puede ser "un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un simple buen hombre o un observador certero" a menos que se despegue de sí mismo perdiendo la sensibilidad[35].

El actor de Diderot es entonces un loco porque renuncia a sí mismo, mientras que el espectador es un sabio que obtiene su sabiduría del loco y de su abandono de sí mismo.

Cuando en el Palais Garnier el espectador se transforma en actor al traspasar el pórtico de entrada –lo que sucede por cuanto el edificio es una extensión o una prótesis de la *promenade* del pasaje que, al "espectacularizar" el paseo, eleva la conciencia del paseante-espectador al rango de protagonista, actor, objeto observado–, éste no está abandonando su sensibilidad fuera del teatro, sino que más bien acentúa sus formas propias y su

32. DENIS DIDEROT: *Paradoxe sur le Commedien*, facsímil del original de 1830 incluido en *Diderot's Writings on the Theater*, en el idioma francés original editado por F. C. Green, Nueva York, AMS Press, Inc., 1978, pág. 284. Existe una traducción castellana, *La Paradoja del Comediante*, editada por la librería La Avispa de Madrid, s.f.

33. Compárese el actor paradójico de Diderot con el "espectador ideal" de Wagner y sus personajes sin cuerpo, y con el superhombre de Nietzsche. Son tres formas bien distintas de respuesta al problema de la decadencia del ego burgués de finales del XIX.

34. DIDEROT: *Paradoxe sur le Commedien*, *op. cit.*, pág. 313.

35. Ibidem, pág. 301.

individualidad haciendo ostentación pública de su rol social, de tal modo que ya es actor antes de entrar en el teatro, y ya ha abandonado su sensibilidad en algún otro lugar, que no es otro que la propia ciudad.

El Palais Garnier, en este sentido, actúa como un auténtico *espejo* que hace visible el autorreconocimiento al poner en escena una realidad ya existente fuera de sus paredes, y funciona de un modo diferente de como lo había hecho la escena hasta entonces, que "replicaba" o "inventaba" mundos paralelos, comportándose como *ventana* hacia otro lugar y otro tiempo fuera del presente, pese a su apariencia de realidad simétrica.

Estamos, pues, ante dos *escenarios* fundamentales: el de la ventana transparente y el de la ventana reflectante, que aluden al *cuadro* pictórico y escénico desde el Renacimiento y al espejo respectivamente. La ventana transparente produce una relación sólo aparentemente simétrica entre los dos lugares u observadores que separa la ventana, siendo en realidad no intercambiables porque entre ellos media la convención de la perspectiva; en cambio, el espejo alimenta la autoconstrucción y la modificación constante del espectador reflejado, que se ve afectado por el reflejo que modifica consecuentemente su disposición de ánimo y su propia actividad corporal[36]. El espejo, concebido de esta manera, introduce al espectador en el cuadro y lo hace consciente de la realidad espacial que lo rodea. Ésta es una lectura realizada por Dan Graham en 1979 refiriéndose a su propio trabajo artístico alrededor de las vitrinas comerciales de la ciudad media americana, la ciudad normativa para el espectador-consumidor normativo, sin conciencia, donde la calle comercial interior se cierra con vitrinas transparentes para exhibir los productos. Sin embargo, dichas vitrinas perfectamente transparentes se *ensucian* con el inevitable reflejo de los observadores. A pesar del impresionante salto histórico que esto supone, la pertinencia de las palabras de Graham sobre el papel del espectador y su no deseada intromisión en el marco de la transparencia perfecta resulta esclarecedora respecto al juego visual de ver y dejarse ver del Palais Garnier. Graham ha escrito a este respecto:

> La ventana transparente separa *objeto* y *sujeto*. Desde detrás del cristal, la vista del espectador es *objetiva*, mientras que el/la sujeto/subjetividad de lo observado resulta eliminado/a. El observador en el exterior del cristal no puede ser parte del marco *intersubjetivo* de un grupo interior. Al ser reflectante, el cristal refleja la imagen especular de un observador, así como el mundo particular interior o exterior tras él, en la imagen del espacio dentro del cual está mirando[37].

Por lo tanto, la ventana transparente, la escena tradicional, anula al espectador que "no puede ser parte del marco" excepto si se producen reflejos, es decir, si se comporta como espejo.

Volvamos ahora de nuevo al Palais Garnier. Curtis Mead ha sugerido en su estudio monográfico a modo de conclusión que este edificio está concebido en gran medida

36. DAN GRAHAM: "Essay on Video, Architecture and Television", en *Two Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1999, págs. 52-61. Publicado originalmente en 1979.

37. Ibidem, pág. 56.



57 Decoración teatral de *scena per angolo* de los Galli Bibiena, sin fecha.

siguiendo las leyes de la composición escenográfica, esto es, según la sucesión de superficies dispuestas dentro de una caja cerrada para sugerir la profundidad espacial[38], y establece una cronología de la penetración de este tipo de representación escenográfica y su influencia en la arquitectura francesa del siglo XVIII. Esta cronología abarca desde el "vedutista" Giovanni Nicoló Servandoni (1695-1766) hasta su discípulo directo Charles de Wailly (1730-1797), también discípulo de Blondel y autor, junto con Joseph Marie Peyre, del Teatro del Odéon de París (1779-1782), el primer teatro-templo que incorpora plenamente las ideas de los enciclopedistas, como la creación de un tipo aislado de la fábrica urbana, la eliminación del *parterre* o patio y su sustitución por la platea inclinada o *systéme progressif*, que introduce butacas o bancos y elimina el caos y el apiñamiento humano. La tendencia pictórica detectada en esta generación de arquitectos y manifestada con mayor claridad en la publicación de David Leroy *Historie de la disposition et des formes que les Chrétans ont données à leurs temples* (1764), que realiza un inventario de dibujos de la Antigüedad derivado del punto de vista de un espectador móvil, exactamente como en una sucesión de instantáneas perfectamente enmarcadas de cuyo *autor* desconocemos, sin embargo, absolutamente todo, nos situaría del lado de la tradición de la ventana transparente.

Por otro lado, Boullée, asimismo discípulo de Blondel, llega a afirmar que el carácter es "el efecto que emana del objeto y que produce algún tipo de impresión sobre nosotros"[39], es decir, que no es una propiedad exclusiva del objeto, del edificio, tal y como Quatremère había señalado, sino que requiere de la participación activa del espectador, al menos en forma de predisposición inicial, para poder constituirse como tal carácter, como valor significante.

La obra de Leroy, esa sucesión de estampas de una *promenade* por los edificios de la Antigüedad, está anunciando el modo en que el Palais Garnier se concibe y el papel de los espectadores como observadores de cuadros. No obstante, el espectador del Palais Garnier es también y al mismo tiempo actor.

Por lo tanto, esa asimilación de las técnicas del espectáculo en la representación gráfica de la arquitectura hace prevalente el punto de vista del espectador en la construcción de la obra sobre el punto de vista abstracto e impersonal. Por eso cuestiona los referentes universalistas, es decir, que se confiere una preeminencia de la *Individualité* sobre la *Foule* en los términos de Garnier, aunque dicha individualidad permanezca por el momento velada. Más aún, Garnier articuló el principio de la validez de la impresión (sinestésica) sobre el juicio (estético) tajantemente, adentrándose en el territorio de la percepción de la obra de arte como el punto fundamental de su razón de ser:

> Todo aquello que pasa por los ojos se refleja un instante en el cerebro: la impresión, la duración es más o menos larga dependiendo de que las miradas sean más o menos fugitivas. Pero durante el tiempo, por muy corto que sea, se apodera de vosotros un sentimiento cualquiera y ello os

38. CURTIS MEAD, *op. cit.*, págs. 120-127.

39. ETIENNE-LOUIS BOULLÉE: *Architecture, essai sur l'art*, Paris, ed. Pérouse de Montclos, 1968, pág. 73.

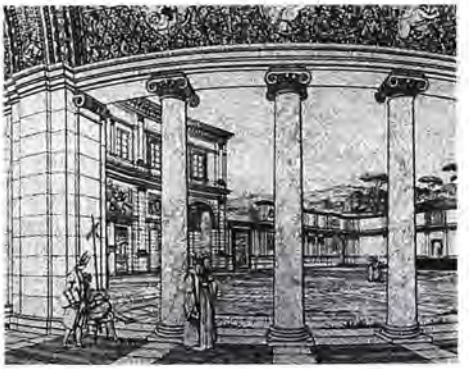
conduce a un juicio intuitivo que, bien o mal, os impelerá a considerar que lo visto es bello, feo o simplemente curioso. Poco importa en este asunto que yo extraiga el valor de dicho juicio. Lo que importa es la constatación de que vosotros estáis influenciados por los objetos que os rodean[40].

Así pues, las manifestaciones acerca de la utilidad positiva que realiza Garnier en su tratado sobre el teatro son complementadas en todo momento con las descripciones del impacto emocional y moral[41] que la arquitectura debe despertar en el espectador y que éste a su vez le confiere. Serán éstas las que le otorguen finalmente el sentido de individualidad. Un lugar arquitectónico predispone así a la alegría o a la tristeza, proporciona una afectación del sentimiento, y funciona por una especie de sinestesia o intercambio entre los sentidos, tal y como Baudelaire había proclamado en sus *Correspondances* (1845-1846, publicado en 1857).

Por otra parte, paralelamente a como se ensalzan los valores de la impresión subjetiva frente al juicio, Garnier postula abiertamente la crisis de la institución y de los valores que encarna, la incapacidad de la arquitectura pública (la arquitectura que los arquitectos revolucionarios querían hacer hablar) para producir significado inteligible, para comunicar valores que pudieran medir los juicios de los ciudadanos. Garnier critica duramente las instituciones seculares por su énfasis en los aspectos "materiales" y por su "especialización". Las instituciones seculares, dice, sólo pueden comunicar con una parte de la población y, por lo tanto, carecen de la dimensión unificadora de la representación:

> Henos aquí donde estamos reunidos hoy día, y en la edad actual de nuestras costumbres se debe reconocer el hecho de que de todos los edificios construidos no hay más que dos que, si no frecuentados por todos, están al menos destinados al mayor número: la iglesia y el teatro. La iglesia para el espectáculo divino, el teatro para el espectáculo humano. Es ahí en especial donde la muchedumbre se dirige. Son los monumentos públicos por excelencia. A los litigantes, el tribunal, a los hombres de negocios, la Bolsa, a los legisladores, las Cámaras, a los soberanos, los palacios, pero Cámaras o palacios, Bolsas o tribunales, están todos ellos afectados por una categoría, una especialidad. La iglesia y el teatro son de todos y para todos[42].

Por lo tanto, su confianza en la totalidad y en el poder unificador de la arquitectura como expresión de valores discernibles por la totalidad de la población no radica en la institución política o económica, sino en la representación: la redención artística del teatro o la religión, dos formas "estetizadas" de entender las formaciones sociales que sólo el *arte* es capaz de reintegrar. La iglesia (representación de Dios en el mundo) y el teatro (el doble o el espejo), únicamente en estos dos ámbitos se produce la obra *total* común a todos. La acción social que realizaba la forma clásica del teatro griego se formalizaba en la organización espontánea en torno al actor, el poeta o el sacerdote (al menos míticamente), cuyos papeles



58 Paul Marie Letarouilly: *Villa di Papa Giulio*, de *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particulaires les plus remarquables de la ville de Rome*, París ,1840-1857.

40. CHARLES GARNIER: *Foule et Individualité*, citado en CURTIS MEAD, *op. cit.*, pág. 213.

41. *Le Théâtre*, *op. cit.*, págs. 51-52.

42. Ibidem, págs. 45-46.













59 Paul Vredeman de Vries: Alegorías de los cinco sentidos, el toscano = la vista, Ámsterdam, 1638.

60 El dórico = el oído.

61 El jónico = el olfato.

62 El corintio = el gusto.

63 El compuesto = el tacto.

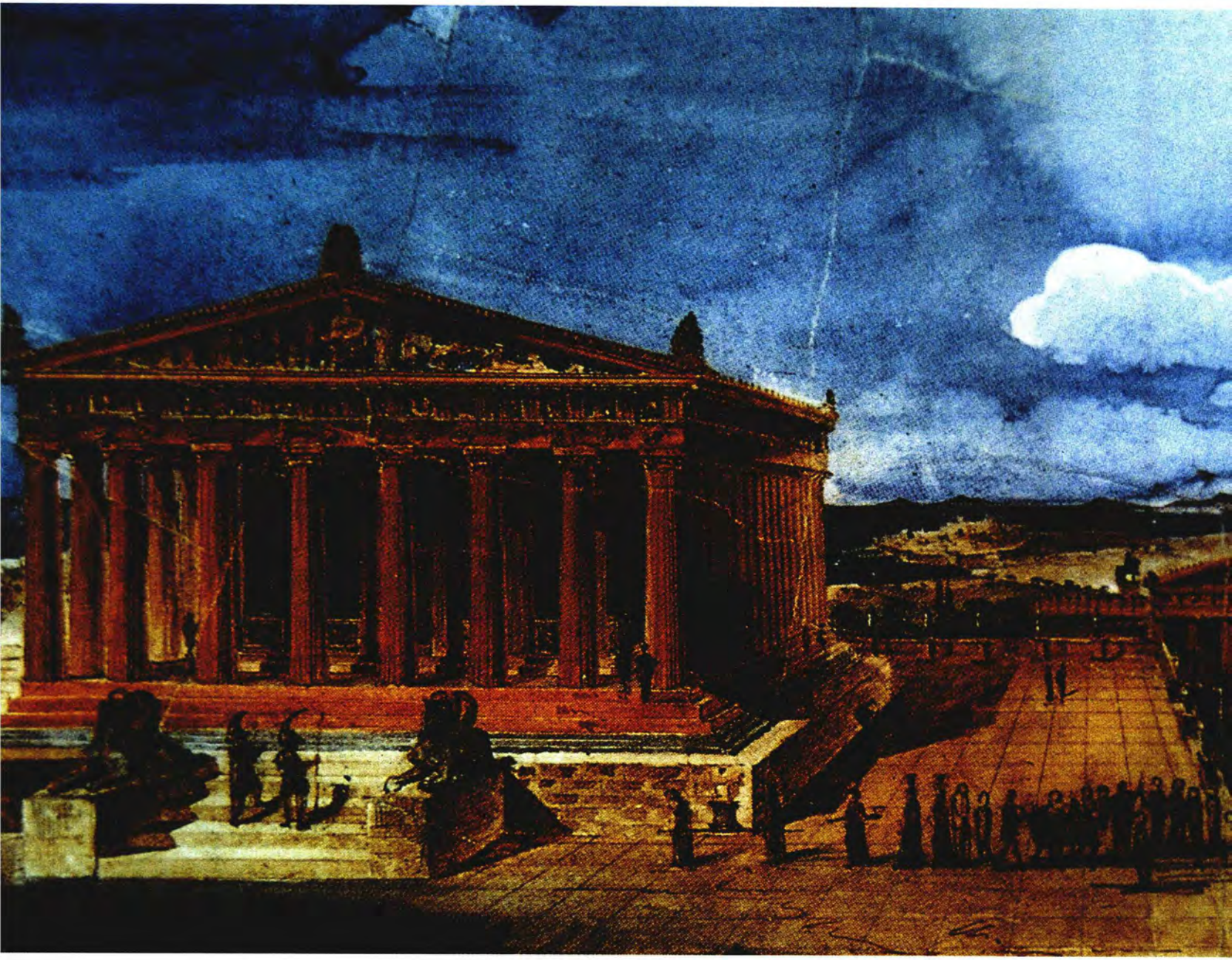
64 Giuseppe Galli Bibiena: *Theatrum Sacrum*, del libro *Architettura, e prospettive*...1740.

tendían a superponerse. En la segunda mitad del siglo XIX, Garnier se enfrenta al problema de la definición del espectador y del espectáculo en la ciudad capitalista por antonomasia. Su respuesta, en términos generales, es rotunda: la Ópera de París es el producto combinado de la cultura de la circulación y el movimiento y de la cultura de la exhibición social heredada de la tradición teatral italiana hechos arte y cargados de un sutil potencial redentor.

La tradición escenográfica italiana hizo de la profundidad ilusoria del cuadro su tema favorito, desde el Olímpico de Palladio y Scamozzi (1580-1585), que sugería la existencia real de una calle monumental flanqueada de edificios clásicos de la Antigüedad, hasta la *scena per angolo* inventada por los Bibiena (1740), que sugería la convulsión espacial de una arquitectura multiaxial. Garnier no solamente se *inspira* en estas tradiciones sino que *construye* en la realidad tridimensional las fantasías escenográficas, y, yendo más lejos, de manera análoga a como transforma al espectador en actor (haciéndole consciente de su calidad de actor y de la consiguiente pérdida de la sensibilidad, así como de su superioridad sobre el hombre natural tal y como lo describe Diderot), también lo introduce de hecho en la escena, físicamente, poniendo en tela de juicio la distinción tradicional entre lo *vrai* (verdadero) y lo *vraisemblable* (verosímil) en arquitectura, y aquí radica el punto de ruptura definitiva de Garnier respecto a Viollet-le-Duc. Lo que está en juego es el establecimiento de los principios que originan la forma significante, y el punto fundamental en el caso de Garnier es la preponderancia asignada a lo *vraisemblable*, que queda vinculado íntimamente con el interés por el programa en el edifico de la ópera, es decir, por el entendimiento sociológico-fisiológico de las materias programáticas y su manifestación *vraisemblable*. El programa y la representación, en el caso de Garnier, son casi sinónimos o, al menos, están en íntima correlación.

Al sustituir la expansión espacial del cuadro escenográfico hacia el espectador (como había practicado con maestría Bernini en sus comedias[43] y en general el teatro barroco) por la introducción verdadera y física del espectador en el cuadro (tal y como funciona el espejo en los términos descritos por Dan Graham), es decir, al convertir la ventana en espejo, al construir en las tres dimensiones el espacio ilusorio de la escenografía tradicional fuera de la escena, en el vestíbulo, en el foyer, en la escalera, Garnier introduce un factor nuevo en la historia del espectáculo porque subvierte la experiencia representacional. Los espacios del Palais Garnier están generados por muros-diafragma construidos con columnas (como había sugerido Boullée) que funcionan o pueden funcionar alternativamente como ventana transparente o *peep-show*, es decir, enmarcando las acciones de los otros, que es la visión comúnmente aceptada de este edificio, dejando al espectador fuera, o bien como espejos que devuelven la propia imagen cuando se realiza el ejercicio del movimiento y el hábito ambulatorio, reflejado en el movimiento de los otros junto al del que mira y colocando al espectador dentro.

43. Por ejemplo, en la comedia de *La Inundación*, fechada en 1637, en la que una cascada de agua real inundaba el auditorio momentáneamente al comenzar el espectáculo. Véase MARCELLO FAGIOLO DELL'ARCO: *Gian Lorenzo Bernini, Il Gran Teatro del Barocco*, Turín, Einaudi, 1971.



I. Policromía y quintaesencia de las artes

El origen de la "obra de arte total" no hay que buscarlo en los escritos de Richard Wagner, sino en los de Gottfried Semper (1803-1879), que en 1834 publica un pequeño ensayo titulado *Vorlaufige Bemerkungen uber bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Comentarios preliminares sobre la arquitectura pintada y la plástica de los antiguos), en el que polemiza sobre el origen de la arquitectura monumental de los griegos. En este breve escrito, Semper se alía con las teorías acerca de la policromía lanzadas por Jacques Ignace Hittorff (nacido en Colonia, de nombre verdadero Jakob Ignaz) en 1830. Hittorff pretendía la desmitificación de la arquitectura de la ruina blanca de la antigua Grecia, defendiendo a través de evidencias arqueológicas la existencia de la policromía como revestimiento generalizado entre los griegos para decorar sus monumentos religiosos. El propio Semper manifestó un cierto desencanto por el descubrimiento de las ruinas tal y como se habían conservado, en contraposición a la mirada mítica de Winckelmann o Goethe.

Tal desencanto, sin embargo, desemboca en el caso de Semper en la construcción de toda una teoría alrededor de la materialidad y la presencia corpórea del monumento que se contrapone a la mirada mitopoética practicada por la generación anterior de arquitectos e historiadores y, en su lugar, crea un nuevo mito: el de la obra de arte total.

El éxtasis que producía la contemplación del monumento antiguo se traduce en el éxtasis que comporta su construcción y, en particular, su utilización. El monumento antiguo deja de ser visto como un objeto puro situado en una esfera superior para empezar a ser considerado como un artefacto cercano o de uso, más que de contemplación o de especulación estética o literaria. El fenómeno de la corporeidad de



65 *Partenón y Propileos*, acuarela de 1832. Gottfried Semper.

66 Primer teatro de Dresde, Gottfried Semper. Foto de 1865.



67 Quatremère de Quincy (M. Antoine-Chrysostome), frontispicio de *Jupiter Olympien...* París 1815.

las formas, tal y como lo contempló Semper, anticipa el desarrollo del renacimiento de la tragedia y concluye el proceso de "domesticación" de ésta en el que se habían detenido los teóricos del drama alemanes a finales del siglo XVIII, en particular, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

En el origen de la policromía se encuentra el impulso ornamental, que Semper define como una manifestación de orden impulsivo y existencial, no tendente por lo tanto a la abstracción[1] sino, bien al contrario, a la corporeización de las formas, a su acercamiento a una sensibilidad más sensualista que intelectualista.

En Alemania, Joham Joachim Winkelmann había sentado las bases para la interpretación de la arquitectura griega como una mole blanca, carente de color y casi de materialidad, una pieza en el límite de la escultura sobre la que escribe en el segundo capítulo de su libro *Geschichte der Kunst* de 1763:

> El color tiene poco que compartir con nuestra consideración de la belleza, porque la esencia de la belleza no consiste en el color sino en la forma[2].

Se sientan así las bases para la interpretación de la arquitectura griega en el setecientos, que era considerada como un artefacto ideal, proyectado en un tiempo mítico, un artefacto puro de mármol blanco.

La imagen de la arquitectura griega inmaculada y blanca había permanecido más o menos intacta hasta la irrupción de la potente voz de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), a pesar de varios intentos por parte de académicos y estudiosos franceses, ingleses y alemanes de presentar evidencias en contra. Quatremère publicó dos ensayos fundamentales sobre policromía; el primero es *Histoire et littérature ancienne*, una conferencia dictada el 17 de octubre de 1806, en la que manifestó cierto interés por la policromía en relación con la escultura. Su segundo y más importante documento fue *Jupiter Olimpien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ovrage qui comprend un essay sur le goût de la sculpture polychrome*, aparecido por vez primera en 1814. En este escrito desaprueba la aplicación del color sobre el mármol en la escultura, pero propone una interpretación de la policromía basada en el empleo de piedras semipreciosas y otros materiales de coloración intensa. Para ilustrar el texto produjo un dibujo de Júpiter, realizado con marfil y piedras preciosas, una escultura de tamaño colosal que aparece en el frontispicio de la publicación llenando el interior de un edificio sagrado abovedado. Este primer acercamiento a la policromía fue la base necesaria para las teorías del color en arquitectura lanzadas por Jacques Ignace Hittorff en sus polémicos escritos sobre el tema.

1. Algunos autores, como Benedetto Gravagnuolo, han querido ver en el ornamento, según Semper, una manifestación del impulso racional del hombre primitivo, al contrario de lo que se defiende aquí: el ornamento como impulso existencial más ligado a una aspiración de continuidad con la Naturaleza que a la neta diferenciación de ella. Gravagnuolo expone su punto de vista en "Gottfried Semper, architetto e teorico", prefacio al volumen *Gottfried Semper, Architettura, Arte e Scienza, Scritti Scelti 1834-1869*, Nápoles, Clean, 1987, pág. 14.

2. Texto citado en ROBIN MIDDLETON: "Color and Cladding in the Nineteenth Century", *Daidalos*, núm. 51, marzo 1994, pág. 78.

Hittorff publicó dos documentos extensivamente ilustrados con reconstrucciones muy decoradas y cargadas de color: el primero en 1830, *De l'arhitecture polychrome chez les Grecs ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'acropole de Sélionte;* el segundo en 1851, *Restitution du temple d'Empédocle à Selinonte, ou l'architecture polychrome chez le Grecs.* Los debates en torno a la aplicación mural del color estaban dirigidos a la búsqueda del origen de la pintura y a la validación de ésta respecto a otras artes. La labor de Hittorff fue la de elevar la arquitectura a un nuevo estado de perfección mediante la aplicación del color[3].

La aportación de Semper respecto a la policromía de los edificios de la Antigüedad data de 1834, una fecha intermedia entre las dos publicaciones de Hittorff, el gran polemista francés sobre este tema, lo cual nos indica la pertinencia cronológica de Semper y su participación activa en una polémica que se extendió a los ambientes académicos de toda Europa durante estos años. Lo que resulta particularmente sugerente en el escrito de Semper es el giro que introduce a la polémica, con el fin de zanjar las espinosas cuestiones sobre la operatividad de los monumentos y de las evidencias arqueológicas y extraer de sus hipótesis un instrumental válido para su propia práctica profesional, especialmente la producción de edificios teatrales.

Semper comienza su escrito con una cita de *Fausto* que bien podría haberse apropiado Nietzsche, dice así:

> Gris, mi querido amigo, es toda la teoría; y verde el árbol dorado de la vida[4].

A continuación arremete contra los que considera los dos instrumentos operativos fundamentales en la práctica de la arquitectura de su tiempo, el primero la obra de Durand: *Précis des leçons d'architecture, donées a l'École Royal Polytechnique,* de 1802-1805, el libro de *texto* de la École Polytechnique de París, y segundo el papel del croquis transparente. El primero es capaz de producir un arquitecto en el increíble plazo de seis meses, gracias a las *recetas* proporcionadas por Durand, entre otras, el uso de la cuadrícula para encajar, a través de un verdadero arte de la combinatoria elemental, cualquier programa por complejo que sea, alejado de otras consideraciones de tipo contextual o cultural que la propia lógica de la composición excluye de por sí en un intento de racionalizar el proceso creativo hasta la mecanización absoluta del mismo. El segundo instrumento –el papel transparente– permite al aprendiz el calco indiscriminado de los monumentos del pasado en los viajes subvencionados por las Academias y alimenta, según Semper, una vacua autoconciencia de las propias capacidades de los que han sido entrenados en esta disciplina, que simplemente aplican como un velo delgado estos modelos aprendidos sobre cualquier estructura arquitectónica.



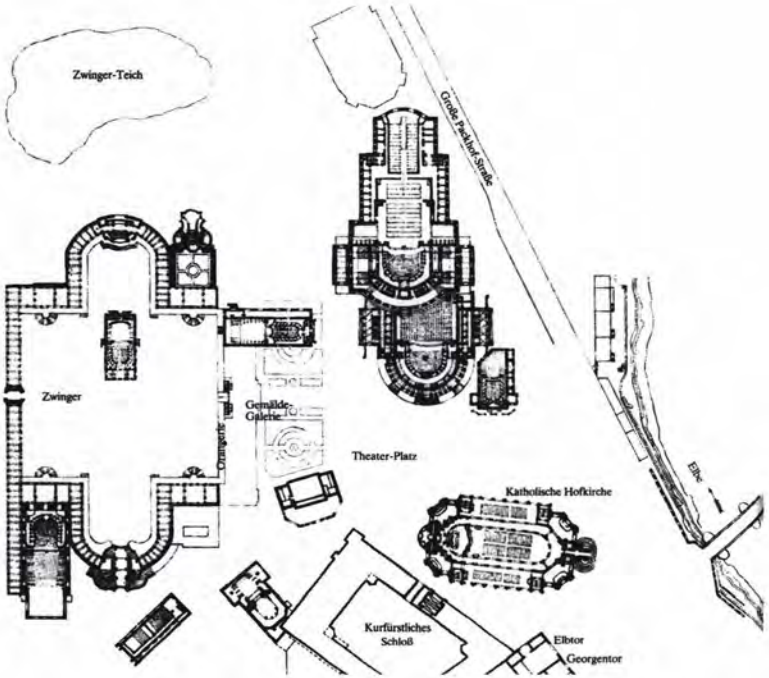
68 Gottfried Semper a los treinta y un años de edad, retrato a lápiz de 1834.

3. Robin Middleton, *art. cit.*, pág. 79.

4. Gottfried Semper: *Vorlaufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten,* Versión consultada: "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity", en Gottfried Semper: *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (trad. de Harry Francis Mallgrave y Wolgrang Herrmann), Cambridge University Press, 1989, pág. 46.







69 Gottfried Semper: Decoraciones pompeyanas, de *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, 1834.

70 El área del Zwinger de Dresde y su desarrollo histórico desde 1589 hasta la actualidad. A la izquierda, las dos alas simétricas curvas del Palacio Real; a la derecha, arriba, las trazas de los dos teatros de Semper, el primero de 1838-1841 (más abajo en la imagen) y el segundo de 1871-1878 construido sobre el primero tras un incendio.

Lo que mueve a Semper a realizar esta crítica ácida es una consideración fundamental: el arte y, sobre todo, la arquitectura del pasado, en especial de la cultura griega, no fueron el producto de la composición ni de la abstracción de ideas discursivas, que es el camino que la arquitectura modular de Durand o la arquitectura de la cita y el calco están manejando. La arquitectura de Grecia surgió de la vinculación de los dos grandes sistemas sociales-culturales en un momento de feliz coexistencia e identificación: la religión y el sistema político[5]. Para Semper, el arte sólo se produce por la coincidencia exacta de estos dos grandes sistemas en un medio expresivo único, que es total, y que es la expresión de dicha coincidencia. El solapamiento entre ambos es tal que uno será siempre, en un estado de perfecto equilibrio, expresión pura del otro.

¿Cuándo comienza la decadencia del arte que Durand y el papel de calco no hacen sino acentuar? Pregunta Semper, a lo que responde: cuando se inicia el desequilibrio entre estas dos formaciones, religión y política, cuando decae el valor religioso, cuando se inicia la modernización humanista, cuando el mito desaparece. Semper menciona como momento fundamental la aparición de la iglesia protestante y de su ética, la soberanía del Estado sobre la religión, la desviación fundamental del interés religioso hacia el mejoramiento *material* del entorno. Tal proceso histórico caracteriza, para Semper, la cultura de los monumentos del siglo XIX:

> Paralelamente a la orientación de nuestro siglo hacia intereses generales, la vida doméstica ha evolucionado por otro camino. Cuanto mayor y mejor promete ser la vida pública, más debería contenerse la necesidad privada[6].

Con este comentario Semper está avanzando una idea fundamental: la oposición de lo privado y de lo público; la pérdida incluso de la noción de espacio público, de consenso respecto a qué es, para qué sirve, cómo se usa, a quién sirve, a quién pertenece su disfrute, que constituirá la idea central de sus primeros proyectos para la reordenación del centro cívico y monumental de Dresde: la recuperación de la arquitectura como artefacto cívico, la introducción del foro público como lugar de consenso social que lo doméstico niega rotundamente en un camino hacia la introspección.

La arquitectura de la *civitas* no nace, pues, en opinión de Semper, de la composición, sino de la necesidad orgánica de la sociedad, entendida precisamente como organismo vivo y no como formación estable o como producto manufacturado desde un poder abstracto desvinculado de los ciudadanos:

> Nada era dictado arbitrariamente por la regla de la simetría. Los monumentos se encontraban allí donde la importancia y el destino así lo requería, aparentemente sin reglas, pero determinados por las más altas leyes conceptuales del sistema político[7].

5. GOTTFRIED SEMPER: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, *op. cit.*, pág. 47.

6. Ibidem.

7. Ibidem, pág. 49.

Lo contrario de la arquitectura pública reciente, que consiste en moles aisladas sobre el plano, desvinculadas de la escala humana y de su uso, por lo que "desaparecen en el espacio sin límites".

Se parte de la herencia ilustrada de una idea de la cultura clásica idealizada como sistema político y de su arte como expresión pura, no contaminada, y consecuentemente de una arquitectura que expresa de modo transparente y sin mediaciones tal idealización a través de los monumentos de la Antigüedad, el templo y el teatro sobre todo. Sin embargo, Semper intenta proporcionar, siguiendo a Hittorff, una idea diferente del emergente cientificismo con el que se comienza a *mirar* lo clásico, una mirada científica que hace de esa transparencia comunicativa una receta (la teoría de los tipos) que resulta patente en el *ars combinatoria* de Durand y en su manejo taxonómico de la herencia clásica, que es también un producto canónico de la cultura del setecientos francés.

Semper cree que la mirada científica, durandiana, está de algún modo aliada con las teorías de la composición en arquitectura, que tal cientificismo no es sino una abstracción, un proceso mental, y no un proceso de historización genuino, sino operativo, porque considera los monumentos como fragmentos disponibles, mientras que, según su opinión, son fragmentos y al mismo tiempo y por ello ruinas, y como tales, no disponibles, no operativas.

Semper describe en este texto de 1834 la obra de arte total en completa anticipación a Richard Wagner: el monumento griego de mármol revestido de color; y la enuncia como reacción contra las interpretaciones de la arquitectura griega vista como intelectualización, como proceso compositivo, como reflejo construido de una *idea*. Toda su investigación sobre la policromía, que arranca en este breve texto y concluye con las teorías del revestimiento y el vestido, toda su defensa de la genealogía de la arquitectura como obra de arte total está encaminada a la enunciación de una arquitectura que no responde a una *idea* sino a una *necesidad*. Es un producto histórico por cuanto surge de su propio tiempo y, en gran medida, de las contingencias de ese presente, sean de orden tecnológico, de uso o de orden simbólico, de ahí el enorme interés por parte de Semper en las cuestiones técnicas de la arquitectura de su tiempo y de ahí su intento por considerar la ciencia y la industria aliados del arte.

Como posteriormente harían Richard Wagner y Friedrich Niezstche, aunque con mayor relevancia histórica, Semper diagnostica todo el proceso de racionalización, la separación de las artes desde una matriz común y la especialización como factor de la descomposición:

> Desde su nacimiento, cuando la necesidad humana las llamó por primera vez a ser, las artes aparecieron íntimamente conectadas. Su disolución sólo pudo producirse por la fuerza, y tuvo como consecuencia inevitable su debilitamiento o degeneración[8].

El arte nace inicialmente como superación de la respuesta ante una necesidad material, proveniente enteramente de la imaginación activada por la necesidad, cuando coinciden en el tiempo el desarrollo de los primeros conceptos religiosos y la decoración de las superficies de los cobijos primigenios, que, a su vez, responde a la necesidad de aumentar la durabilidad de los materiales constructivos.

Para Semper, el monumento griego era una obra de arte total, "la quintaesencia de las artes", y la modalidad de coexistencia de las diversas artes era ya doble: a veces una competición entre ellas, a veces una combinación híbrida similar al coro griego de la tragedia, siendo el arquitecto el maestro del coro o *choragus*, más un organizador imparcial elegido por sus dotes de coordinación y de manejo de medios diversos que por su maestría intrínseca en cada una de las artes. Desmintiendo las tesis de Hegel sobre los tres estados del arte –simbólico, clásico y romántico–, Semper afirma:

> La arquitectura, denotando así la quintaesencia de las artes, no pasó en modo alguno en su progreso gradual desde la simplicidad a la riqueza y de la riqueza a la superficialidad (por mucho que esta aseveración pueda contradecir los puntos de vista tradicionales). Más bien existió con toda la simplicidad de sus formas básicas altamente decoradas y deslumbrantes desde el comienzo, desde su infancia[9].

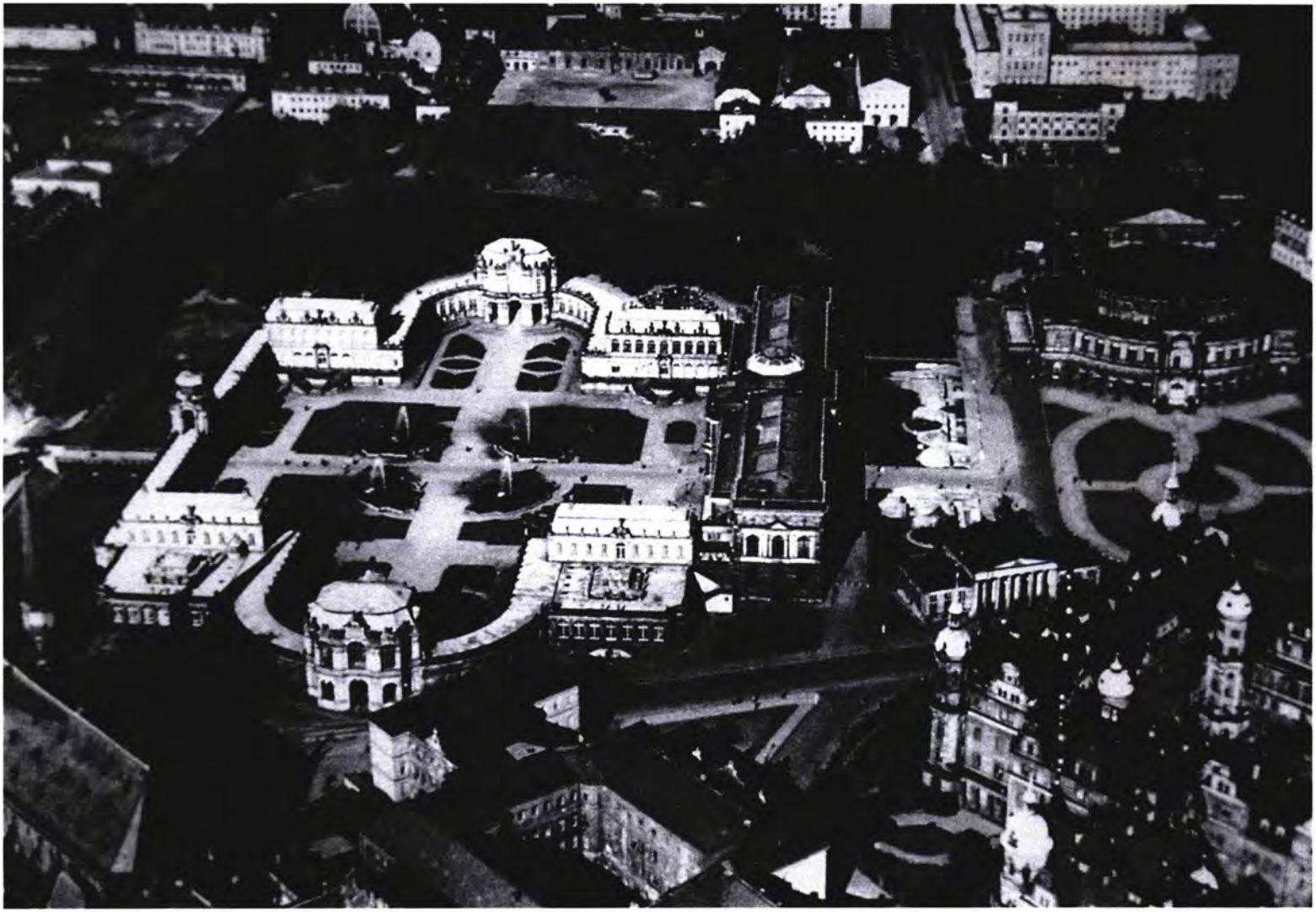
Semper argumenta su tesis acudiendo a numerosos ejemplos de descubrimientos arqueológicos y a una serie de fuentes literarias, descripciones de Homero y Hesíodo, por ejemplo, para indicar que, desde sus comienzos, la arquitectura griega era suntuosa, material, sensual, y respondía profundamente a un sentimiento religioso que era asimismo matérico y sensualista, en continuidad con el cuerpo y la naturaleza: la libertad era entonces más bien una *experiencia* que una *idea*, a diferencia del modelo de libertad construido por la Ilustración.

Sin embargo, lo que permanece de esta cultura es un conjunto de "esqueletos sin vida" y "larvas de cera", que no se pueden tomar como vivos, y ahí radica el error interpretativo que Semper denuncia: el "tomar los huesos del mamut"[10] por el mamut mismo, el creer que la ausencia de decoración y carnalidad de las ruinas de la Antigüedad representan la Antigüedad misma, cuando lo que estamos observado no son más que restos. Resulta extremadamente significativo que emplee la figura de un animal como el mamut para explicarlo porque alude explícitamente a un discurso corpóreo. La estructura ósea no define por entero al animal si no es junto a la masa muscular. La falta de carácter que Semper detecta en la arquitectura de su tiempo es debida a la ausencia de masa muscular, a la lectura fragmentaria de las ruinas, que

8. GOTTFRIED SEMPER: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, *op. cit.*, pág. 51.

9. Ibídem, pág. 52.

10. Ibídem, pág. 54.



71 Vista aérea del Zwinger en la actualidad, con el segundo Hoftheater de Semper situado a la derecha y la Pinacoteca que cierra el conjunto palatino.

como tales sólo pueden dar lugar a ejercicios de divertimento como pabellones y templetes de jardín. La corporeización de las formas que Semper inscribe en el templo griego policromo se debe, por lo tanto, a la urgente necesidad histórica de añadir masa muscular a las estructuras óseas que las teorías de la composición proporcionaban.

Su defensa de la policromía roza asimismo la escultura. El color devuelve a la escultura la "mirada natural" que su ausencia le niega. La ausencia de color es un camino hacia la abstracción del proceso visual que Semper desaprueba porque practica la separación de los sentidos perceptivos. La abstracción de la estatua blanca, sin color, separa forma y color, convierte la escultura en producto estrictamente visual, en un producto de la especialización y la separación de los sentidos. El color aplicado a la escultura –mantienen los defensores de la escultura de mármol– confunde las formas y agita el ojo, mientras que Semper escribe:

> Por el contrario, el color clarifica la forma porque proporciona al artista un nuevo modo de convertir la superficie en un relieve. El color devuelve al ojo el modo natural de mirar, que había perdido bajo tal influjo de abstracción que sabe precisamente cómo separar las cualidades visibles e inseparables de los cuerpos, el color y la forma[11].

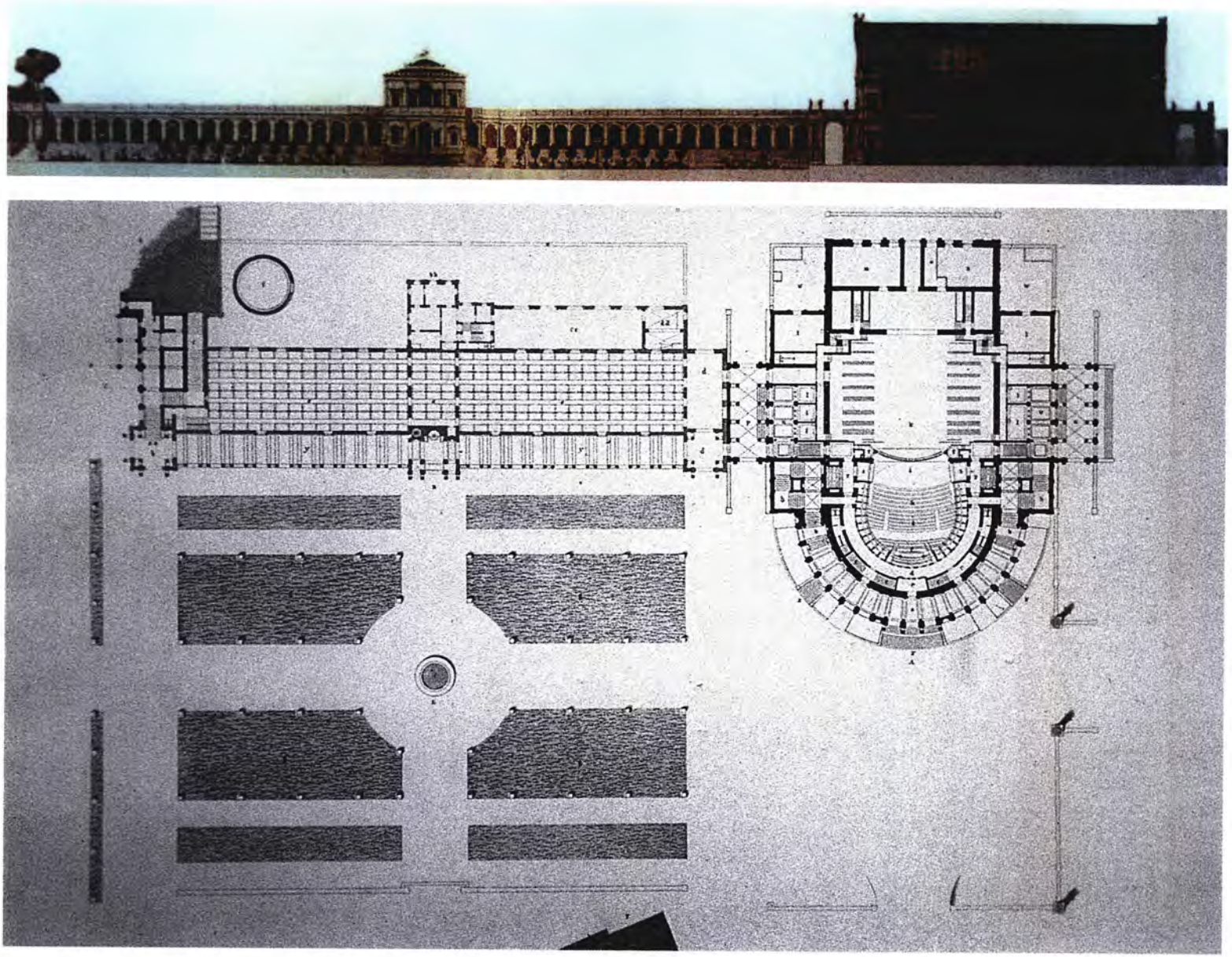
Desde este punto de arranque sigue todo un repaso de la evolución de las relaciones entre arquitectura y policromía que contradice muchas de las tesis manejadas por algunos de sus contemporáneos; por ejemplo, aquella que considera la policromía una imitación pobre de los materiales pétreos cuando éstos no se podían utilizar por limitaciones financieras, y la sitúa en un escalón inferior al uso de materiales preciosos, como se generalizó en la arquitectura romana en los períodos más suntuosos. Según Semper, el manejo adecuado de la pintura sobre piedra es de orden superior, porque no hace ostentación alguna y porque no desemboca, como sugiere en un comentario sobre el mosaico romano, en el mero virtuosismo del artista. La sustitución de la pintura por los materiales preciosos y por el trabajo artesanal desmesurado es sintomático de la pérdida de la capacidad inventiva del artista, viene a sugerirnos Semper, y una exaltación vacua de la destreza manual sobre la imaginación.

El gran error interpretativo que detecta entre los estudiosos de la Antigüedad, desde el Renacimiento hasta sus días, es el que asigna a Winckelmann, del que escribe:

> Winckelmann fue el nuevo profeta, el primero en cuatro siglos en volver a la Antigüedad. Sin embargo, como esos viejos maestros, también cayó en el error de mirar los fragmentos de la Antigüedad como un texto completo[12].

11. GOTTFRIED SEMPER: *The Four Elements of Architecture and Other Writings, op. cit.*, pág. 61.

12. Ibidem, pág. 57.



72 y 73 Gottfried Semper: Primer proyecto para el teatro y la Orangerie, de 1835-1840. Alzado y planta.

Así se denuncia la confusión entre fragmento y totalidad, la falacia de la historia como agregado de textos disponibles y la imposibilidad de construir una nueva totalidad desde el fragmento y su ensamblaje abstracto.

II. La Ópera de Dresde o el renacimiento de la tragedia

Los "comentarios sobre policromía" resuenan poderosamente en la primera obra arquitectónico-teatral realizada por Semper, el Hoftheater de Dresde. En un volumen monográfico editado paralelamente al proyecto en 1849, *Das Konigliche Hoftheater zu Dresden*, Semper describe su edificio como sigue:

> Un color camaleónico que a veces ríe, a veces llora, pero que siempre juega, y ello parece más justificado en cuanto (como es característico de la dirección de nuestro arte dramático) recala en el siglo en el que los principios de la arquitectura antigua encontraron una interpretación libre, un siglo en el que Shakespeare confirió nueva vida al drama, una vida que ha florecido de nuevo en una segunda juventud[13].

Situado en el ámbito físico del conjunto barroco del Zwinger, el Hoftheater da cumplida fe de las ideas de Semper expresadas en su texto sobre los griegos de 1834, a saber, que la arquitectura del teatro del siglo XIX puede favorecer la recuperación de los valores de "foro cívico" que la arquitectura del centro urbano de las ciudades históricas había generado con el curso del tiempo a semejanza de las ágoras griegas y de los foros romanos.

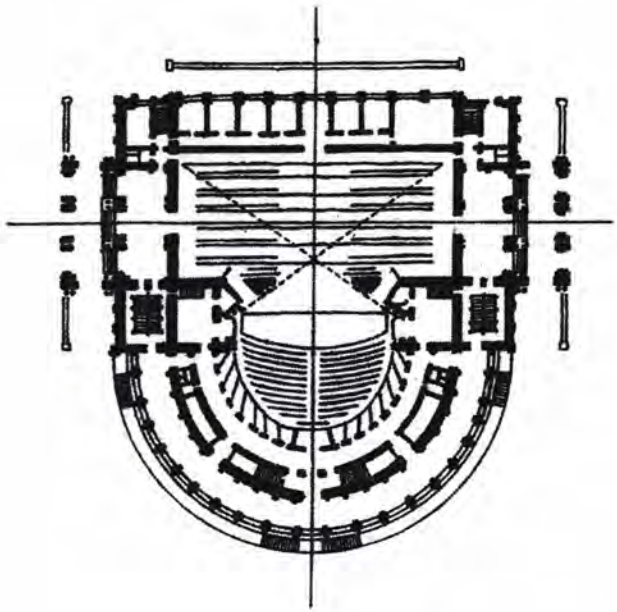
La operación inicial de Semper para el Zwinger era más ambiciosa que la construcción de un teatro. En realidad consistía en la reordenación de toda el área y en el edificio del teatro como un elemento que establecía cierto grado de continuidad con los valores de identidad cívica emanados de lo preexistente, al mismo tiempo que expresaba de modo más autónomo los nuevos valores dionisíacos que Semper descubre en su apreciación de la arquitectura griega policroma.

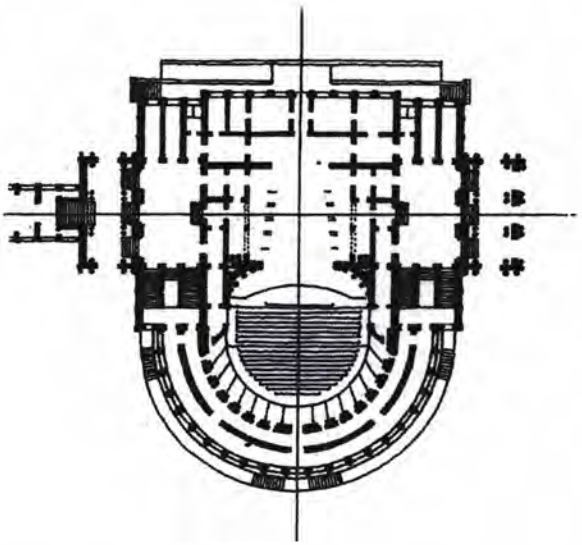
Semper recibe en 1835 el encargo de realizar un monumento a Federico Augusto I de Sajonia en el ámbito del Zwinger, y aprovecha la ocasión para desarrollar un plan urbano cuyo núcleo inicial es el edificio del teatro, construido en los años 1840-1841. El plan urbano sufrió modificaciones desde el momento inicial hasta la publicación de la última versión en 1844, y finaliza con la construcción de la Pinacoteca en 1847, dos años antes del exilio de Semper de Dresde. El edificio del teatro separa el programa en tres grandes bloques: escenario, auditorio y entradas de carruajes, agrupa los dos primeros bloques bajo un único tejado inclinado y enfatiza la transparencia de la mecánica programática del edificio: no existe ningún espacio envolvente alrededor de las tres áreas funcionales.

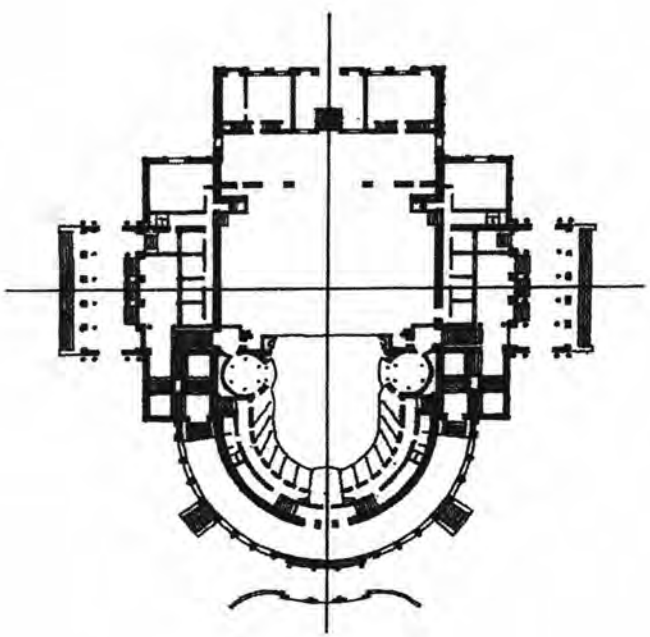


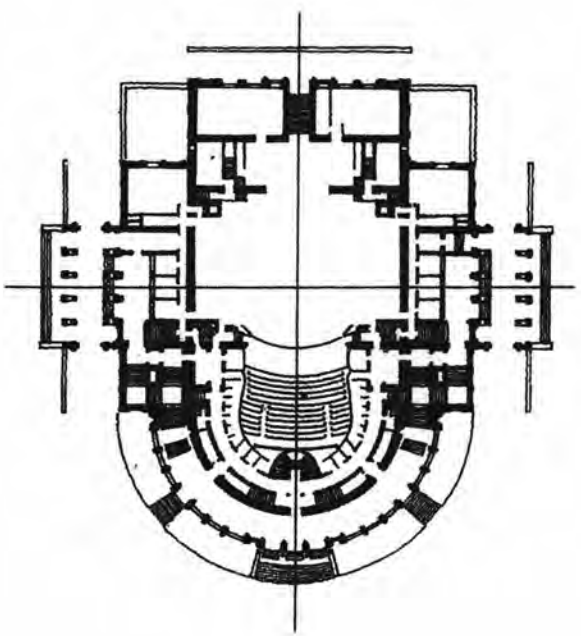
74 Gottfried Semper: Proyecto para el Zwinger de Dresde, con la Pinacoteca Nacional a la izquierda, enfrentada a la Orangerie y al teatro a la derecha, 1844.

13. GOTTFRIED SEMPER: *Das Königliche Hoftheater zu Dresden*, Dresde, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1848, pág. 27. La cita original es ésta: "[...] welches eine so chamäleontische Farbung hat, in welchem bald gelacht, bald geweint, aber immer gespielt wird, ihm um so mehr gerechtfertig schien, als damit (bezeichnend für die Richtung unserer Bühnenkunst) an das Jahrundert erinnert wird, in welchem die Grundstätze antiker Baukunst ziemlich freie und willkürliche Anwendung fanden, und durch Shakespeare und Andere auch das Schauspiel ein neues Leben erhielt, welches durch die grossen Dichter und Kunstrichter der letztern Zeit bei uns in zweiter Jugend erblühte".









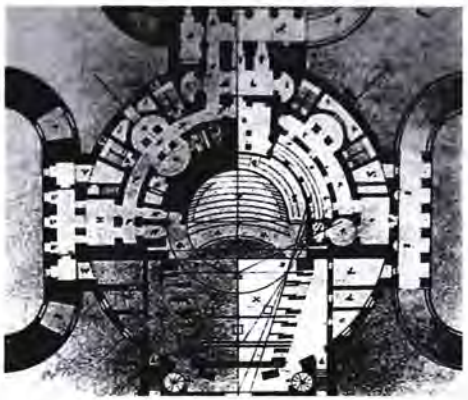
La versión inicial de Semper para el conjunto palatino del Zwinger, ejecutado entre 1835-1840, consiste en la adición del edificio del teatro y en un pabellón lineal de conexión con el conjunto existente, la Orangerie, que retoma el motivo principal del Zwinger, de estilo barroco: una arquería continua que une una de las alas laterales del Zwinger con uno de los pabellones laterales de acceso de carruajes al teatro, que además se prolonga en el teatro mismo produciendo, con el motivo del arco derivado del Zwinger, una envolvente continua de la planta baja que garantiza la continuidad entre organismos tan dispares en el tiempo. La arquería, empleada como cinta bidimensional continua, se pliega y se curva según dictan los requerimientos distributivos del edificio del teatro y produce una curva, correspondiente a la curvatura del auditorio, que responde a los motivos curvos del Zwinger, pero en forma de protuberancia convexa hacia la plaza, mientras que las dos curvaturas simétricas del Zwinger son cóncavas. Por lo tanto, son los principios de continuidad y de asimetría los que emplea Semper para dar forma a su idea de foro *orgánico* tal y como lo había descrito en su texto sobre policromía.

Respecto al edificio del teatro y el plan urbano dos cosas nos interesan por encima de otras; en primer lugar, la relación de continuidad con el monumento preexistente barroco; y en segundo lugar, la focalidad dentro del ensamblaje de monumentos (asimétrico en su totalidad). Así pues, la operación urbana, con el teatro a la cabeza en cuanto a protagonismo, no se concibe sino como una operación de finalización de un proyecto en curso, la ciudad monumental. Lejos queda, por lo tanto, el ideal ilustrado del templo de la razón aislado y completamente autónomo, que Semper denuncia implícitamente en su crítica a la arquitectura monumental de su tiempo: moles aisladas sobre un plano infinito. Esto nos remite a la idea de que Semper es tempranamente consciente de que el edificio teatral, si bien es garantía del renacer de la idea de obra de arte total y del espíritu dionisíaco, no es capaz por sí solo, de manera completamente aislada, de dar forma a la demanda simbólica de la *civitas* gracias a su exclusiva presencia corpórea, sino sólo a una parte de ella, ya que será el conjunto del proyecto urbano *moderno* como culminación de la sedimentación histórica lo que se erija en obra de arte total, eso sí, con el teatro como foco. Así es como se disuelven las simetrías, en las que tan poca fe depositaba Semper, y se producen los fenómenos de continuidad con el pasado y de la apreciación de la historia en el proyecto para el Zwinger.

El proyecto inicial de Semper fue modificado durante la realización, haciendo imposible finalmente la introducción de varios de los motivos que se venían perfilando en la construcción y proyecto de teatros en Alemania desde Friedrich Gilly (1772-1800). Al principio, Semper pensó introducir el auditorio con forma semicircu-

75 Gottfried Semper: Primer teatro de Dresde.
Arriba: plantas primera y baja del proyecto de 1835-1837.
Abajo: plantas primera y baja del proyecto de 1837-1838.





76 Gottfried Semper: Interior del Teatro de Dresde con la orquesta invisible y el cuarto piso abierto, 1848.

77 Friedrich Gilly: Proyecto de teatro a la antigua sobre modelos griegos y romanos, 1800.

lar, siguiendo el modelo antiguo de cávea, pero finalmente se construyó siguiendo el modelo italiano de herradura. Esta modificación habría dado lugar a un proscenio más ancho. Sobre el anfiteatro semicircular, Semper ideó una serie de galerías superpuestas, semicirculares como el anfiteatro, y abiertas, en sustitución de la organización alveolar y compartimentada del modelo italiano. Schinkel (1781-1841) ya había eliminado los palcos en el Schauspielhaus de Berlín de 1821, sustituyéndolos por galerías abiertas, por dos razones; la primera porque los palcos mantenían las connotaciones aristocráticas de separación social, y la segunda, porque resultaban elementos molestos para la difusión de la acústica. Semper propuso la misma modificación, pero se mantuvieron las separaciones entre los palcos de los pisos, aunque retranqueadas respecto a la línea de voladizo, lo que significa una lectura visual lineal[14] y no compartimentada de este elemento. Sólo en el cuarto piso logró introducir la galería abierta sin compartimentaciones.

En el monográfico sobre el teatro también reseña Semper cómo se insonorizó el foso de la orquesta. Para sujetarlo se construyó una estructura de pilares y vigas independiente del resto, de modo que el foso funcionaba como el "cráter de un gran tambor" independiente, y el conjunto del teatro como un instrumento musical[15].

Una de las innovaciones principales que Semper intentó introducir en su teatro fue la aproximación física entre los actores y el público; para lo cual redujo el tamaño del área de proscenio donde actúan e hizo casi invisible la orquesta hundiéndola. El escenario es un área rectangular con entradas laterales y ligeramente volcada hacia la sala. Sin embargo, durante la construcción del Hoftheater, el escenario se ensanchó y se eliminaron las entradas laterales propuestas por Semper. De haberse construido tal y como fue concebido inicialmente, el teatro de Dresde habría representado la culminación de un largo período de reformas teatrales.

La referencia a la Antigüedad, no obstante, estaba filtrada a través de dichas reformas del teatro burgués que se habían venido desarrollando principalmente en Francia desde mediados del setecientos, en particular, tras el incendio de la Ópera de París en 1763, con los proyectos de Boullée para el teatro de la Ópera del Carrusel y el proyecto de Ledoux para Besançon. En ambos casos, el compromiso del choque entre el anfiteatro de inspiración griega y el escenario, aún anclado en los modelos de escenario de las técnicas espectaculares de la escena en perspectiva barroca, permanece sin resolver manifestando un campo de acción a todos los niveles. Los arquitectos se concentraron precisamente en esa zona de conflicto: el área de proscenio, como harían Schinkel, Semper y Richard Wagner, para resolverlo bien a través de la continuidad ideal (Schinkel), o bien a través de la discontinuidad completa (Wagner) entre anfiteatro y escena.

14. Así lo señala HARRY FRANCIS MALLGRAVE en *Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1996, pág. 123.

15. GOTTFRIED SEMPER: *Das Königliche Hoftheater zu Dresden*, *op. cit.*, págs. 26-27.

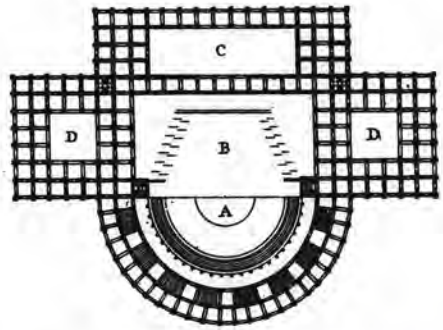
En un breve y minucioso recorrido por la saga teatral alemana durante el siglo XIX, el historiador Augusto Romano Burelli ha sugerido recientemente que es el alemán Friedrich Gilly el que dará la forma adecuada al nuevo tipo teatral que los arquitectos franceses buscaban afanosamente[16].

Gilly viaja a Francia en 1777-1778, y durante su estancia allí realiza un estudio detallado de la arquitectura teatral. El proyecto de Gilly que alimentó más claramente las innovaciones teatrales introducidas posteriormente por otros arquitectos alemanes, Schinkel y Semper en concreto, fue el Schauspielhaus de Berlin, de 1800-1802, un concurso finalmente ganado por Carl G. Laghans, que construye el edificio. Gilly presentó un proyecto que engloba la mayor parte de las preocupaciones que ocupaban a los teóricos del teatro y el espectáculo y que los arquitectos contemporáneos estaban manejando.

El proyecto de Gilly recoge parte de la temática compositiva de Durand, reflejada en su *Recueil et Parallele des edifices de tout genre anciens et modernes*, publicado en 1799. En este edificio, Gilly desarrolla algunos temas que posteriormente reaparecerían en los proyectos teatrales de Schinkel, no sólo en la reforma del viejo Schauspielhaus de 1813, sino en el nuevo teatro que él mismo construye en 1821, y en los proyectos de Semper, en concreto en el primer teatro de corte de Dresde, de 1835-1841, que aquí nos ocupa. El proscenio que se ensancha y avanza sobre la platea acercando la escena a los espectadores y aumentando la intimidad de la representación, la forma de círculo truncado para el auditorio, que recupera la antigua cávea semicircular griega y romana, rodeada por galerías de forma circular con el centro desplazado hacia atrás para facilitar la visión de la escena desde cualquier punto del auditorio, la eliminación de los palcos, que se sustituyen por galerías abiertas, éstos son los temas cruciales que definen este proyecto de Gilly como un hito en el desarrollo de la arquitectura teatral alemana. A ello habría que añadir el fiel reflejo de los volúmenes interiores hacia el exterior, compuesto de un gran prisma central al que se adhieren los semicírculos del auditorio y el más desdibujado de la escena, que reaparecen en el primer teatro de Dresde de Semper, que sugiere una asimilación del tipo teatral expuesto por Durand en *Précis*, el teatro científico como un híbrido entre el templo y el circo.

Las principales aportaciones de Semper en el primer teatro de Dresde son la galería semicircular abierta sobre la plaza y la ciudad, que rodea exteriormente el anfiteatro semicircular, y especialmente el trabajo en planta sobre el área del proscenio, que produce el efecto de alejamiento óptico de la escena respecto al auditorio y que tan astutamente exploró Richard Wagner en su teatro de Bayreuth.

Efectivamente, de lo dicho hasta ahora resulta fácil comprender cuáles son las consecuencias del primer punto, la galería abierta: las relaciones de balance de masas, volúmenes y superficies establecidas entre el existente Zwinger y el nuevo edificio del





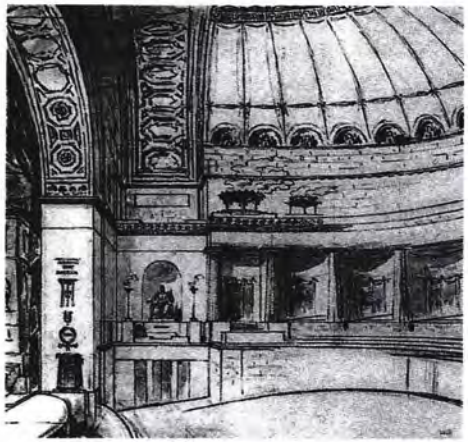


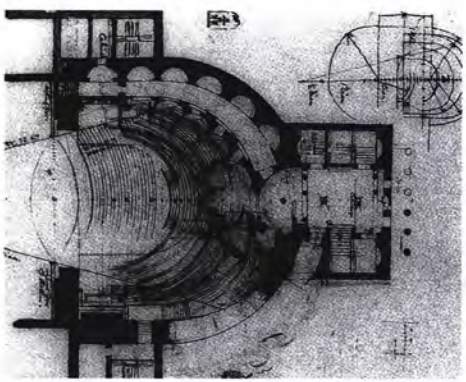
78 Jean Nicolas Louis Durand: Teatro ideal tipo, de *Précis...* 1809.

79 Moller: Teatro de Mainz. Desde el exterior se aprecia la forma convexa del patio, sin fecha. Según Manfred Semper, posiblemente un antecedente del primer teatro de Dresde.

80 Exterior del proyecto de Gilly para el Schauspielhaus en el Gendarmenmarkt de Berlín, 1800-1802.

16. AUGUSTO ROMANO BURELLI: "Le Metamorfosi di un tipo Architettonico: il Teatro in Gilly, Schinkel e Semper", en A.R. BURELLI (ed.): *Epifanie di Proteo, la Saga Nordica del Classicismo in Schinkel e Semper*, Venecia, Rebellato Editore, 1983, págs. 79-106.







81 Interior y planta del proyecto de Gilly para el Schauspielhaus en el Gendarmenmarkt de Berlín 1800-1802.

82 Exterior del Teatro de Dresde. Gottfried Semper. Foto de época.

teatro se ven enriquecidas notablemente por la manifestación al exterior de la curvatura del anfiteatro. Sin embargo, Semper justificó su decisión estrictamente sobre el plano funcional y programático y en menor medida en sentido simbólico, porque en el teatro antiguo la forma circular remitía directamente al hecho teatral entendido como disposición natural del público alrededor del actor[17].

Más sugerente resulta establecer aquí una cierta conexión entre el discurso sobre lo *orgánico* en Semper tal y como lo expresa él mismo en su texto de 1834 y el hecho de que, al tiempo que la forma se manifiesta claramente al exterior, esta misma forma sugiere un funcionamiento simbólico del edificio teatral como auténtico fulcro, casi como un embudo o estómago que atrae a las masas de espectadores urbanos hacia el centro del círculo, la escena, desde las tres grandes escalinatas de acceso peatonal al teatro. Desde la óptica contraria, el edificio vierte generosamente sobre la plaza abierta del Zwinger, se derrama por ella, devolviendo a los espectadores al foro público tras la experiencia dionisíaca del espectáculo: la inauguración tuvo lugar con *Torquato Tasso,* de Goethe, el 12 de abril de 1841.

El entendimiento del foro público como un *agregado* de porciones de historia al que se suma el teatro, punto focal, lugar de compactación de tales porciones, de síntesis, queda patente en un comentario de Semper sobre el funcionamiento del conjunto de monumentos respecto al teatro-templo policromo:

> Desde el principio los monumentos se diseñaron con todas estas cosas en la cabeza, incluso sus alrededores: las masas de gente, los sacerdotes y las procesiones. Los monumentos eran el andamiaje concebido para colocar todos estos elementos en un escenario común[18].

El Hoftheater debía funcionar análogamente respecto al conjunto monumental del Zwinger. Si asociamos la idea de recorrido procesional cívico hacia el templo teatral como un fenómeno típicamente urbano (es el caso del Hoftheater), resulta casi obvio comprobar que la evolución posterior del tipo teatral, no sólo en la propia carrera de Semper como constructor de teatros (proyectó 10 teatros, construyó 3) sino también tomando otros ejemplos, tenderá a la incorporación de tales recorridos al propio interior del edificio teatral, como sucede de modo apoteósico en el Palais Garnier de París.

El edificio teatral burgués irá absorbiendo progresivamente parte de la dinámica urbana, teatralizándola, convirtiéndola en representación al encerrarla en los muros del teatro. Este fenómeno acarrea el progresivo encapsulamiento de la procesión en el territorio del artificio representativo y, por consiguiente, desvincula el edificio teatral de la ciudad o del conjunto urbano monumental en el que se localiza, haciendo cada vez más del teatro una máquina autónoma.

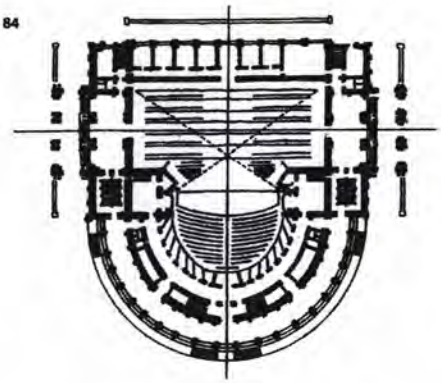


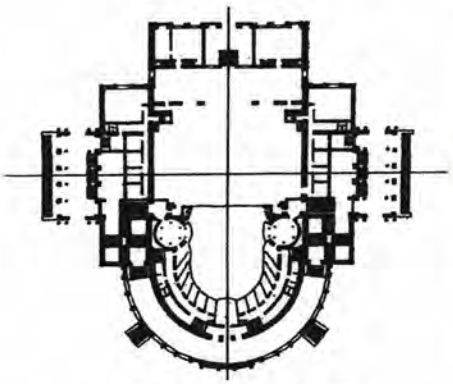
83 Exterior del Teatro de Dresde, 1848. Gottfried Semper.

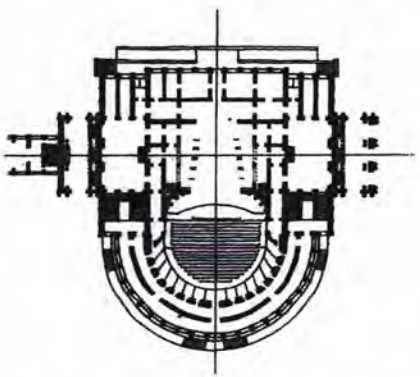
17. Harry Francis Mallgrave, *op. cit.*, pág. 118.

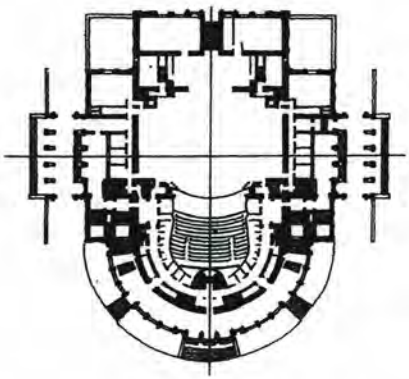
18. Gottfried Semper: *Vorlaufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, de la versión inglesa consultada, *op. cit.*, pág. 65.

84

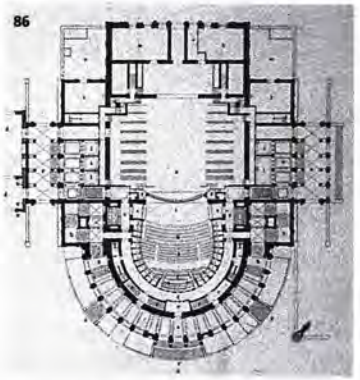




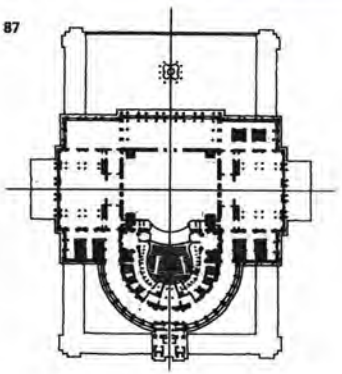




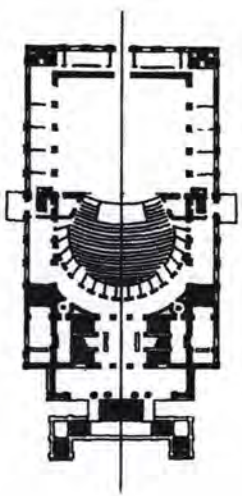
86

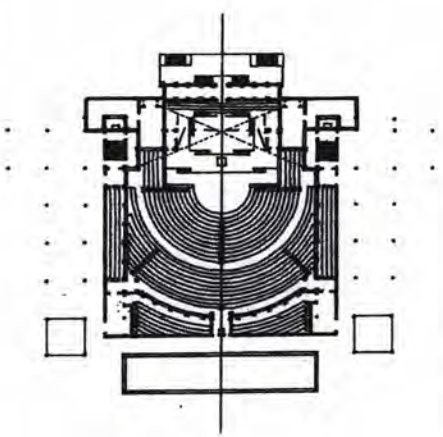


87



85



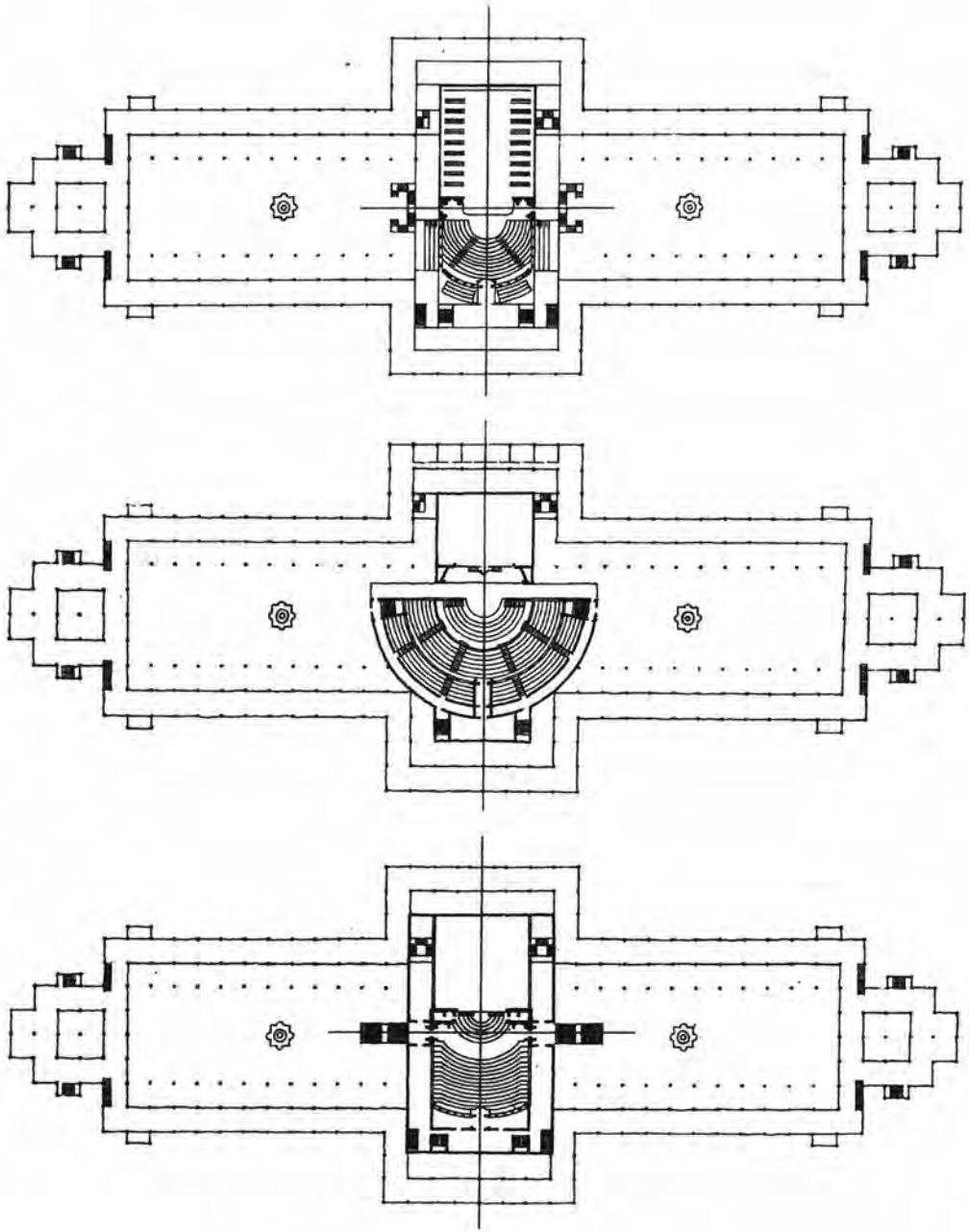


84 Gottfried Semper: Primer teatro de Dresde. Arriba izqda. a dcha.: plantas primera y baja del proyecto de 1835-1837. Abajo izqda. a dcha.: plantas primera y baja del proyecto de 1837-1838.

85 Gottfried Semper: Izquierda: planta del Teatro de la Moneda de Bruselas, 1855. Derecha: planta del teatro para el Cristal Palace de Sydenham, Londres, 1844-1845.

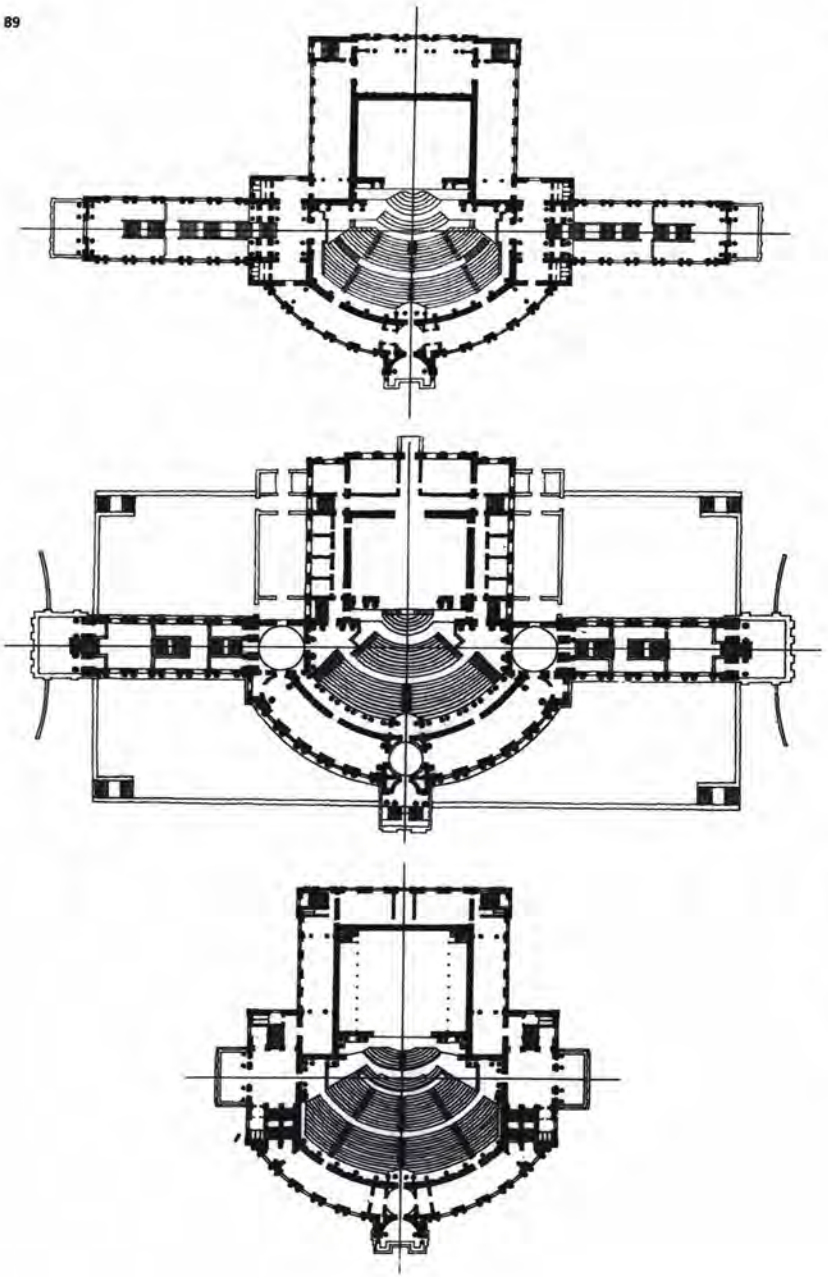
86 Gottfried Semper: Planta primera definitiva del primer teatro de Dresde, 1838.

87 Gottfried Semper: Planta del Imperial Theater, Río de Janeiro, 1858.

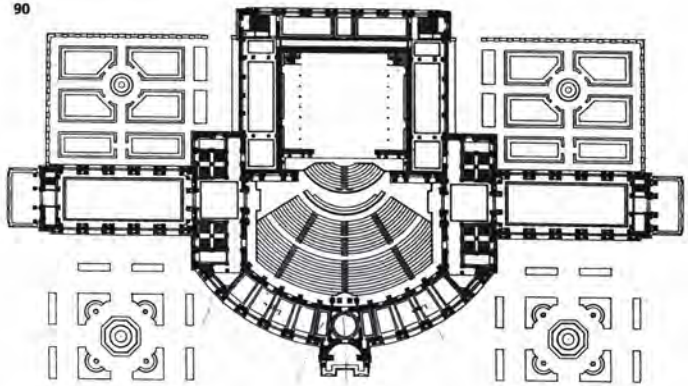


88 Gottfried Semper, en colaboración con Richard Wagner: Plantas del teatro provisional en el Glaspalast de Múnich, 1864-1866. Arriba: Planta primer proyecto. Centro: Planta variante B. Abajo: Planta variante A.

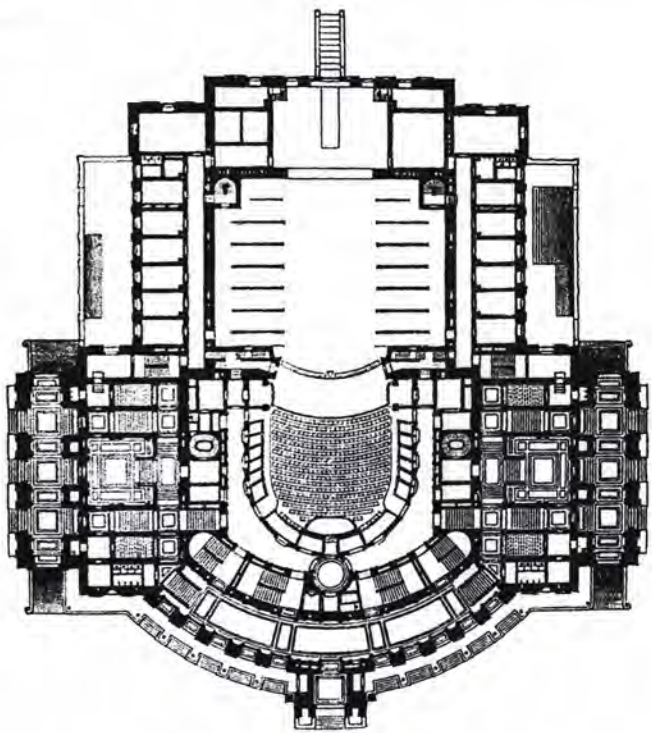
89



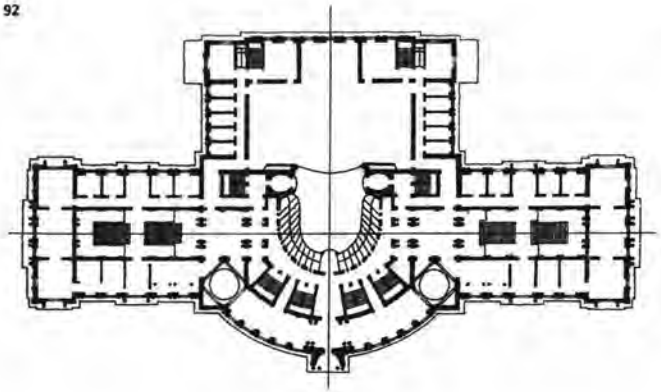
90

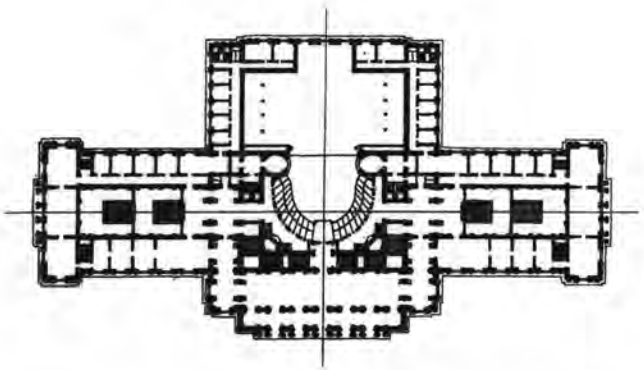


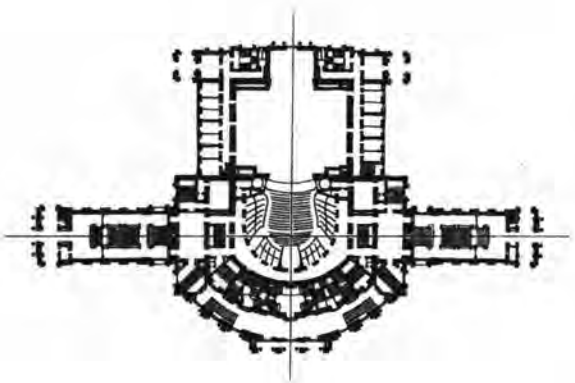
91



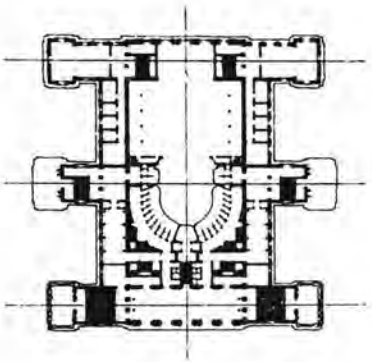
92



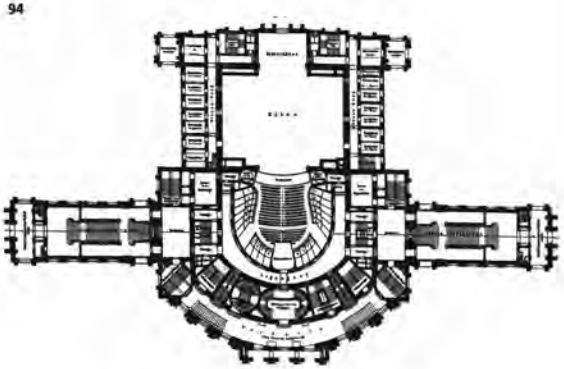




93



94



89 Gottfried Semper, con Richard Wagner: Plantas del *Wagner Festival Theater*, Múnich, 1864-1866.
Arriba: variante proyecto A.
Centro: variante con escaleras laterales proyectadas y entradas monumentales.
Abajo: proyecto inicial.

90 Gottfried Semper: Planta del *Wagner Festival Theater*, Múnich 1864-1866. Otra variante con escaleras dobles en las alas proyectadas, que se mantienen como salones ceremoniales.

91 Gottfried Semper: Planta del proyecto definitivo del segundo teatro de Dresde, 1870-1878.

92 Gottfried Semper, en colaboración con Hasenauer: Planta del Burgtheater de Viena.
Arriba: variante de noviembre de 1871.
Centro: variante de diciembre de 1871.
Abajo: proyecto definitivo de 1873.

93 Gottfried Semper: Planta del Hoftheater de Darmstadt. Proyecto de 1873.

94 Gottfried Semper, en colaboración con Hasenauer: Planta del Burgtheater de Viena. Proyecto definitivo de 1873, finalizado por Manfred Semper tras la muerte de su padre.





95 Karl Friedrich Schinkel: Panorama de Palermo, 1808.

96 Diorama del puerto de Boulogne, tal y como se presentaba en el edificio de Daguerre.

III. La domesticación de la tragedia

Karl Friedrich Schinkel comenzó su carrera como pintor de panoramas y diseñador de escaparates, dando forma a una visión teatralizada del mundo. Quizá la mayor innovación que Schinkel introdujo fue la manera de concebir la temática de la pintura, y con ello la atmósfera psicológica que ésta crea. Del gran formato de tema histórico que impacta al espectador con escenas de alto contenido moral (David) se pasa con Schinkel al gran formato de escenas de paisaje o de acontecimientos de naturaleza mucho más íntima. Con Schinkel la pintura, y la pintura escenográfica en particular, no sólo gana en intimidad y proximidad, sino que, sobre todo, se vuelve extremadamente sensual, apelando a través del efecto teatral a la psique del espectador directamente.

La visión teatralizada de Schinkel aparece ya en su primer trabajo público: el que presenta en 1802 para la Akademie der Kunst, una pintura de la última escena de *Iphigenae in Tauris* de Gluck. En esta pintura, y en los comentarios que la acompañaron, se habla de la "huella" del hombre en el paisaje; se entiende el paisaje como un marco para el desarrollo de una acción humana, de modo paralelo a como Schinkel entiende la arquitectura: como marco de naturaleza escénica para el desarrollo de acciones de carácter fundamentalmente social. La arquitectura o el paisaje como marcos referenciales para las acciones humanas ejercen, a su vez, una segunda influencia en su interacción con las personas, en este caso los espectadores, una influencia de orden psicológico, el viaje en el tiempo o el espacio a través del artificio y de la ilusión. Tal y como ha escrito recientemente Kurt Foster, "la estrategia de Schinkel hizo del escenario un lugar de desplazamiento poético"[19].

¿Cuál era, pues, tal estrategia? Y, ¿de qué tipo de desplazamiento del espectador se trata?

El efecto del que Schinkel pretende realizar una construcción artificial es el producido en primer lugar por las fuerzas del espectáculo de la Naturaleza y por el espectáculo de los monumentos de la ciudad, un juego que bascula entre los elementos de la visión del marco físico, sea natural o arquitectónico, altamente fidedigno y objetivo en su representación pictórica, es decir, "externamente concreto"[20]. Y en segundo lugar por el impulso de la imaginación del sujeto o espectador, la fantasía, es decir, el juego subjetivo. De esta manera, los cuadros escenográficos de Schinkel producen este efecto combinado de "atención dividida" en el espectador, que se encuentra capturado entre la apreciación objetiva del paisaje natural o artificial y su propia capacidad imaginativa para desplazarse de sí mismo.

Es por lo tanto sorprendente la similitud entre este juego combinado de realismo representativo y abandono del cuerpo con la mecánica del espectáculo tal y como lo concibió Richard Wagner.

19. KURT FOSTER: *Only Things that Stir the Imagination: Schinkel as Scenographer*, en el volumen *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, The drama of Architecture*, ed. John Zukowsky, Chicago y Berlín, The Art Institute of Chicago y Wasmuth Verlag Berlín, 1994, pág. 18.

20. Ibidem, pág. 19.

El efecto del panorama o de la pintura panorámica sobre el espectador y el efecto del paisaje siciliano del Etna, tal y como el propio Schinkel lo recoge en su texto de 1804 *Reisen nach Italien*, resultan sorprendentemente parecidos. El primero, que funciona colocando al espectador en una plataforma central alrededor de la cual se desarrolla la pintura panorámica, hace patente la absoluta centralidad del espectador en la totalidad del efecto y al mismo tiempo lo excluye del cuadro: la involucración del espectador del panorama en el cuadro es de orden puramente ilusorio ya que las relaciones entre ambos se producen por proyección psicológica, exclusivamente. El paisaje del Etna, a su vez, hace a Schinkel sentirse "desproporcionadamente grande", y para él, como para el espectador, "la vasta profundidad y el objetivo de la vista parecen tener su punto de fuga no en el lejano horizonte, sino en el ojo y la mente del observador"[21].

Por lo tanto el medio circundante se interioriza por completo, se produce una direccionalidad del medio hacia el ojo del espectador y entonces comienza a hacerse más que borroso el límite entre ambos. El medio no es contemplado como algo distante, grandioso e inalcanzable, sino como un espectáculo total que emana de nuestro propio cuerpo, en íntima relación con el medio.

Este fenómeno de interiorización del hecho espectacular es lo que dirige, junto con otra temática de orden filológico, las innovaciones que Schinkel ejerce sobre el teatro de su tiempo, y que no sólo afectan a la composición escenográfica, sino a todo el edificio teatral por completo, a las relaciones entre escenario y espectador, y a las relaciones del edificio del teatro con la ciudad.

Hasta qué punto este fenómeno de interiorización perceptivo se relaciona con los postulados de Goethe, escritos exactamente en los mismos años que Schinkel, es algo más que notable. Goethe, con su *Farbenlehre*, de 1810, había clausurado la cámara oscura como artefacto cognoscitivo e inaugurado hasta cierto punto el ojo del espectador como nuevo recipiente del conocimiento visual, depositando en el cuerpo todo el potencial como *punto de fuga* y restando así soberanía a la perspectiva.

Es posible establecer una conexión inmediata entre el doble impulso de objetividad exterior y subjetividad perceptiva que manifiesta Schinkel con las ideas de Goethe y, más tarde, de Schopenhauer. Y es asimismo posible establecer una alianza entre el elemento que, en Schinkel y Goethe, sintetiza o unifica este fenómeno dual: la *superficie de la visión*[22].

La referencia a la visión como superficie reaparecería posteriormente en los escritos de Theodor Lipps sobre empatía (en concreto, en los dos volúmenes de *Asthetik Psycologie des Schönen und der Kunst*, de 1903, donde Lipps equipara la visión a la "superficie de la conciencia") y converge poderosamente con la cruzada de Schinkel



97 Karl Friedrich Schinkel: *Vista del Etna al amanecer*, grabado de 1804.

21. KURT FOSTER: *op. cit.*, pág. 21.

22. El crítico Jonathan Crary, en su *Techniques of the Observer*, Cambridge y Nueva York, MIT Press y OCTOBER Books, 1990, ha escrito al respecto: "La subjetividad corpórea del observador, que era a priori excluida del concepto de cámara oscura, se convierte de repente en el lugar en el que es posible un observador. El cuerpo humano, con toda su contingencia y especificidad, genera el *espectro de otro color*, y así se convierte en el productor de la experiencia óptica [...]", pág. 69. Más adelante explica cómo las imágenes retinales, que Goethe tanto valoraba como portadoras de la verdad óptica por encima de la perspectiva, se asocian a la idea de la contemplación pura de Schopenhauer: "Para Goethe, y más tarde para Schopenhauer, la visión es siempre un complejo irreducible de elementos que pertenecen al cuerpo del observador y de una serie de datos provenientes del exterior. Así, esa especie de separación entre representación interior y realidad exterior implícita en la cámara oscura se convierte en el trabajo de Goethe en una *superficie* única de afecto sobre la que interior y exterior tienen pocos de sus anteriores significados y posiciones [...]", págs. 70-71.





98 Karl Friedrich Schinkel: *Dresde desde la lejanía*, visión telescópica.

99 Johann Wolgrang von Goethe: Circulo de color, 1808-1810.

contra la escenografía barroca y a favor de una escenografía pictórica plana como elemento de síntesis de los dos modos perceptivos. En esto, Schinkel está siguiendo al crítico literario y dramaturgo alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que arremetió contra la escenografía barroca y abogó por un retorno al naturalismo, más o menos en la línea de Francesco Milizia en Italia. Lessing sugirió que el espectador interioriza "el arte y la moral de la escena"[23] y que por eso demanda y necesita concentración y la eliminación de cualquier obstáculo perceptivo. En su obra *Hamburgische Dramaturgie,* de 1767, desarrolla la hipótesis de la *Burgerliches Trauerspiel* (tragedia doméstica o burguesa) en los capítulos más fundamentales de este escrito, el resto del texto es un ataque cruel contra Corneille y la tragedia francesa y una exaltación de las ideas teatrales de Diderot. Basándose en un seguimiento de las ideas teatrales de Aristóteles, tal y como se describen en su *Poética*, y demostrando asimismo una admiración completa por Shakespeare y la escena isabelina, Lessing mantiene una actitud respecto a la historia como temática artística y dramática que es equiparable a la de Schinkel: ambos descartan el sujeto histórico como tema de su trabajo para introducir en su lugar el *personaje* reconocible, con el objetivo de acercar la escena al espectador y de facilitar la interiorizacion de la tragedia de modo subjetivo. Lessing toma como término descriptivo fundamental del fenómeno de interiorización la palabra *catarsis* tal y como la enunció Aristóteles, a la que añade un componente nuevo del que carecía en su acepción original: Lessing traduce catarsis por *reinigung* (purificación), y así dota a la tragedia doméstica de un alto componente moral que coincide también con las reformas teatrales que en Italia intenta introducir su contemporáneo Milizia en su tratado de 1771.

La idea inicial de catarsis proviene del término médico "purga", entendida como "la válvula de escape de una emoción altamente cargada que, si no se descarga, podría atentar contra la salud del alma"[24]. Para Lessing, la catarsis como purificación significa transformar nuestras pasiones en cualidades virtuosas a través del fenómeno de interiorización del héroe trágico. A tal efecto la propuesta de reforma de Lessing es doble: en primer lugar, se debe sustituir al héroe trágico único y distante por un personaje más normativo (aquí está siguiendo a Diderot y su *Le fils naturel*), y se ha de superar la teatralidad como efecto o descarga emocional para introducir algún tipo de pedagogía:

> ¿Para qué todo el esfuerzo de la forma dramática? ¿Para qué construir un teatro, disfrazar al hombre y la mujer, torturar su memoria, invitar a un pueblo entero a unirse en un lugar si yo no intento producir con mi trabajo y su representación nada más que algunas de esas emociones que podría producir también una buena historia que cualquiera podría leer junto a la chimenea de su casa?[25]

Y en segundo lugar, hay que eliminar los obstáculos visuales que minimizan la atención del espectador, se debe garantizar la legibilidad visual de la pieza teatral:

> Ciertamente debería hacerse así, de acuerdo con Aristóteles. El filósofo dice: "la pena y el miedo pueden excitarse con la visión, también pueden producirse con la conexión de los propios eventos. La segunda opción es más adecuada y más acorde con los mejores poetas. La fábula debe componerse de tal modo que excite pena y miedo en aquel que simplemente escucha la relación de los sucesos. Tal es la fábula de Edipo que sólo requiere ser escuchada para producir efecto". Para obtener esto a través de los órganos de la vista se requiere mucho menos arte y ése es el cometido de aquellos que han adquirido el compromiso de la representación de la obra[26].

El modelo de Lessing es la escena shakespeariana y el drama medieval pobre, sin decoración escénica, y el objeto de su crítica es la escena barroca y la profusión de puntos de vista, planos visuales de referencia superpuestos y profusión decorativa.

En Schinkel, dichas ideas se traducen en la eliminación de los palcos, en confluencia con los avances de los arquitectos franceses, en el ensanchamiento del proscenio, menos profundo, y su avance sobre el auditorio, y finalmente en la elaboración de cuadros escénicos bidimensionales en la parte trasera del proscenio que, por efecto de la luz, crean un ambiente envolvente y atmosférico que emana de la superficie.

El cuadro pictórico del escenario, para Schinkel, reunifica objetividad y fantasía y posibilita el viaje en el tiempo y el espacio del espectáculo del teatro sin, por ello, hacer al espectador abandonarse a una realidad fragmentaria diferente, supernatural, tal y como provoca la escenografía mecánica del espectáculo barroco. Más aún, la superficie del cuadro pictórico plano surge en Schinkel como eco de la escena del teatro clásico griego, el *scaena frons*, que para él es asimilable a una especie de lente convergente o lupa que concentra en sí una ilimitada capacidad de síntesis de todos los componentes del espectáculo:

> La escena misma no era más que una lente convergente, la cual recogía geométricamentente en un punto el cuadro de la acción y a través de él alejaba ilusoriamente todo el mundo físico circundante[27].

Las reformas de Schinkel nacen en gran medida de esta consideración y comienzan por afectar el tamaño y la disposición del proscenio, el área problemática de confrontación y choque entre el anfiteatro antiguo y la escena moderna. En 1813 realiza una propuesta para modificar el existente Teatro Nacional o Schauspielhaus, de Carl Gotthard Langhans, dirigida al funcionario Iffland, acompañada de un dibujo en el

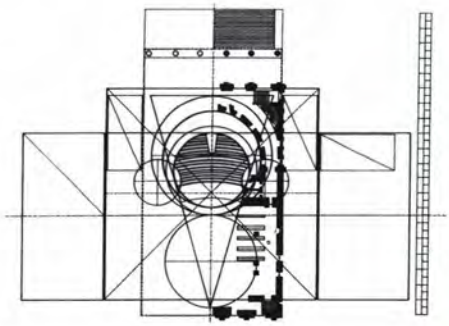
23. Una observación fundamental de Mitchell Schwarzer: "The Social Genesis of the Public Theater in Germany", en *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, the Drama of Architecture*, *op. cit.*, pág. 58. Lessing trabajaba desde los mismos puntos de vista que Milizia, esto es, desde la creencia de que el teatro *ilustrado* debía inyectar moral en el espectador a través de una transparencia perceptiva completa, algo que Schinkel sólo acepta parcialmente puesto que asigna al *viaje interior* del espectador una preponderancia que va mucho más allá de la inyección moral del drama.

24. H. B. GARLAND: *Lessing, The Founder of Modern German Literature*, Londres, Macmillan & Co LTD, 1962, pág. 71.

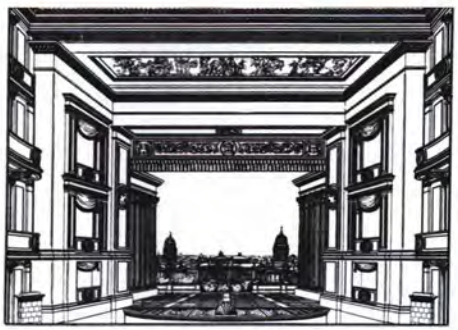
25. G. E. LESSING: *Hamburgische Dramaturgie*, 1767; es un compendio de críticas semanales sobre las actividades teatrales de Hamburgo realizadas por Lessing por encargo de un periódico local. Se ha consultado la versión inglesa de VICTOR LANGE: *Hamburg Dramaturgy*, Nueva York, Dover Publications, 1962. La cita corresponde a la página 198.

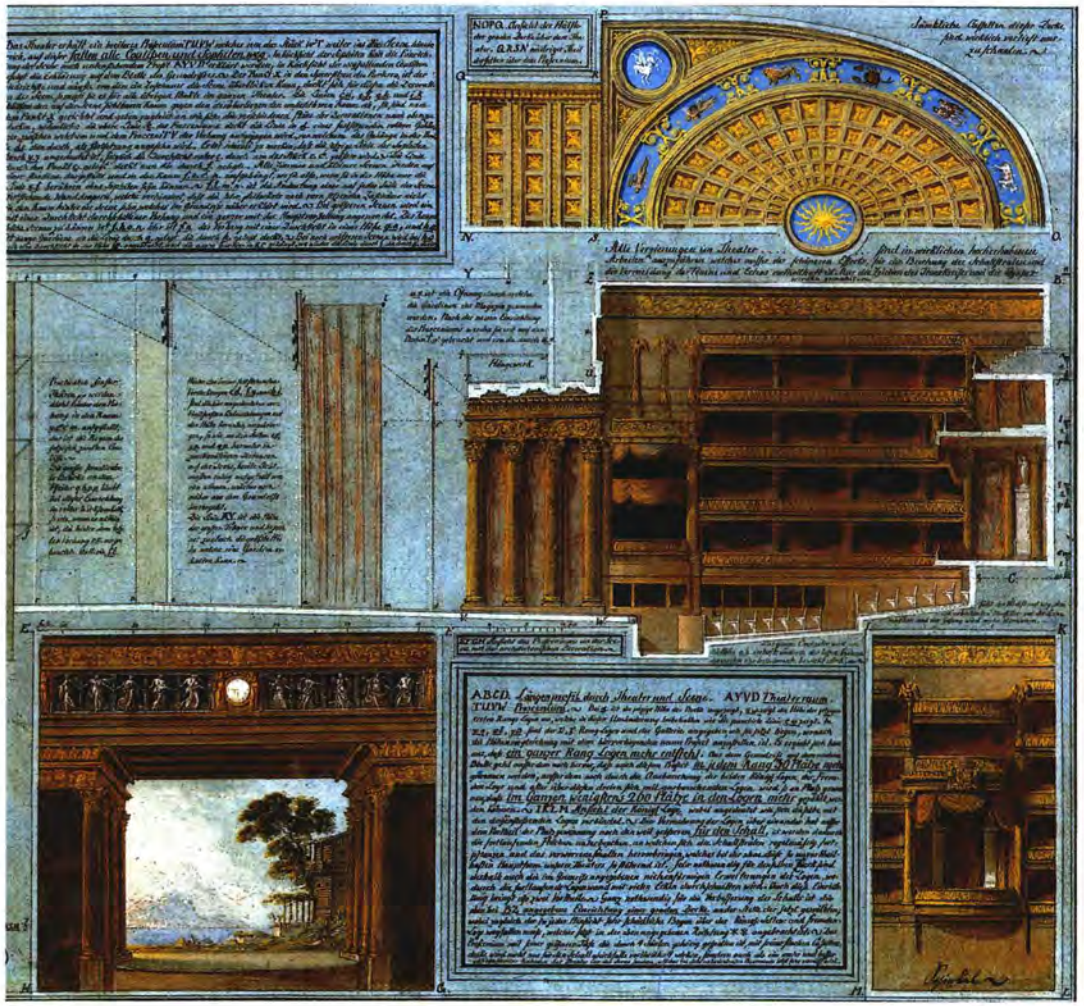
26. Ibidem, pág. 200.

27. K. F. SCHINKEL: *Sammlung Architektonischek Entwurfe*, Berlín 1819-1840. Esta cita está recogida en los textos de Burelli, *op. cit.*, pág. 98 y Foster, *op. cit.*, pág. 27.









100 Karl Friedrich Schinkel: Schauspielhaus de Berlín. Estudio de la geometría. Proyecto de 1818-1821.

101 Karl Friedrich Schinkel: Escenografía plana con retroproyección para el acto I de *La Flauta Mágica* de Mozart. La escena se llama "Bóveda Estrellada de la Renia de la Noche", 1816.

102 Karl Friedrich Schinkel: Cortina del proscenio para la inauguración del Schauspielhaus de Berlín, 1822.

103 Karl Friedrich Schinkel: Propuesta al funcionario Iffland para la renovación del Schauspielhaus de Berlín de Langahns, 1813.

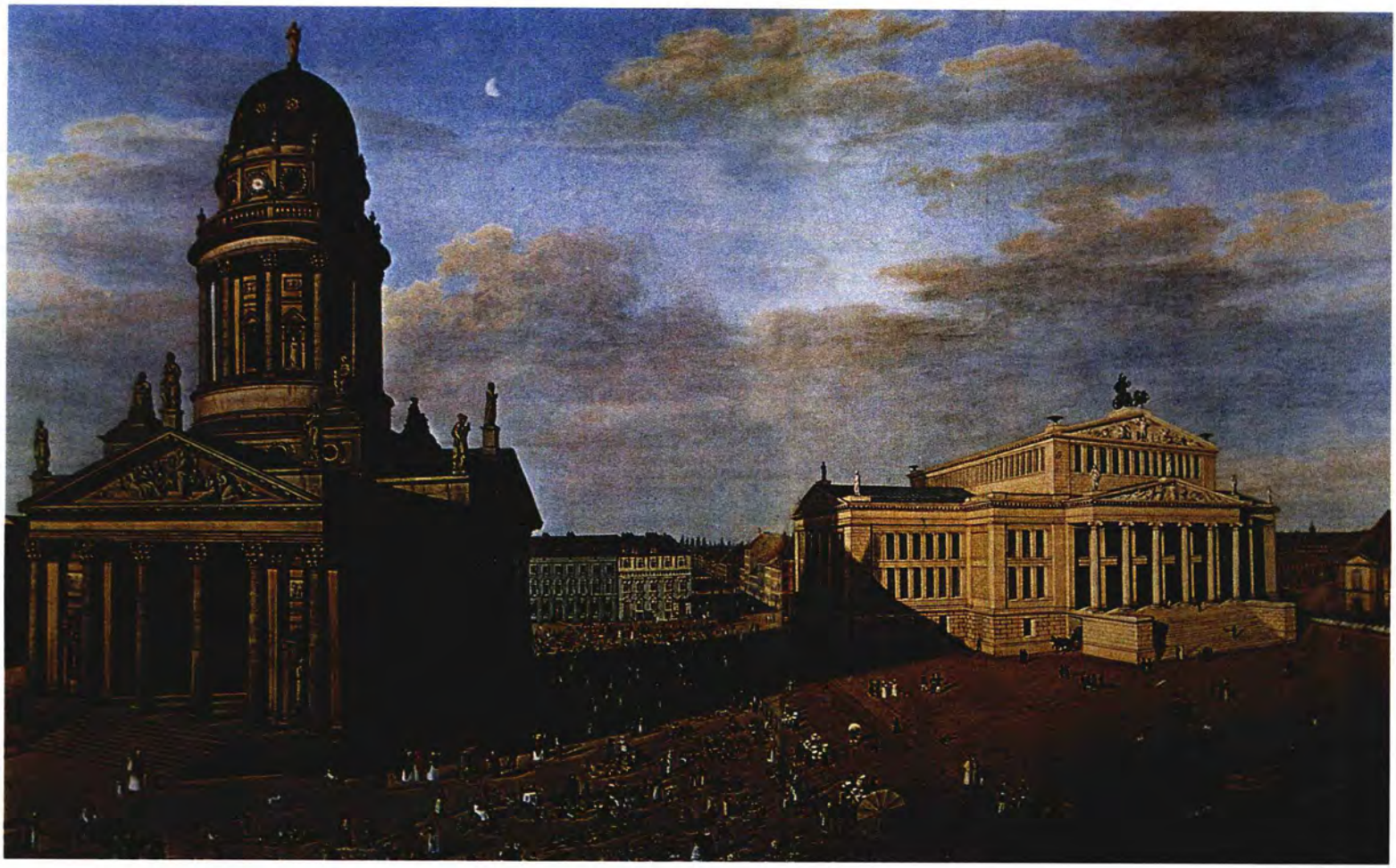
que se muestran las características del teatro: la modificación principal se produce alrededor del área de proscenio, que se hace menos profunda y más ancha, se ilumina por los laterales y desde arriba, y se cierra con un cuadro pictórico plano en el que es posible iluminar por retroproyección, desde atrás; además, relega la orquesta a un foso más profundo que la hace casi invisible, avanzando así muchas de las hipótesis de Semper y, más tarde, de Richard Wagner:

> Si debo describir el proyecto de la construcción del Bühneschauspielhaus, no creo hacer una observación inútil si considero necesario en primer lugar la disposición técnica de la música, la orquesta invisible. De esta necesidad mía ha aflorado la transformación del espacio de los espectadores del nuevo teatro europeo[28].

El efecto de lente magnificadora y la organización más suelta, menos compartimentada del auditorio, se oponen a la multidireccionalidad de la escena en perspectiva del teatro de corte barroco y al punto de vista único, el del príncipe, para facilitar la experiencia visiva a la totalidad de los espectadores. Por lo tanto, no cabe circunscribir las alusiones a la *superficie* a la del cuadro pictórico, sino que más bien deben atribuirse al complejo conjunto de cuadro pictórico, proscenio e iluminación, e incluso al foso de la orquesta.

Este conjunto describe una superficie profunda en la que se lleva a cabo el fenómeno espectacular. En este sentido, la hipótesis de la superficie como metáfora de la visión (desde Goethe hasta Lipps e incluso Kandinsky, pasando por Schinkel) y al mismo tiempo como conjunto construido está avanzando algunas de las premisas de Wagner sobre la *Gesamtkunstwerk* y hasta su propia descripción de Bayreuth como lente magnificadora. Más aún, la idea de la creación de *Stimmung* (emoción subjetiva) a través de la conjunción de imagen poética y música que también maneja Schinkel (sobre todo en su "debut" profesional como escenógrafo con *La Flauta Mágica* de Mozart en 1816), en vez de a través de la textualidad dramática, lo acercan a Wagner, como también lo acerca el hecho de identificar el auditorio con el sistema social y político y el deseo de volver al anfiteatro griego y su disposición democrática de los espectadores que elimina el punto de vista privilegiado. Sin embargo, existe entre ambos una diferencia fundamental, que consiste en que Schinkel consideró, como Semper, que el espectáculo teatral y con ello la escena se encuentran en continuidad con el entorno construido fuera del edificio teatral, de ahí la prevalencia concedida a la arquitectura como vehículo de síntesis, y de ahí que sus respectivos edificios teatrales en Berlín y Dresde actuaran como verdaderos fulcros urbanos, más que como artefactos maquínicos completamente independientes. Al contrario, pues, del espectáculo wagneriano de Bayreuth, que está completamente encap-

28. K. F. SCHINKEL; este comentario proviene de la memoria incluida en los planos entregados a Iffland para el proyecto de reforma del Schauspielhaus de Berlín, y está recogido en Burelli, *op. cit.*, pág. 98.



104 El centro monumental de Berlín, el Gendarmenmarkt, con el teatro de Schinkel y la actividad callejera, autor desconocido, hacia 1822.

sulado en la escena, dentro de los muros del teatro, cuya imagen exterior proyectada elude cualquier conexión con el entorno y cuya imaginería mitopoética se repliega constantemente sobre sí misma. Cabe recordar a este respecto la inauguración del teatro construido finalmente por Schinkel en 1818-1821, el Schauspielhaus de Berlín, para la que diseñó una cortina de proscenio que representaba el propio edificio del teatro en el contexto urbano de Berlín, ennoblecido y magnificado con este nuevo edificio, que así establece un mecanismo de continuidad ideal entre la realidad urbana y la representación[29].

Si bien hemos intentado detectar cuáles son las continuidades y las divergencias entre las reformas del edificio teatral y del espectáculo en Schinkel y Wagner, es sobre todo Semper el personaje que con más precisión encarna, en su amplio repertorio de teatros, las tensiones entre estos dos modos de concebir el espectáculo moderno en relación con la arquitectura.

En gran medida se podría especular sobre hasta qué punto una de las causas de la ruptura de Wagner y Semper radica en la acentuación de tales diferencias respecto al modo de concebir el espectáculo y al modo de generación de guías o de liderazgo para la producción de la obra de arte total. Ya en la tensión señalada más arriba entre la continuidad con el mundo exterior en la escena de Schinkel y el encapsulamiento completo de la escena wagneriana es visible una divergencia que alude implícitamente a un hecho sintomático: ¿a qué artista corresponde la batuta para erigir la obra de arte total? ¿Hasta qué punto ésta perpetúa ciertos aspectos de la tradición? ¿Cuáles son las correspondencias entre el espectáculo total y la moral cívica? Es decir, hasta dónde llevar, en el nuevo enunciado de la obra de arte total, los logros introducidos por el pensamiento ilustrado en materia teatral, tales como el edificio teatral en cuanto templo secular, la interiorización progresiva del hecho teatral y el espectáculo como encarnación de los valores morales de la burguesía.

En este punto resulta fundamental señalar tanto las similitudes entre la idea del teatro como artefacto de síntesis entre ciudad y sociedad o tecnología y naturaleza, compartidas por Schinkel y Semper, como las diferencias que, por los mismos motivos, separan a Semper de Richard Wagner, con el que, a su vez, comparte muchas ideas respecto al teatro. Basta considerar el excurso de Semper sobre el Hoftheater y su papel de foco en el Zwinger en relación con el teatro de Bayreuth y su localización casi rural: si para acudir al Hoftheater el espectador recorre el centro de Dresde en procesión solemne entre monumentos y porciones de memoria cultural, atraído por el carácter dionisíaco del edificio policromo del teatro, en Bayreuth el espectador acude al teatro, un simple "patio cubierto" adosado a una caja mágica, recorriendo senderos en el campo abierto, sin más referencia que la propia subjetividad. El "abismo místico" del teatro de Richard Wagner se expande así hacia el exterior del edificio,





105 Karl Friedrich Schinkel: Escenografía para la ópera *Olimpia*, sin fecha.

106 Alfred Rethel: *Der Tod auf der Barrikade* (las barricadas de Dresde en 1849).

29. Véase a este respecto KURT FOSTER: "Schinkel's Panoramic Planning of Central Berlin", *Modulus Journal of Virginia University*, (Charlotesville), núm. 16, 1963.



107 Frontispicio del catálogo oficial de la exposición de Londres de 1851.

haciendo de él una máquina fantasmagórica, autónoma, suspendida en el tiempo y en la cultura. Semper había anticipado el concepto de "abismo místico" recurriendo a Schinkel, y Wagner lo absorbió como un vehículo para su propia estética, haciendo de él un instrumento para proyectar sus propios fantasmas.

IV. Redención y espectáculo de masas

La revolución de mayo de 1849, con las barricadas de Dresde construidas por el propio Semper, fue un rotundo fracaso que llevó a Semper y a Wagner al exilio. Semper viajó primero a París y después a Londres, donde participó activamente en la gran exposición del Crystal Palace, de Joseph Paxton, proyectando y construyendo los pabellones nacionales de Canadá, Egipto, Suecia y Dinamarca.

La exposición se inauguró en mayo de 1851 y estuvo abierta al público durante un tiempo total de seis meses. Semper unió sus fuerzas con el ideólogo de la exposición y principal promotor, Henry Cole, quien describió el tono de la exposición –con las palabras pronunciadas por el Príncipe Alberto– como el lugar de la "unión de la humanidad", como reza el catálogo oficial[30]. En realidad, la exposición era más bien una manifestación consciente de la eliminación de las fronteras de espacio y tiempo respecto al conocimiento. El simple hecho de poder localizar una cantidad de objetos manufacturados casi inabarcable bajo el único techo de un espacio homogéneo, un espacio *científico* y durandiano como el del Crystal Palace, provocó la consiguiente ilusión del conocimiento total de dichos artefactos y de las diferentes culturas que los habían engendrado.

El colapso de espacio y tiempo, de fronteras transculturales, generó, a su vez, la fantasmagoría del espacio del conocimiento total. Tal y como reza la descripción de la historiadora Mari Hvattum:

> Al entrar en el Crystal Palace a través del transepto sur, el visitante encontraba un doble punto de partida. El principio de la exposición propiamente dicho y el "punto cero" de la civilización humana. Desde el sur hacia el norte a lo largo del transepto central del palacio se avanzaba a través de diversos grados de "primitivismo". Desde Túnez, por la China y el Oriente Medio hasta la India, Turquía y Egipto, la línea de desarrollo continuaba por la nave central, donde el visitante era conducido, desde el este hasta el oeste, desde el Nuevo Mundo, a través del continente europeo y finalmente hasta la planeada culminación de la exposición y, por extensión, de la cultura: los productos industriales del Imperio Británico. La Gran Exposición fue un ejercicio de historiografía progresiva cuidadosamente coreografiado[31].

La exposición, haciendo uso de las técnicas de *display* inspiradas en las galerías comerciales, representaba el intento de eliminar de vacíos respecto a los *datos* reales

30. En GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, pág. 26.

31. MARI HVATTUM: "A Complete and Universal Collection, Gottfried Semper and the Great Exhibition", *Mac Journal* (Mackintosh School of Architecture, Glasgow), núm. 4, 1999, pág. 34.

sobre las culturas que se intentaban exhibir por medio de un mapa global de objetos al margen de las contingencias de distancia espacial o temporal que habrían de exhibirse en un continuo visual para facilitar una lectura comparativa y científica de estas culturas. Semper, en su escrito *Wissenchaft, Industrie und Kunst, Vorschlase zur Anregung Nationalen Kunstgefuhles*, de 1852, describe la exposición como un agregado de dos elementos complementarios: el recorrido por la nave longitudinal principal es descrito en los términos de una "sección longitudinal" a través de la historia, sin roturas o lapsus, mientras que los diferentes pabellones nacionales situados a ambos lados de la espina central representarían la "sección transversal" a través de ciertas culturas o épocas determinadas[32].

En términos generales, Semper consideró la exposición como un fracaso, porque en lugar de manifestar una supuesta superioridad de las artes aplicadas y la industria británicas respecto al resto de las naciones y culturas al margen de lo remoto de estas últimas, la exposición manifestó precisamente lo contrario: la carencia absoluta de complementariedad entre fines y medios en la industria británica, es decir, la carencia –una vez más– de masa muscular que pudiera vincular los elementos dentro de un sistema inerte como el Crystal Palace.

Al contrario de los comentarios públicos del Príncipe Alberto sobre el espíritu de la exposición, Semper identificó su profunda problemática con una buena dosis de perspicacia; la exposición no era más que un gran bazar para el que él propondría el proyecto de un museo ideal (*Plan Eines Ideales Museum*, 1852) que purificaría el Crystal Palace (el logro más avanzado de la civilización hasta la fecha) de su condición intrínseca: la de ser el lugar del espectáculo de masas de la mercancía. En ese texto de 1852 Semper diagnosticó el significado de la exposición como sigue:

> Es perfectamente lícito ver en la leyenda de la Torre de Babel y de la confusión de lenguajes nada más que el travestismo mítico de una historia real: el perfilarse del conocimiento del derecho internacional, un desorden que es sólo el inicio de un orden más natural[33].

Está así manifestando una confianza extrema en las posibilidades de la industria para dar forma a una nueva economía de orden global y a una nueva cultura que a la larga podría sentar las bases de un nuevo mapa económico-político de Europa.

A pesar de su diagnóstico de fracaso para la exposición, por cuanto no fue capaz de demostrar una supuesta superioridad de la cultura británica en relación con las culturas "primitivas" en el campo concreto de las artes aplicadas e industriales, Semper consideró tal fracaso como un fenómeno aislado, no como un eslabón en la cadena de acontecimientos que define el progreso material. En su contrapropuesta para el


WISSENSCHAFT,

INDUSTRIE UND KUNST.

VORSCHLÄGE

ZUR

ANREGUNG NATIONALEN KUNSTGEFÜHLES,

BEI DEM SCHLUSSE DER

LONDONER INDUSTRIE-AUSSTELLUNG

VON

GOTTFRIED SEMPER,

EHEMALIGEM DIRECTOR DER BAUSCHULE ZU DRESDEN.

LONDON, DEN 11. OCTOBER 1851.

BRAUNSCHWEIG,

DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.

1852.

108 Frontispicio del libro de Semper editado en Londres en 1851.

32. GOTTFRIED SEMPER: *Wissenchaft, Industrie und Kunst, Vorschlase zur Anregung Nationalen Kunstgefuhles*, de la versión italiana de GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, págs. 103-133.

33. Ibidem, pág. 106.



109 Interior de la exposición del Crystal Palace de Londres, 1851.

Crystal Palace, el museo ideal, el edificio de Paxton debía aparecer intocado y reconocible como un telón de fondo simbólico, una infraestructura científica para la unificación del arte y la industria.

Semper realiza en su escrito un análisis crítico de la industria de la construcción en Inglaterra que recuerda con mucho los análisis en materia musical de su amigo Richard Wagner. Semper menciona cómo las leyes del mercado y del beneficio definen, sobre cualquier otra consideración, el marco legal y mercantil de la industria de la construcción británica, que carece así de cualquier grado de integración entre el negocio inmobiliario y las necesidades del publico[34]. Propone el caso concreto del dibujante de perspectivas o perspectivista y su actividad de manipulación de las masas, las proporciones o los huecos de un edificio en proyecto para acomodarlo a los gustos del público o, en el caso de los concursos, del jurado, dibujando, en consecuencia, un abismo entre el perspectivista, que conforma la imagen del edificio, y el arquitecto, que finalmente también opera en el ámbito de la imagen, adaptando sus ideas iniciales a los esquemas espectaculares del perspectivista. Para Semper, este fenómeno refleja el grado de descomposición socio-política del pueblo británico. Este rudo análisis, que tiende a equiparar la imagen-efecto con el mercado, coincide poderosamente con la crítica wagneriana del género operístico y su concluyente denuncia de la degradación de los sistemas sociales a los que se dirige la ópera. Para ambos autores, la elaboración de una nueva noción de público resulta una cuestión fundamental y perentoria. Semper propone, como Wagner, la reincorporación del espectador en la formación del gusto y del mercado, aunque tiende a insistir en el plano pedagógico como corrector, más que en las técnicas de choque estético de Wagner, que son el producto de una visión de la sociedad mucho más "estetizada".

Este esfuerzo pedagógico, en consonancia casi perfecta con *Le Nouveau Monde*, de Fourier, publicado en 1826, es lo que movió a Semper a proponer el proyecto de *corrección* de los efectos perniciosos de la exposición de 1851. En él plantea erigir, tras el desmantelamiento de la exposición y en el mismo contenedor espacial, pura transparencia, un museo ideal, una reagrupación de la totalidad de los objetos manufacturados por el hombre que no seguiría la estrategia de la eliminación del espacio y el tiempo de acuerdo con una distribución continua, homogénea o equivalente, sino mediante la división en cuatro grandes temas: los cuatro elementos semperianos.

La propuesta final –el museo ideal y una academia de artes aplicadas dentro del Crystal Palace– conduciría finalmente a la construcción teórica de una verdadera "ciencia de la cultura", una aplicación de los principios de investigación y análisis científicos al arte y la cultura con el objetivo último de vincular definitivamente ambos planos[35].

34. GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, pág. 132.

35. Mari Hvatumm ha evaluado el deseo de "estilo" en el siglo XIX desde un análisis del Crystal Palace y su aspiración a construir una totalidad abarcadora, única y homogénea para el conjunto de la civilización partiendo del sentimiento de crisis que provocaba la comparación entre el *collage* de la exposición y la coherencia y unidad del pasado. Así, escribe: "El sentido de crisis expresado por los pensadores del siglo XIX fue una respuesta a un tiempo de revueltas sociales, intelectuales y materiales sin precedentes. Pero este desorden debe haber parecido especialmente agudo frente a la imagen de un pasado construido como coherente y orgánico. La apelación a un 'estilo de nuestro tiempo' unificado y unificante no fue sólo el resultado de un presente caótico sino también de una noción del pasado que había llegado a convertirse en normativa". HVATTUM, *op. cit.*, págs. 36-37.

Semper adjuntó un pequeño boceto a la publicación, un cuadrado dividido en cuatro sectores, los mismos que darían título a su obra posterior. Sin embargo, un dato de extraordinaria relevancia queda asimismo apuntado. Semper menciona que a este proyecto de museo ideal habría que añadir un quinto elemento: la arquitectura y el arte como el "medio ideal" donde se disuelven los cuatro elementos; con lo que retorna de nuevo a la temática de la obra de arte total tal y como había sido desarrollada en el ensayo sobre policromía. Su descripción del *quinto elemento* reza así:

> Pero no sólo para las colecciones, también para los otros cuatro instrumentos didácticos se encontraría espacio abundante en el edificio. Una parte de las galerías bajas laterales (divididas en compartimientos para evitar incendios) podría ser usada para talleres de arte e industria, otra parte para aulas y salas de dibujo...
>
> En cuanto al transepto, debe convertirse en el corazón de todo el edificio y en el centro en torno al cual gravite la actividad didáctica, una cosa que no debería presentar dificultad alguna. Aquí surgirá el foro en el que se afrontarán los problemas y donde se tomarán las decisiones, aquí tendrán lugar las exposiciones, aquí tendrá su sede el tribunal competente para juzgar y para conceder los premios[36].

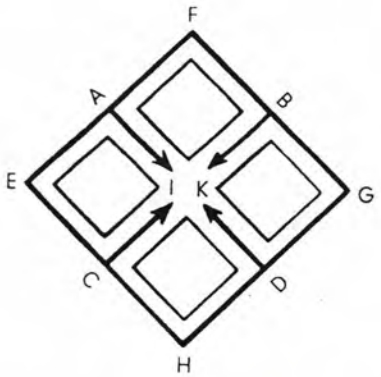
El Crystal Palace fue desmantelado y reconstruido, gracias a la intervención de Henry Cole, en Sydenham, a las afueras de Londres, sobre una colina con vistas a la ciudad rodeada de jardines versallescos. Este *nuevo* edificio se transformó muy pronto en una atracción de masas de gran éxito y concurrencia, sobre todo, debido a las representaciones musicales que se celebraron allí, en particular los festivales Händel, que comenzaron en 1859 con un auditorio inmenso y una orquesta capaz de alojar a 4.000 músicos. El edificio original se reconstruyó doblando su área:

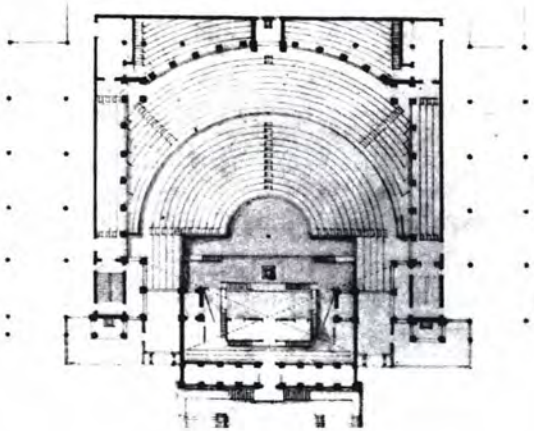
> El techo plano original era ahora abovedado, lo que añadió a la altura el equivalente a otras dos plantas. La anchura se aumentó y se añadieron transeptos en cada remate. Esto incrementó el área en un 50 por ciento: el interior medía ahora casi 600 metros de largo. Se emplearon 10.000 toneladas de hierro y 25 acres de cristal, y el coste total del proyecto, incluyendo los jardines, llegó a ser de 1.300.000 libras[37].

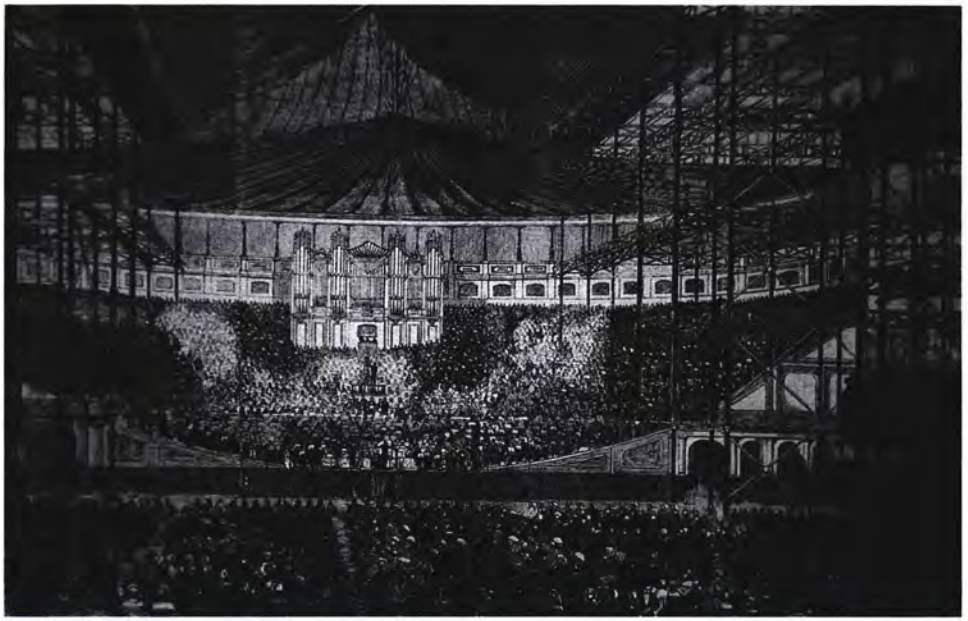
Durante los festivales Händel de 1882 el público aumentó hasta los 87.769 espectadores, lo que indica obviamente la popularización de la cultura y un sentimiento nacionalista de catarsis colectiva irremediablemente ligado a las estrategias de la "industria cultural".

36. GOTTFRIED SEMPER: *Wissenchaft, Industrie und Kunst...*, *op. cit.*, págs. 137-138.

37. Esta descripción es del libro de MICHAEL FORSYTH: *Buildings for Music*, Cambridge, Cambride University Press, 1985, pág. 149.









110 Gottfried Semper: Esquema de los cuatro elementos del *Plan Eines Ideales Museum*, de 1852.
A: artes textiles.
B: cerámica.
C: técnica de la construcción.
D: estereotomía.
E, F, G, H, I, K: lugar para objetos que se basan en procesos diversos.

111 Gottfried Semper: Planta del teatro para el Crystal Palace de Londres, 1854-1855.

112 Los festivales Händel en el Crystal Palace de Sydenham, Londres, 1859.

113 Gottfried Semper: Dibujo del teatro polícromo para el Crystal Palace de Londres, 1854-1855.

Con el aumento del tamaño y la adición de los nuevos transeptos y los techos abovedados, el nuevo Crystal Palace de Syndeham adquirió, quizá involuntariamente, el perfil de una nueva catedral para las masas proletarias. Semper habría de dar forma arquitectónica concreta al *quinto elemento* en un proyecto no realizado para el Crystal Palace, fechado en 1854-1855, en el que rediseña el crucero central bajo la forma de un gigantesco teatro griego.

El teatro para el Crystal Palace retoma la obra de arte total como la corona del nuevo foro urbano, una vez que Semper se confrontó personalmente con la nueva *cultura del objeto* de la exposición de 1851, trasladando en consecuencia su proyecto para el Zwinger de Dresde y la ciudad histórica al nuevo contexto de la modernidad, la malla racional e ilimitada del edificio de Paxton. La catedral de la mercancía, el lugar de la exaltación de la industria, del gusto popular, de la identidad nacional y de la celebración catártica de las masas finalmente se domestica y se corona con un teatro de inspiración griega que proporciona orden y jerarquía simbólica y purifica el ambiente. El teatro de síntesis corona el proyecto didáctico-museográfico con una combinación idealmente equilibrada entre arte, ciencia e industria. Por lo tanto, el teatro que corona la ciencia no excluye a esta última como fenómeno necesario, no la *redime*, sino que más bien la completa.

V. Nietzsche y Semper

Nietzsche (1844-1900) empleó en sus escritos numerosos motivos, tropos o figuras para describir el estado de decadencia de su propio entorno cultural, numerosos motivos para describir la pérdida del velo del terror, del velo sublime, del espíritu de Dionisos, de los cuales podemos extraer tres: la máscara, el laberinto y el cuerpo. La máscara[38] aparece en, entre otras fuentes, *Humano, demasiado humano*, de 1878, y hace referencia a lo teatral, a la figura del actor, al uso y abuso de los estilos (o de los registros), a la mujer como incapaz de presentarse desnuda, sin vestimenta o maquillaje en el *escenario* de la cultura. El laberinto[39] aparece en *Aurora*, de 1881, y encapsula el extrañamiento del *espectador* ante el desfile teatral de la máscara; es un modelo que reflejaría, aunque sólo si se tuviera el coraje de construirlo –nos advierte Nietzsche–, el propio estado de estupor laberíntico en el que el ego se encuentra sumido ante la máscara que desfila constantemente frente a él, el propio edificio intelectual laberíntico y oscuro que el espectador estupefacto construye en el interior de su ego. El tercer tropo, el *cuerpo*, un motivo ubicuo en Nietzsche, sería una dolorosa vía de escape que dejaría detrás tanto a la máscara como al laberinto, elevándose como se eleva el águila de Zaratustra. En *Ecce Homo*, la autobiografía intelectual de Nietzsche escrita en 1888, se dice sobre Zaratustra:

38. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878. (Trad. esp.: *Humano, demasiado humano* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 1996, vol. I, 4ª parte, sección 218, pág. 144) La cita completa es la siguiente:
"La piedra es más piedra que antes. En general ya no entendemos la arquitectura, al menos ni con mucho, del modo en que entendemos la música. Hemos dejado atrás el simbolismo de las líneas y las figuras, lo mismo que nos hemos deshabituado a los efectos sonoros de la retórica, y no hemos mamado ya desde el primer momento de nuestra vida esa especie de leche materna de la educación. En un edificio griego o cristiano originariamente todo significaba algo, y ciertamente en relación con un orden de cosas superior: esta atmósfera de una significación inagotable envolvía el edificio igual que un velo mágico. La belleza sólo entraba accesoriamente en el sistema, sin mermar esencialmente el sentimiento fundamental de lo inquietantemente sublime, de lo consagrado por la proximidad de los dioses y por la magia; la belleza a lo sumo *atenuaba* el *pavor*, pero ese pavor era por doquier la premisa.
¿Qué es para nosotros ahora la belleza de un edificio? Lo mismo que el bello rostro de una mujer sin espíritu: algo así como una máscara".
Más adelante añade el autor:
"Máscaras. Hay mujeres que, por más que se rebusque en ellas, carecen de interior, son puras máscaras. Es de compadecer el hombre que se lía con tales seres casi espectrales, necesariamente insatisfactorios; pero son precisamente ellas las que más intensamente pueden suscitar el deseo del hombre: éste busca su alma, y nunca deja de buscarla".

39. Ídem: *Morgenröte*, 1881. (Trad. esp.: *Aurora. Meditación sobre los prejuicios morales* (trad. Pedro González Blanco), Barcelona, Ed. José J. de Olañeta, 1981, Libro Tercero, sección 169, pág. 99). La cita completa es:
"El genio griego es extraño para nosotros, oriental o moderno, asiático o europeo, cualquier cosa, comparada con lo griego, posee como cualidad propia la enormidad y el goce de las grandes masas como sentimiento de lo sublime, mientras que en Paestum, en Pompeya y en Atenas nos asombramos frente a la construcción de la arquitectura griega, viendo con qué pequeñas masas sabían expresar los griegos lo sublime y cómo gustaban de expresarlo así. ¡Cuán sencillas eran también las almas de los griegos del mismo modo en la idea que tenían de sí mismos! ¡Qué atrás los dejamos en el conocimiento de los hombres! ¡Qué llenas de laberintos aparecen nuestras almas y nuestras representaciones del alma en comparación con las suyas! Si quisiéramos ensayar una arquitectura modelada sobre el patrón de nuestra alma (somos demasiado cobardes para ello), el laberinto sería nuestro arquetipo. La música, que nos pertenece y nos expresa verdaderamente, deja adivinar ya el laberinto, pues en la música los hombres se espontanean y se figuran que nadie es capaz de verlos ni aun detrás de la propia música".

> Nada igual se ha compuesto nunca, ni sentido nunca, ni *sufrido* nunca: así sufre un Dios, un Dioniso. La respuesta a este ditirambo del aislamiento solar en la luz sería Ariadna... ¡Quién sabe, excepto yo, qué es Ariadna!... Lo único que para él [Zaratustra] puede ser el hombre –*no* un objeto de amor y mucho menos de compasión– también la *gran náusea* producida por el hombre llegó Zaratustra a dominarla: el hombre es para él algo informe, un simple material, una deforme piedra que necesita del escultor[40].

El hombre moderno, el decadente, bascula constantemente entre la seducción feminizada de la máscara, la superficialidad del velo decorativo, la falta de desnudez, el ornamento, la piel, lo visual y la seducción ante el laberinto, los abismos del ego, el *intérieur* del propio cuerpo, oscuro, sin ventanas, húmedo, lo táctil. Si el cuerpo, si bien ni como piel pura y escurridiza ni como órgano sellado impenetrable, es un desconocido informe, habrá que desarrollar estrategias para llegar a conocerlo, en definitiva, habrá que realizar un retorno al cuerpo.

Nietzsche, sin embargo, sintió una inevitable nostalgia por el laberinto que el edificio de la razón había estigmatizado, y uno de esos laberintos fue Bayreuth[41], un *intérieur* puro tal y como lo describe el propio Richard Wagner. Bayreuth, el laberinto abismal, el espacio telescópico para aquellos que están perdidos en otro laberinto, el laberinto bidimensional de la cultura burguesa, el desfile teatral de máscaras. La *enfermedad* del laberinto wagneriano es, por lo tanto, un mal necesario[42].

Lo apolíneo surgía, según Nietzsche, de la represión de lo dionisíaco, del desvelamiento del terror ante lo sublime, en una operación de domesticación de los misterios a manos de la razón. El arte de lo trágico depende en gran medida de la existencia del terror. La máscara de los estilos, la figura femenina, era una forma de *belleza* superficial que cubría lo que quedaba del terror, los restos de lo dionisíaco. En *El Nacimiento de la Tragedia*, de 1872, queda establecido tal fenómeno como fenómeno histórico, reapareciendo de modo sintético de nuevo en *Aurora*:

> Sin el antiguo hábito del miedo que nos hacía ver todo esto en una relación secundaria y remota, no gustaríamos ahora los goces que la Naturaleza nos produce, ni nos deleitaría la contemplación del hombre y de los animales sin ese gran iniciador de toda comprensión: el miedo[43].

Nietzsche se aplica en desvelar bajo qué formas se manifiesta esta operación de domesticación y de represión en la cultura contemporánea, y propone para ello la figura de la máscara y la del laberinto. La máscara, lo falso, es el resultado de la desaparición completa de cualquier rastro de verdad, de lo sublime, del terror, de lo dio-

40. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, 1888. (Trad. esp.: *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 1971, pág. 105.)

41. KARSTEN HARRIES: "Nietzsche's Labyrinths", en *Nietzsche and An Architecture of Our Minds*, The Getty Center, 1999, pág. 38, identifica en Bayreuth una de las múltiples y multifacéticas formas laberínticas de la cultura alemana que Nietzsche analizó desde la seducción.

42. Ídem, *op. cit.*, pags. 44-45, ha escrito: "Estamos dominados por ella, pero no podemos habitar en la casa de la razón. Lo que consideramos el discurso adecuado, a decir verdad, es un discurso obediente a las reglas del tirano en el castillo. Pero para vivir realmente nos mantenemos abiertos al territorio anárquico de la percepción y la imaginación, porque éste es el origen de todo significado y de todo valor. Necesitamos el encanto del mito".

43. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Morgenröte*, *op. cit.* pág. 89.

nisíaco. El laberinto no es sólo un valor latente, sino una forma de remedio ante la que sólo cabe ser seducido.

Así, es posible ver en la figura del laberinto el impulso hacia la construcción de la nostalgia por el hogar, un hogar primigenio que no alude a ninguna intelectualización de la naturaleza, sino a la naturaleza misma, un espacio que se equipara con el propio cuerpo. Tal y como ha escrito Anthony Vidler:

> El laberinto, como el cuerpo y sus funciones biológicas, presenta un espacio de exploración y de interioridad sentida que cumple la necesidad de la cultura de renovarse a sí misma a través de una especie de ritual iniciático. Es como si, rechazando las ropas exteriores al cuerpo y reconociendo que las masas griegas y los cuerpos sobre los que se han medido se han hecho completamente "extraños" a las almas contemporáneas, el único recurso fuera el de los pasajes interiores de un cuerpo que debe ser forzado a experimentar de nuevo sus propios estados psicológicos y fisiológicos en bruto[44].

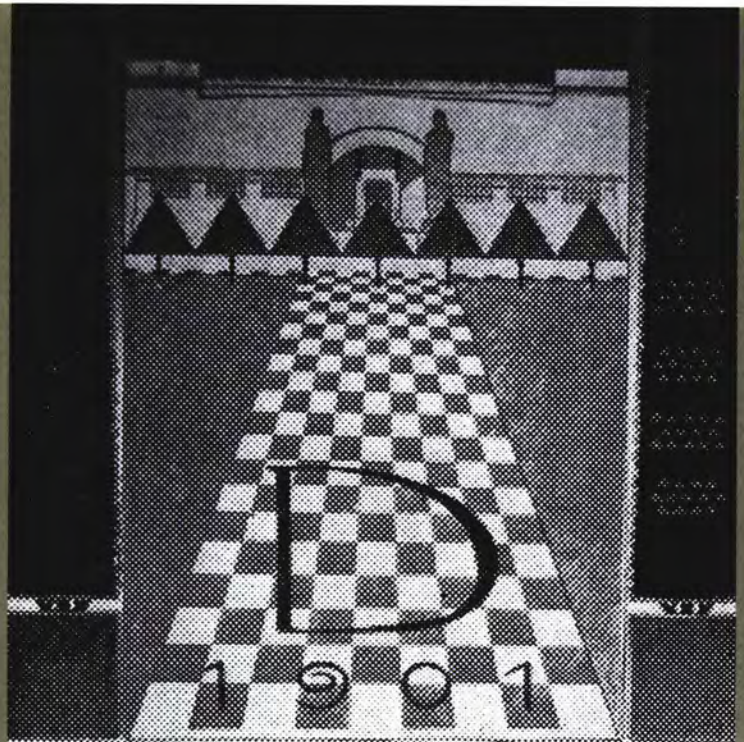
¿Era acaso el Crystal Palace otro laberinto, esa construcción valiente de una realidad compuesta por un desfile asignificante de máscaras? Un tipo de construcción que rápidamente iría ocupando los intersticios de la ciudad medieval, rellenando huecos, infiltrándose ubicuamente. Una construcción en la que el ciudadano moderno, decadente, se sentiría en casa porque vería su propia construcción laberíntica reflejada empáticamente en una construcción arquitectónica que amuebla el espacio racional con máscaras, haciendo finalmente de la cuadrícula de Durand un laberinto. Y si esto fuera así, ¿era el teatro de Semper para dicho edificio, el laberinto del Crystal Palace, un cuerpo, una inyección de masa muscular?

El teatro semperiano del Crystal Palace puede ser cuerpo en la medida en que restablece en el ornamento una capacidad significante, en la medida en que, como cuerpo vestido o decorado, es una manifestación de la *musculatura* del edificio frente al propio Crystal Palace, que se presenta, por el contrario, como puro esqueleto o andamiaje para la máscara.

Sin embargo, el cuerpo que Semper está manejando es el cuerpo de los griegos, aquel que se vuelca hacia la naturaleza, no aquel del que habla Nietzsche, informe, un desconocido que sólo puede demostrar estupor ante el templo griego hecho carne.

Es por lo tanto alrededor de este cuerpo informe donde debemos detenernos ahora.

44. ANTHONY VIDLER: "The Mask and the Labyrinth", en *Nietzsche and An Architecture of our Minds*, *op. cit.*, pág. 61. Vidler, el historiador del espacio del terror, asigna un valor terapéutico al laberinto, al espacio uterino y aterrador del habitante ciego al que lo moderno tiende siempre como contravalor, desde las evocaciones literarias de Schelling o E. T. A. Hoffmann hasta las casas para los *cyborgs* de nuestros días.



UNTER DEM ALLERHÖCHSTEN PROTEKTORATE
SEINER KÖNIGLICHEN HOHEIT DES GROSSHERZOGS VON HESSEN
EIN DOKUMENT DEUTSCHER KUNST

DARMSTADT

MAI – OCTOBER 1901

DIE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-KOLONIE

Entre la máscara y el laberinto: Peter Behrens y Joseph Maria Olbrich

I. La Colonia de Artistas de Darmstadt y el Teatro

La Colonia de Artistas de Darmstadt ha sido retratada como la culminación del proceso de teatralización de la vida urbana[1] que los dos grandes teatros burgueses –la Ópera de París de Garnier por un lado y el Burgtheater de Viena por otro, de Semper y Hasenauer– encapsularon entre sus paredes con una intensidad máxima, como condensaciones de las ciudades en las que se encuentran. Podría decirse en contra de esta opinión que lo que la Colonia tiene de *huida* a la colina de Matildenhöhe contradice esta idea. Se huye de Viena, de Berlín y de París, es decir, de la ciudad como máscara de los estilos. Los artistas de la Colonia de Darmstadt huyen de la ciudad para encontrar una relación con la historia que no sea de tipo historicista.

El primer gran protagonista de la Colonia de Darmstadt fue Peter Behrens (1868-1938), por entonces pintor, que construyó allí su primera obra de arquitectura, la Haus Behrens, para él y su familia.

El otro gran protagonista fue Joseph Maria Olbrich (1869-1908), ya entonces un arquitecto de éxito en Viena.

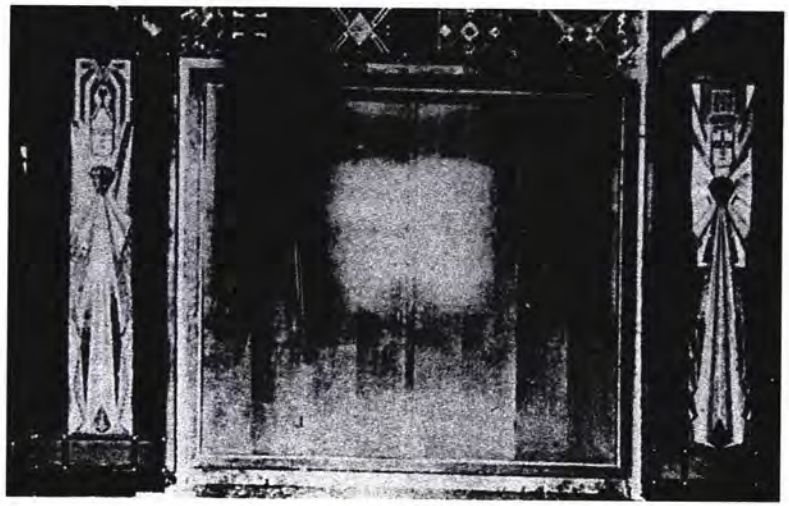
Avanzando hipótesis, el episodio –teatral y arquitectónico– de la Colonia de Darmstadt supone la coexistencia ambigua de los dos modelos culturales (y de arquitectura) que Nietzsche identifica en su época: la máscara y el laberinto. Si la máscara supone la pérdida del velo mágico y terrorífico de la presencia de los dioses en el templo griego y en la iglesia cristiana, una enunciación de la caída del aura benjaminiana por anticipado, o un post scriptum a la *Estética* de Hegel, el laberinto podría presentarse como alternativa: la recuperación del velo que atemoriza, del componente aterrador de la arquitectura, en un lugar físico que carece de fachadas, puro interior oscuro, donde prima el tacto sobre la vista.

114 Póster anunciador de la Exposición de la Colonia de Darmstadt, 1901.

1. PAOLO CHIARINI: "Da Viena a Darmstadt", introducción al libro de Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, págs. 1-3.

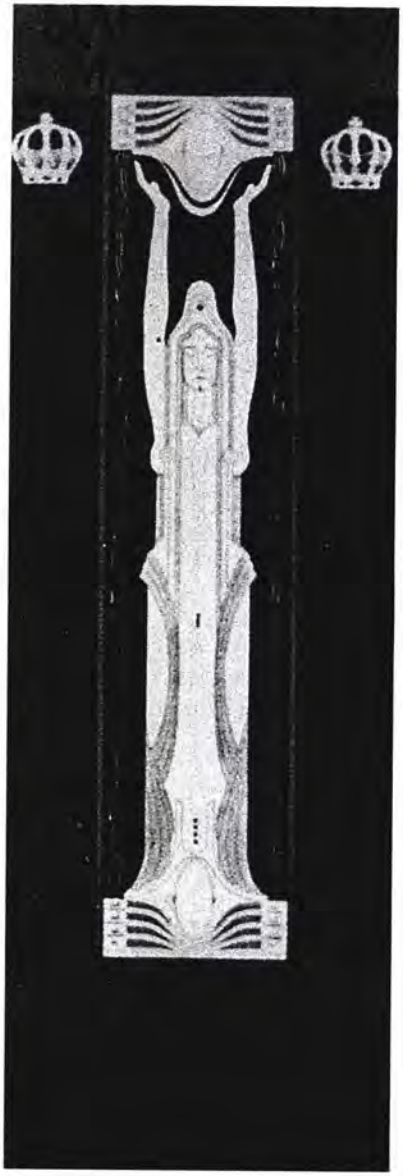


115 Peter Behrens: *Ex Libris*, 1900.









116 El *leitmotiv* de Behrens bajo diversas formas: Haus Behrerns, cartel de la Colonia, frontispicio de la *Fiesta de la Vida y el Arte.*

El Teatro de Bayreuth había iniciado un proceso de interiorización del fenómeno espectacular y de la propia arquitectura, que se presenta como interior puro lejos de la ciudad, en Bayreuth, en un mundo de ensueño y fantasía. Será la Colonia de Darmstadt el lugar donde el interior como *Gesamtkunstwerk* replegado en sí mismo se muestre en todo su esplendor, eso sí, teniendo como contrapunto las diversas intervenciones de Peter Behrens, que, al contrario del interior vienés de Olbrich, presentan una considerable tendencia centrífuga, como los teatros de Semper. El propio *leitmotiv* de Behrens, su ex libris el diamante, es siempre una figura centrífuga de la que irradian rayos en contraposición al arabesco mural abstracto de Olbrich, una figura de corte opuesto.

La propia naturaleza de la colina sobre la que se levanta la nueva comunidad artística, la presencia ubicua del diamante cristalino en todo su programa iconográfico y el culto implícito a un nuevo hombre hicieron que el historiador Friedrich Ahlers-Hestermann acuñara el término *Zarathustrastil* en 1941 para definir la casa construida por Behrens en la Matildenhöhe para su familia[2].

La Künstler-Kolonie de Darmsatdt nació hacia 1892 del impulso de un aristócrata, el Príncipe Ernst Ludwig, nacido en 1869, Gran Duque de Essen y sobrino carnal de la Reina Victoria de Inglaterra. Ernst Ludwig conocía de primera mano el trabajo de William Morris (1834-1896), la breve tradición inglesa del *Arts and Crafts*, sus valencias políticas y las complicadas relaciones con la industria manufacturera, sus predicados morales y la ambivalencia respecto a la tecnología de masas. En un esfuerzo de reconciliación de lo viejo con lo nuevo, casi como si intentara aunar en un mismo autorretrato el uniforme militar (con el que él mismo se retrata siempre) y la levita (con la que se retrataba su contemporáneo Henry van de Velde), el Gran Duque concibió no ya una Academia de las Artes, una institución respetable, sino una Colonia, con todo lo que de modelo social de laboratorio lleva asociado.

La Matildenhöhe arrastró consigo el anatema de ser al mismo tiempo un apéndice de Viena, es decir, la culminación de esa cadena de acontecimientos que supuso la construcción del Ring, comenzado en 1857 con el Vottivkirche y finalizado oficialmente con el Burgtheater de 1872, y un lugar de continuas transgresiones, las transgresiones de Zaratustra. Es en esta confrontación de valores opuestos donde se produjeron una serie de eventos teatrales "perpetrados" por sus dos arquitectos: Joseph Maria Olbrich y Peter Behrens. Y fue en el transcurso de un día, el 15 de mayo de 1901, el día de la inauguración de la Colonia, cuando esta confrontación se llevó a escena en tres actos: con la celebración de una ceremonia matutina a cargo de Behrens, una ceremonia nocturna a cargo de Olbrich y un *intermedio* entre ellas que demostraba la profunda contradicción seductora sobre la que se había construido la Matildenhöhe.



117 Peter Behrens: *Águila o Tormenta*. El águila de Zaratustra. 1896-1897.

2. FRITZ NEUMEYER: *Mies van der Rohe – das Kunstlose Wort*, 1996. (Trad. esp.: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*, Madrid, El Croquis Editorial, 1995, pág. 103, nota 16.) En las páginas 98-113, Neumeyer describe, bajo el epígrafe "La gran forma y el deseo de estilo", la influencia de Nietzsche sobre Peter Behrens y sus filiaciones con las ideas de Alois Riegl sobre la voluntad de forma.

El primero de los futuros siete miembros oficiales de la Colonia con quien el Gran Duque entró en contacto fue Ludwig Habich, un escultor local. Inmediatamente entró a formar parte del proyecto Alexander Koch como asesor externo. Koch era un agitador cultural, había fundado la revista *Deutsche Kunst und Dekoration* de Múnich. Por su parte, el frente compuesto por Hermann Bahr (1863-1934), crítico de arte vienés, defensor por entonces del simbolismo y propagandista de la Secesión vienesa, y Joseph Maria Olbrich, discípulo de Hasenauer primero y de Otto Wagner después, inician a su vez un acercamiento al Gran Duque con sus propias propuestas.

Behrens acude a la Colonia desde Múnich, donde desarrolló una carrera de pintor y diseñador gráfico asociado a la revista *Pan*. En su círculo encontramos a Georg Fuchs (1868-1949), crítico, dramaturgo y director artístico de la revista de Koch, y al poeta Richard Dehmel (1863-1921), nativo de Essen. Entre estos tres personajes se produce un círculo de influencias con un punto en común sólido: el teatro, y una actitud antiwagneriana que, sin embargo, sólo cabe considerar en la estela del propio Wagner y de su obra magna, el Teatro de Bayreuth.

Para estos tres personajes, la tragedia es una congregación ritual de masas, un Festival. Peter Behrens, bajo la advocación de Zaratustra y el símbolo cristalino con forma de diamante refulgente, proclamó su presencia desplegando el diamante en todos y cada uno de los artefactos y de las obras que produjo vinculadas a la Colonia de Artistas de Darmstadt. La iconografía del diamante no se extinguió con las intervenciones de Behrens en la Colonia, sino que se tradujo en teoría arquitectónica con la culminación de la fábrica AEG de Moabit, en Berlín, de 1909, que materializa la *estereotomía cristalizante* del diamante de Darmstadt en un templo fabril[3].

Georg Fuchs, por su parte, hizo del Festival de Masas una ideología, en primer lugar asociada a la defensa de la *forma alemana*, apoyada en la figura política del Káiser, y, en el contexto propio de la Colonia, una apología política del Gran Duque Ernst Ludwig, para evolucionar más tarde hacia una idea de comunión colectiva que lo acerca al socialismo utópico y que, tras la publicación en Rusia en 1911 de su libro *Die Revolution des Theaters* (escrito en 1908), ejerció una influencia enorme sobre Meyerhold. Richard Dehmel, el más oscuro de los tres, mantuvo una identificación constante con la tragedia y la religión, atendiendo más concretamente a la construcción del ego en el contexto del ritual colectivo, que, sin embargo, no fuerza al espectador a abandonarse a sí mismo, sino que lo fuerza, a través del contacto con los demás, a una relación casi mística con la comunidad.

De entre todos estos personajes iniciales (Habich, Koch, Bahr, Olbrich, Behrens, Fuchs y Dehmel), sólo Habich, Olbrich y Behrens formaron parte del equipo de siete

3. Stanford Anderson emplea el término "estereotomía cristalizante" para definir el proceso formal de Peter Behrens a lo largo de toda su carrera, como un motivo de "voluntad de forma" que recorrería desde el diseño gráfico hasta las fábricas, una expresión de orden geométrico superior que Behrens impone a todos sus organismos. Véase STANFORD ANDERSON: "Behrens' Changing Concept", *Architectural Design*, núm. 2 (febrero 1969), vol. 39, pág. 76.

artistas; no obstante, en seguida se les unen Hans Christiansen, Rudolf Bosselt, Paul Burky y Patrik Hubber.

En el catálogo editado con motivo de la inauguración, el 15 de mayo de 1901, *Ein Document Deutscher Kunst* (Un documento del arte alemán), Hermann Bahr recuerda el *motto* de Olbrich dirigido a los participantes en la exposición de la Secesión vienesa de 1898 como el espíritu que habría de guiar la Colonia:

> Pero muchachos, os agitáis inútilmente, esto no es nada todavía. No iremos muy lejos con medios restringidos. Debemos construir una ciudad, toda una ciudad. Lo demás no es nada[4].

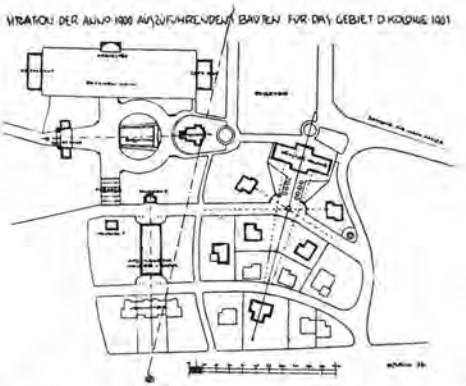
El objetivo para Olbrich no es sólo hacer casas diseñadas hasta el detalle, sino ir más allá, realizar enteramente una ciudad, cuyo centro estaría dominado por un "templo en el bosque sagrado" que sería la "casa del trabajo", el lugar donde se reunirían los artesanos y artistas en continuidad con su trabajo productivo y en contacto permanente.

Esto sería justamente lo que se construiría en Darmstadt tan sólo dos años más tarde. Finalmente, dice Olbrich, una pequeña sociedad entusiasta que no posee ya ni Palacios de Cristal ni Academias, es decir, que elimina la lucha estéril entre lo nuevo y lo viejo:

> Un terreno amplio y rico en árboles y flores, la Matildenhöhe nos proporciona así la planta. En lo alto, en el sitio más elevado, debe erigirse el edificio del trabajo. Allí, como en un templo, el trabajo tiene el valor de un servicio divino. Ocho grandes talleres, con habitaciones pequeñas para los maestros, un pequeño teatro, salas de esgrima y gimnasia, habitaciones de invitados, duchas y baños se sitúan en un edificio alargado. En los terrenos inferiores las casas de los artistas, como lugar de paz al que se descenderá después de un día de duro trabajo en el templo de la diligencia, para cambiar al artista por el hombre[5].

Pero todo esto, para Hermann Bahr, es sólo *Unser nächste Arbeit*, nuestra próxima obra, el punto de partida para pensar en transformar la vida entera. Bahr concibe la Colonia como una pequeña Atenas moderna, siguiendo la idea de Olbrich de fundar, desde los presupuestos de la Secesión vienesa, una ciudad-obra-de-arte que estaría en completa oposición a la Viena de la máscara de los estilos de la Ringstrasse y más cercana a la Städtebau del también vienés Camilo Sitte, más próxima así a la construcción de ciudades según los principios artísticos de 1899.

El interior de la *Gesamtkunstwerk* en la Colonia de Darmstadt, en su doble vertiente, la de Behrens y la de Olbrich, está en todo momento basculando entre los dos





118 y 119 Planimetría de la Colonia de artistas, J. M. Olbrich, 1900.

4. HERMANN BAHR: *Bildung und Leipzig 1900*. La cita es de una versión italiana recogida en Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 34.

5. J. M. OLBRICH: "Unsre nächste Arbeit", *Deutsche Kunst und Dekoration*, (mayo 1900). De la versión italiana de Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 36.

polos de la aspiración a una totalidad potente, cristalina y geométrica, que estaría representada por el *leitmotiv* de Behrens, el diamante o signo cristalino, y la aspiración a una totalidad débil de corte diferente, que es la que propone Olbrich y que consiste en la acumulación de subjetividades independientes, interiores, unificadas por un manto ornamental. De ahí que la mayor parte de los críticos la tacharan de canto de cisne, desde el mismo momento de su aparición hasta fechas más recientes.

Karl Kraus (1874-1936) escribió que "Olbrich no sabe decir más que frases de folletín y pensamientos de folletín"[6], mientras que Julius Meier-Graefe (1867-1935) lamentó la presencia de los disfraces militares y de "generales multicondecorados" en la inauguración de la Colonia, que le llevaban a pensar inmediatamente en la atmósfera de los Festivales de Bayreuth, criticando aún más severamente el manto unificador y su inevitable mercantilización:

> Si la disposición de la exposición, que recordaba la organización de un mercado polaco de caballos, hubiera permitido una organización más clara, esta multilateralidad se habría impuesto. Ningún sector se ha dejado de lado: industria textil, sastrería, vidriería, cerámica, industria del metal, artesanía del libro, incluso juguetes de niños, muñecas modernas [obra de Lily Behrens], todo lo imaginable está representado aquí, el puro comercio de objetos coloniales artísticos[7].

Más próximo a nuestros días, Massimo Cacciari, al valorar la actitud antiwagneriana de la Colonia, la comenta como sigue:

> Sobre la Matildenhöhe de Darmstadt, Behrens y Olbrich se oponen a sabiendas a la *Gesamkunstwerk* wagneriana. No es producible ninguna nueva "totalidad". La Colonia es colonia de artistas separados [...] El "mito" de Darmstdat se opone al de Bayreuth, como el mito de la síntesis universal de lenguajes a aquél de la pureza y la autonomía de los signos lingüísticos[8].

Aunque es cierto que Olbrich y en mucha mayor medida Behrens se opusieron ferozmente a la integración de las artes que pretendía Richard Wagner, proponiendo en su lugar la colaboración disciplinar, aquí parece pasarse por alto lo que representó la actitud de Behrens como contrafigura de Olbrich. Aún más recientemente, Francesco dal Co escribe:

> Por otra parte, la Matildenhöhe es una "Atenas" que surge gracias al arbitrio de un príncipe, un encantamiento que, entonces, no puede tener raíces orgánicas; Olbrich hace de ella una "Acrópolis" de fragmentos, aun cuando éstos aparezcan disfrazados, demasiado proclives al "tatuaje", como diría Loos, como si estuvieran dispuestos a renovar el exorcismo al que Alois

6. KARL KRAUS: "Darmstadt", *Die Fackel*, octubre 1901. De la versión italiana de Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 87.

7. JULIUS MEIER-GRAEFE: "Darmstadt", *Die Zukunft*, 1901. De la versión italiana de Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 84.

8. MASSIMO CACCIARI: *Krisis*, Milán, Feltrinelli, 1976, pág. 150.

Riegl en *Stilfragen* había asociado la necesidad primitiva de decorar el cuerpo, frente a la imposibilidad de resolver la *soledad* de la Matildenhöhe si no es envolviendo las construcciones en una atmósfera mágica[9].

Así pues, parece asignarse a la Colonia, en este último comentario de Dal Co, el papel de la *máscara* en una de sus últimas mutaciones, es decir, identificar Darmstadt con un apéndice de Viena y con la crisis definitiva del historicismo. Sin embargo, la presencia de Peter Behrens en la Colonia puede asociarse al *laberinto*, a la proposición de un arte del espacio opuesto al arte del vestido y la decoración de las superficies. Además, el Olbrich teatral fue mucho más penetrante que el Olbrich arquitecto que todos estos autores nos presentan. Conviene detenerse en sus respectivas contribuciones teatrales a la Colonia, porque para ambos, arquitectura y teatro fueron intercambiables. Sólo desde la comprensión de los eventos teatrales de Olbrich y Behrens en la Colonia de Darmstadt puede dilucidarse qué los separa en su arquitectura y cuánto de máscara y laberinto tienen ambos, puesto que ninguno de los dos produjo modelos puros.

II. *Das Zeichen*: la transgresión de Zaratustra

La primera obra colectiva de Behrens y Fuchs fue la representación de la pieza teatral *Das Zeichen*, con texto de Fuchs, coreografía, vestuario y dirección artística de Behrens, y música de Haan, para la inauguración de la Colonia el 15 de mayo de 1901.

Das Zeichen, una acción marcada por Zaratustra, se representó delante de la casa-taller del Gran Duque y bajo la presencia de las estatuas de una mujer y un hombre, obra de Ludwig Habich. El tema central de la obra era la unión matrimonial entre el arte y la vida, el intercambio de poderes entre dos personajes centrales: un nuncio y el propio Duque, que se materializaba en el intercambio real de un objeto simbólico: el diamante diseñado por Behrens como un cristal radiante.

La acción comienza con la masa de público esperando al pie de la gran escalinata monumental que conduce desde las viviendas de los artistas, desde la esfera del hombre o de la vida, tal y como la describe su autor Olbrich, hasta la esfera del trabajo o el arte, la casa-taller, el templo sagrado del trabajo. La ceremonia reproduce aquí el camino inverso, desde el arte a la vida, como necesario ritual de iniciación para el comienzo del trabajo bajo estas nuevas condiciones que impone la Colonia.

El grupo de espectadores, que era numeroso, puede ser leído inmediatamente como una estilización de las masas de ciudadanos de la gran ciudad, y así era: los invitados, cuidadosamente seleccionados, provenían de Múnich, de Berlín, de Viena, de París. Este público expectante está encabezado por una figura poderosa y dominante, el Gran Duque.



120 Peter Behrens: *Das Zeichen*, la simetría especular o la primera catarsis, 1901.

9. FRANCESCO DAL CO: *Dilucidaciones, Modernidad y Arquitectura*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 189.



121 Peter Behrens: *Das Zeichen*, el descenso del nuncio ante los espectadores, 1901.

A continuación suenan las fanfarrias y trompetas y de improviso se abren las puertas de la casa como por arte de magia. De su interior sale un grupo coral de "sacerdotes", hombres y mujeres vestidos con túnicas blancas que forman un coro encabezado, a su vez, por su propio gobernante: el nuncio, que sale de la casa tras ellos y se adelanta al grupo sacerdotal portando consigo el diamante y descendiendo la escalera hasta llegar al Gran Duque, al que hace entrega solemne del signo cristalino.

Tras la entrega del diamante, el nuncio y los sacerdotes vuelven a la casa, se cierran las puertas y la acción parece finalizada. Sin embargo, de nuevo se abren las puertas y esta vez es el Gran Duque el que asciende la escalinata hacia la casa del trabajo, seguido de su propio séquito secular.

Durante la entrega del diamante se produce la primera catarsis; el reconocimiento del público en el coro de sacerdotes y del príncipe en el nuncio, el momento del reconocimiento en la imagen especular que se produce al trazar la línea-eje de simetría en las fotografías de la ceremonia, una línea que antes de la entrega del diamante separaba completamente el templo del trabajo de las casas y que después se diluye por completo al producirse la segunda catarsis. Esta segunda catarsis, la penetración en la casa, supone la transgresión del frente escénico constituido por la fachada de la casa-taller. El príncipe y su séquito secular traspasan el límite marcado por el *scaena frons* y así concluye el proceso de transgresión de la tragedia griega que la ceremonia propone. El acercamiento del proscenio y el auditorio, que la domesticación de la tragedia de Lessing había propuesto, se ve aquí culminado no sólo con la proximidad, sino con la completa disolución de las fronteras, todo es aquí proscenio y todos los participantes son actores.

Georg Fuchs publicó en 1900 un artículo titulado "Gedanken über die tragische Kunst" (Pensamientos sobre el arte trágico), en el que, siguiendo a Maeterlinck (1862-1949) y su "Die Alltags Tragoedie" (La tragedia de lo cotidiano), contenida en su libro *Schatz der Armen (El tesoro de los pobres)* publicado en Alemania el año anterior, desmenuza sus ideas sobre la tragedia y construye todo un aparato teórico que servirá a Behrens, y en cierta medida al propio Olbrich, como referente de sus propuestas teatrales.

Fuchs comienza analizando las valencias divergentes entre la comedia y la tragedia, que requieren escenas diferentes tal y como Vitruvio y Serlio habían codificado en sus tratados de arquitectura. La tragedia, recuerda Fuchs, no *sucede* en ningún lugar determinado, no se origina en ningún punto determinable físicamente, sino "fuera de todo aquello que está acabado"[10], más allá del límite, más allá de cualquier punto originario. Al mismo tiempo, esa imposibilidad de determinar el origen o el nacimiento temporal de la tragedia o el sentimiento trágico hace imposible determinar un lugar específico.

10. GEORG FUCHS: "Gedanken über die tragische Kunst", *Frankfurt Zeitung*, (14.07.1900). De la versión italiana de ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 49.



122 Maurice Maeterlinck: Frontispicio de *El tesoro de los pobres*, edición alemana de 1899.

La comedia, al contrario, se refiere siempre a un punto espacio-temporal concreto, narra un evento delimitable con los instrumentos mentales más básicos. En la comedia rigen las leyes de la causalidad, en la tragedia sólo la propia "coherencia artística" de la obra, en la que no cabe esperar *efectos* producidos por causas claras y determinables.

El propio Richard Wagner, al que Fuchs sigue de cerca aunque sea para contradecirlo, había realizado tal distinción entre el efecto (espectacular) y el *wirkung* o la "performatividad" de un sentimiento trágico. Fuchs da un paso más al establecer explícitamente la comedia como un fenómeno histórico genuino de efectos y la tragedia como un evento siempre ahistórico en esencia que, sin embargo, adquiere una silueta, una forma o contorno, es decir, coordenadas espacio temporales, gracias a la labor alquímica del dramaturgo trágico, y habría que añadir aquí gracias al arquitecto de la escena, Peter Behrens. Su labor es de algún modo dotar de coordenadas al velo mágico, al Maia, hacerlo próximo y vecino.

Tal y como describe Maeterlinck en "La tragedia de lo cotidiano", existe un sentimiento "trágico cotidiano que es mucho más vivo que el trágico de la gran aventura [...] no se trata de un momento excepcionalmente violento de la vida, sino de la vida misma"[11]. La comedia entabla o establece un diálogo recto entre las líneas del texto, mientras que la tragedia está situada en el espacio en blanco entre las palabras o líneas del diálogo. La tragedia, sugiere Maeterlinck, se encuentra en las *palabras innecesarias*.

Fuchs concibe la tragedia como la eliminación de lo *necesario* a través de la simplificación y la reducción de los diálogos, las imágenes y las acciones de la vida cotidiana a un esqueleto que, por lo tanto, excluye cualquier forma de naturalismo escénico, ya que elimina todo aquello que obedece a las leyes causales, que sería el ámbito de la comedia. Asimismo, hace una clara distinción entre la noción de lo cotidiano como expresión pura de la causalidad (*Heute*) y lo cotidiano como "aquello que sucede hasta el fin del mundo, aquello que sucede siempre y siempre sucederá" (*Alltag*)[12], que, por ello, obedece a una idealización de lo ínfimo generada a través de la simplificación, o dicho en sus propias palabras: "La reconducción del evento más espiritual y más complejo a aquello que día a día sucede desde el origen"[13].

Un año más tarde publica el artículo "Zur Künstlerischen Neugestaltung der Schaubühne" (Para una nueva forma artística de la escena), inmediatamente después de la inauguración de la Colonia, en el que Wagner es reducido a un mero continuador del historicismo escénico burgués. El objetivo, para Fuchs, es la culminación de la idea de Festival en una cristalización construida permanente, algo que la propia Colonia de Darmstadt nunca llegó a culminar. El viejo sueño de Bayreuth debe hacerse

11. Maurice Maeterlink, recogido en ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 49.

12. Georg Fuchs, recogido en ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 50.

13. Ibídem, pág. 50.

monumento, y además, monumento permanente, por lo que Bayreuth queda definitivamente desterrado como referente por ambas razones: su renuncia a la monumentalidad y su carácter efímero. Fuchs describe con cierto detalle el deseado edificio teatral como la expresión de la fuerza creativa de los artistas alemanes que actúan en colaboración artística: "No un teatro sino un *Burg* sobre una colina con una corona de almenas y torres, desde la que se alza la cúpula de la sala"[14]. Esta visión guarda un parecido sorprendente con la portada de la edición alemana del libro de Maeterlinck antes mencionado *El tesoro de los pobres*, que representa un recinto amurallado medieval de perímetro mixtilíneo de cuyo centro emerge una cúpula gótica con pináculos y vidrieras.

La codificación del edificio para la solemne ceremonia trágica quedaría finalmente establecida en el trabajo de Peter Behrens, que introdujo el término *Höchstes Kultursymbol* (supremo símbolo cultural) para definir el teatro de síntesis.

Behrens publicó en 1900 la *Festes des Lebens und der Kunst (Fiesta de la vida y el arte)*, en el que describe el supremo símbolo cultural con precisión:

> En el justo orgullo por nuestra época, en la alegría por todo aquello nuevo que ha creado cada arte particular, en la confianza por aquello mejor que aún está por crear y que aspira a los objetivos más elevados, queremos erigir ahora un edificio que será un lugar sagrado de todas las artes, el símbolo de nuestro exceso de energía para la celebración de nuestra cultura. En el límite de un bosque, en la ladera de una montaña, se debe erigir este edificio solemne. Tan luminoso de color que parezca decir: mis muros no necesitan la luz del sol[15].

Y continúa con los comentarios sobre el modo de *habitar* ese espacio supremo; y sobre el cuerpo que lo habita, que es un cuerpo rítmico en consonancia, nos dice Benherns, con la métrica del verso y con los ritmos corporales: "sus movimientos deben ser rítmicos como el lenguaje de sus versos. Sus movimientos deben convertirse propiamente en una forma de poesía. Se convertirá en un maestro de la danza [...] como expresión del alma a través del ritmo de los miembros"[16].

Behrens concibe el espectáculo como un ensamblaje plástico en el que todas las artes están llamadas a colaborar pero destacando la autonomía de cada una de ellas. La pintura, por ejemplo, lejos de representar cualquier motivo naturalista, será concebida en este teatro como fondo escénico de color. La escenografía, entendida como arquitectura miniaturizada o fingida, desaparecerá por completo, y el escenario se reducirá a dos elementos: el fondo escénico y el actor.

La ceremonia *Das Zeichen* ilustra estos principios claramente. En ausencia del edificio teatral, el fondo pictórico se convierte en *scaena frons*; es arquitectura, no



123 Peter Behrens: Diseños de vestuario para *La misa de la vida*, el cuerpo bidimensional rítmico.

14. Georg Fuchs: "Zur Künstlerischen Neugestaltung der Schaubühne", *Detsche Kunst und Dekoration*, año IV, núm. 4 (1900-1901), vol. VIII. De la versión italiana de Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 48.

15. Peter Behrens: *Feste der Lebens und der Kunst*, Diederichs, Leipzig 1900. De la versión italiana de Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 40.

16. Ibídem.



124 Peter Behrens: Escenografía para *Diógenes*, de Hartleben, Hagen, 26 de junio de 1909.

una réplica arquitectónica de una imagen textual sino la propia fachada de la casa-taller del Gran Duque. Todo el peso de la dramaturgia recae en dicho elemento y en los actores, que se comportan como figuras mímicas en movimiento tratadas como manchas de color gracias al vestuario y a un repertorio de movimientos muy restringido.

Sin embargo, *Das Zeichen* fue plato de segunda mesa, una realización comprimida de un proyecto mucho más ambicioso que estaba en total consonancia con las ideas de Fuchs de construir un lugar para el ritual de masas permanente.

Das Zeichen, como texto dramático, está marcado por otra obra anterior, que escribió Dehmel en 1897, titulada *Die Lebensmesse (La misa de la vida)*, para la que el propio Behrens concibió en 1900 no sólo la dirección y el vestuario, sino un edificio teatral, un *Festpielhaus*, que debía haberse construido en la Colonia para la inauguración del 15 de mayo y que, si se hubiera ejecutado, habría encarnado el *Höchstes Kultursymbol*, en competencia directa con la casa-taller del Gran Duque, obra de Olbrich. Así pues, dentro de la Colonia de Darmstadt, el frente compuesto por Behrens y Fuchs está marcado, desde el principio, por la renuncia a la construcción de ese símbolo como construcción permanente.

La ceremonia de *Das Zeichen*, la propia casa construida por Behrens para su familia en la Colonia y las publicaciones relacionadas con estos acontecimientos delatan la presencia del diamante radiante frente al arabesco total y ubicuo de Olbrich. Habrá que esperar algunos años en la carrera de Behrens para que, tras sucesivos ensayos, tales como el vestíbulo de la Exposición de las Artes Decorativas de Turín de 1902, el pabellón de exposiciones de Oldenburg de 1905, el Crematorio de Hagen de 1906, el pabellón de la AEG para la Exposición de la Construcción de Berlín de 1908 o la fábrica AEG en Moabit (Berlín), de 1909, Behrens –en su transformación fáustica: del mago al desarrollista o del pintor al arquitecto– pudiera ver realizada su aspiración original de erigir el supremo símbolo cultural.

Si el primer *diamante* fue la ceremonia inaugural de la Colonia y el Festpielhaus proyectado para Richard Dehmel (y publicado en 1901), el último fue la Farbwerke Hoechst en Francfort, de 1919-1924, que remite con sus formas facetadas y su coloración a una piedra preciosa.

Ya en la *Fiesta de la vida y el arte*, Peter Behrens había definido la escena:

> La escena, en la concepción del edificio, se dispondrá en la más profunda concentración, una escena para el efecto relieve. El relieve es la expresión más honda, más concentrada, de la línea movida como de aquella que mueve, del movimiento, que en el drama lo es todo[17].

17. PETER BEHRENS: *Feste der Lebens und der Kunst*, Diederichs, Leipzig 1900. De la versión italiana de ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 53.

La esencia del drama plástico de Behrens es la línea en movimiento, y el mecanismo que es capaz de concentrar dicho movimiento de la línea en representación es el relieve. Ésta es la contribución más determinante de Behrens a la escena, la identificación del drama con el movimiento abstracto sobre el escenario, el espectáculo cinético que, no obstante, no llegó a desarrollar hasta sus límites. Para Behrens, el cometido de la escena moderna no es la descripción de un ambiente, sino su desarrollo en el tiempo, es decir, el movimiento o la danza de los actores en el espacio escénico. El relieve captura el espacio del movimiento y lo encierra en un marco de profundidad controlada.

III. Adolf von Hildebrand. Relieve y arquitectura

El tema de la captura del movimiento en una forma artística reconocible es, precisamente, el asunto central de una obra que Behrens siguió para elaborar su escena en relieve. Se trata del libro del escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (El problema de la forma en la obra de arte), publicado en 1893. En términos muy generales, el libro se inscribe en la amplia corriente de valoración del *fenómeno* como el lugar donde vive la *forma*, frente a una concepción de la forma ideal o apriorística, que penetró en la crítica de arte alemana desde el *Farbenlehre* de Goethe, de 1810. Hildebrand analiza en este libro el complejo viaje intelectual que lleva desde el *Dasein* hasta el *Wirkung*, o lo que él mismo denomina, respectivamente, forma real y forma activa, intentando analizar la relación entre la forma y su apariencia en la obra de arte. Sus digresiones y ramificaciones respecto a la arquitectura moderna son importantes porque Hildebrand fue de los primeros en afirmar que la arquitectura trata de la definición de un entorno espacial apto para el libre movimiento del cuerpo humano, más que de la definición de una sintaxis construida o la construcción de un discurso -minusvalora el carácter respecto al espacio- o una poética de la construcción -minusvalora asimismo la tectónica respecto al espacio-.

Hildebrand comienza estableciendo los dos modos de visibilidad pura entre los que un espectador oscila constantemente: (1) la visión distante y (2) la visión cercana. La primera ofrece la imagen global bidimensional, el contorno o la silueta de la forma de un objeto; la segunda ofrece aspectos parciales de la forma del objeto y transforma la percepción en un fenómeno temporal. En los extremos de la visibilidad tenemos, pues, el ojo puro de la visión distante y el ojo táctil de la visión cercana, lo que a su vez introduce dos modelos temporales asociados y extremos: (1) el tiempo colapsado o reducido a cero del golpe de vista del ojo puro y (2) el tiempo dilatado, cinemático o cinético, del ojo táctil. La visión ordinaria, inconsciente o mecánica que realizamos en la vida diaria es, para Hildebrand, una mezcla siempre *impura* de estos

dos modos de visibilidad opuestos, es "una mezcla de impresiones ópticas y de fenómenos dinámicos"[18].

La imagen lejana, la que produce la visibilidad pura distante, funciona por selección, eliminando los motivos que inducen a considerar el movimiento o la profundidad en la operación de traslación de una forma tridimensional a una imagen bidimensional de contorno. Todo se reduce a líneas contenidas en el mismo plano, lo cual facilita su lectura posterior y lo que es aún más importante, su reproductibilidad. Estamos así ante un proceso de representación pura donde la reducción y la abstracción (unas estrategias fundamentales en el desarrollo del arte moderno) se convierten en el instrumento fundamental:

> Poseemos una imagen unitaria para el complejo tridimensional sólo en la imagen lejana, que supone la única comprensión unitaria de la forma en el sentido de percepción y representación[19].

El movimiento en profundidad resulta, por consiguiente, inaprensible para este ojo puro o distante, y por ello, precisamente, la forma resulta simétricamente inaprensible para el ojo cercano o cinemático, que captura el movimiento en profundidad sin atender a la forma. El ojo cinemático, cinético o cercano produce facetas visuales una tras otra en su operación de barrido visual del objeto. Es, si se quiere, un ojo menos artístico, más científico, fotográfico o, dicho de otro modo (y esto está implícito en Hildebrand), el ojo de lo cotidiano, el *heute* de Fuchs y Maeterlinck, lo cotidiano-causal, aunque ¿no es acaso también el ojo del montaje cinematográfico, el ojo de Kino?

Por otro lado tenemos el par forma real (a) y forma activa (b). La forma real (a) es "la forma abstraída, obtenida en parte por medio del movimiento y en parte de la apariencia"[20], y se construye gracias a los sucesivos contornos de las representaciones del movimiento.

La forma activa (b) es una combinación equilibrada de todas las relaciones de color, sombra y contorno, en un "resultado activo de todos los factores de la apariencia", por lo tanto, es más bien una *captura* que el producto de un análisis de la forma netamente riguroso, al contrario de la forma real.

La forma real es inmutable e independiente de las "relaciones de movimiento", que es el término con que Hildebrand denomina las distintas *secuencias* que nos proporciona la visión cercana.

En busca de la forma activa, "la forma real se deshace en relaciones y valores activos, y la representación concreta queda reducida a una representación de valores activos que siempre tienen su validez solamente en la totalidad dada"[21].

18. ADOLF VON HILDEBRAND: *Das problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1893. (Trad. esp.: *El problema de la Forma en la Obra de Arte* (trad. María Isabel Peña Aguado), Madrid, La Balsa de la Medusa-Visor, 1988, pág. 27.)

19. Ibídem, pág. 28.

20. Ibídem, pág. 33.

21. Ibídem, pág. 35.

La forma real no existe, pues, como representación, sino que únicamente es representable como forma activa. El ideal se diluye en los fenómenos, viene a sugerir Hildebrand, y sólo adquiere una forma en la representación, es decir, en el arte.

El arte es la búsqueda de la *totalidad* de la visión lejana frente al *fragmento* de la visión cercana y, además, dicha totalidad sólo es posible como experiencia momentánea que se asume como tal, más que asumirse como una construcción definitiva de la realidad objetiva, que es algo imposible. Solamente desde la experiencia de la multiplicidad de las apariencias se podrá acceder a la verdad, a la forma.

La visión artística no puede producirse sino como la condensación del fenómeno, o, dicho de otro modo, el hombre ve a través de sus representaciones: "en la obra de arte, la forma real sólo existe como realidad activa"[22].

Hildebrand propone el relieve como el instrumento de las artes espaciales, la escultura y la arquitectura, para la representación de la forma activa. Si en la pintura la presencia de figuras supone no sólo una narración sino que tiene como función primaria la definición de un espacio, la narración deviene entonces secundaria, y la voluntad de forma en la pintura ha de ser voluntad de forma espacial:

> Cuando contemplamos aisladamente una figura, percibimos diferencias que se modelan en su apariencia, que no surten efecto si las concebimos en relación con el fondo, porque los contrastes entre éstas y el fondo se manifiestan en primer término más intensamente. Su imagen se simplifica en la medida en que los contrastes se convierten significativamente en contornos [...] Se la sitúa en relación con el fondo y a la vez expresa la relación de lo cercano con lo lejano, modela en la totalidad del espacio, hace desaparecer el fondo y surge un movimiento general de profundidad[23].

Y con respecto a la escultura, si hay que seleccionar y operar por reducciones de las variables activas que se producen *in natura* para conseguir destilar una forma activa reconocible, entonces habrá que eliminar de la escultura el movimiento en profundidad del bulto redondo. A cada figura un contorno y a cada contorno un plano, a cada silueta un sólo plano de movimiento.

Lo cual lleva invariablemente al relieve como la técnica escultórica que más se adecua al funcionamiento de la visión distante respecto a la pintura, a la represión de la fragmentación de la visión cinética:

> La representación en relieve acentúa la relación del movimiento en el plano con el movimiento de profundidad o de las dos dimensiones con la tercera. Nos sitúa en una relación *firme* con la naturaleza en calidad de observadores[24].



125 Peter Behrens: *Prometeo, el hombre nietzschiano*, Múnich 1896-1897.

22. ADOLF VON HILDEBRAND, *op. cit.*, pág. 41.

23. Ibídem, pág. 54.

24. Ibídem, pág. 67.

El cometido del relieve es el establecimiento de una relación *firme*, que se distingue de la relación *móvil* que tenemos con las formas *in natura*, y lo firme surge en Hildebrand a través de la reducción represiva que el relieve ejerce sobre el huidizo ojo cinético. En las formas de bulto redondo la figura se descompone en planos visuales, en facetas sucesivas, y, si no se produce una operación de reconfiguración, la imagen aparecerá como una secuencia de contornos que se disuelven en la imagen sucesiva, siendo imposible cualquier forma total. La misión del artista, insiste Hildebrand, es la de eliminar la angustia y la ansiedad que provocan las facetas en el espectador:

> Hay que proporcionarle esa representación óptica –es decir, la forma unitaria que por sí mismo el espectador es incapaz de producir– y de ese modo retirar de lo *cúbico* lo *inquietante*[25].

Si la misión es alejar lo inquietante, será aún más necesario allí donde domina lo cúbico: en la arquitectura. Pero, en arquitectura no cabe la mera asimilación de lo cúbico al relieve, no se puede hacer del espectador móvil un *habitante de piedra*, ni reducir el laberinto de lo inquietante a cero, sino que se debe operar de modo diferente. Hildebrand propone aquí un problema fundamental para la arquitectura, y sólo deja apuntada esta observación –que contemporáneamente August Schmarsow desarrolló con plenitud en su *Raumgestalterin*–, limitándose a señalar (lo que no es poco) que:

> Nuestra relación con el espacio halla su expresión inmediata en la arquitectura, en cuanto ésta suscita una determinada sensación del espacio y no la representación de la mera posibilidad de movimiento en éste [...] El espacio mismo, en el sentido de forma real, se transforma en forma activa para el ojo[26].

Quizá nunca antes la temática del espacio y su aprensión por parte de un cuerpo necesariamente cinético, casi cinematográfico, había aparecido de modo tan contundente. Según Hildebrand, en la arquitectura confluyen dos motivos fundamentales: la tectónica y el espacio. El primer motivo, la tectónica, lo componen las representaciones de la función; es decir, el evidenciar las relaciones entre soporte y carga y hacer de ellas una forma artística, una forma activa. Esto es la tectónica; hacer de la tecnología de la construcción arte, conferir significado a un ensamblaje de materiales realizado desde el ingenio, la tradición constructiva y el oficio. Éste fue el camino señalado por Schopenhauer, quien describió la arquitectura en su obra *El Mundo como Voluntad y Representación* como la manifestación de una serie de "ideas" tales como la "pesantez, la cohesión, la solidez, la dureza, esas cualidades generales de la piedra,

25. ADOLF VON HILDEBRAND, *op. cit.*, pág. 75.

26. Ibidem, págs. 91-92.

esas primeras y más sencillas y apagadas manifestaciones visibles de la voluntad, bajo fundamental de la naturaleza, y junto a ellas la luz, que en muchas partes es lo contrario de aquello"[27]. Un camino desarrollado con posterioridad por Boetticher y su *Rundbogenstil* y más tarde en la obra de Berlage en Europa y Richardson en América, es decir, un camino recorrido desde la tradición que adquirió rango internacional a través de los epígonos de estos dos arquitectos.

El segundo motivo, el espacio, consiste en hacer de la propia percepción espacial una forma activa por medio del movimiento del cuerpo en un recinto construido específicamente para este fin. Esto es la definición del espacio como lugar del movimiento, de la transparencia, de la velocidad. Algo completamente novedoso y una contribución de Hildebrand original e inédita hasta entonces. Entre estos dos polos señalados por un escultor aficionado a escribir bascularía toda la arquitectura moderna.

Hildebrand prima de un modo muy significativo la representación espacial sobre la representación tectónica, e incluso subordina la segunda a la primera. La tectónica, por lo tanto, sólo adquiriría rango artístico "dentro de una totalidad de efecto como valor espacial"[28]. Una columna, un muro y cualquier otro elemento constructivo son mudos si no se subordinan a un orden espacial de rango superior, si no conforman un organismo espacial global. En la representación espacial se encuentra la única posible representación de la forma activa arquitectónica, la única totalidad a que se puede aspirar.

IV. El cuerpo silueta

Hasta aquí las aportaciones de Hildebrand de las que Peter Behrens se hizo eco. Behrens, el arquitecto-Zaratustra, propone una escena en relieve dentro de un edificio que además expande los principios del relieve plástico hasta construir con ellos un auténtico organismo espacial, el Festpielhaus, que debía haber alojado la *Misa de la Vida*, escrita en 1897 por Richard Dehmel para la inauguración de la Colonia de Artistas de Darmstadt.

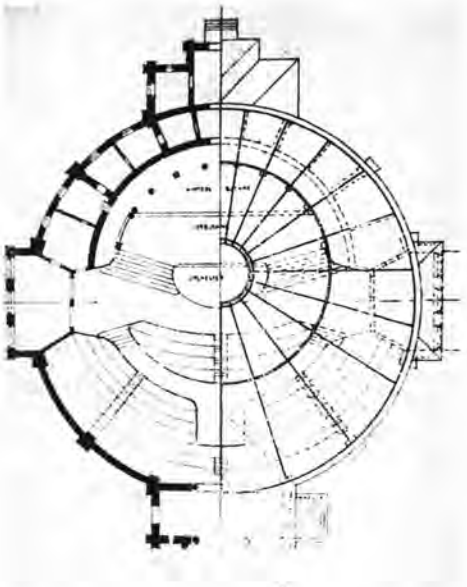
Dehmel, un poeta del círculo de los *Neuromantik* de Diederichs (este último fue el editor de la *Fiesta de la vida y el arte*, el libro de Behrens), se había establecido en Heidelberg, cerca de Darmstadt, en 1900 tras un viaje por el Mediterráneo. Su nombre estuvo asociado no sólo a Peter Behrens, sino también a Hermann Bahr, quien lo había contratado como dramaturgo para una escuela de arte dramático en el seno de la Colonia que nunca llegó a gestarse completamente[29].

La publicación del Festpielhaus contenía las anotaciones escénicas de Behrens para la representación del texto de Dehmel con gran detalle, los dibujos del proyecto

27. ARTUR SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1818. (Trad. esp.: *El Mundo como Voluntad y Representación* (trad. E. Friedrich Sauer), México, ed. Porrúa, 1998, pág. 172.)

28. ADOLF VON HILDEBRAND, *op. cit.*, pág. 93.

29. HERMANN BAHR: *Organizationsentwürf der Darmstadter Schule fur Schauspielhaus*, 1900, en G. Bott: *Kunst in Hesses und Mittelrhein*, año XIV 1974, págs. 109-117, en el que Bahr propone al Gran Duque una Escuela de Arte Dramático con la participación de Hofmannstahl, D'Annunzio, Maeterlinck, Sachs, Fuchs y Dehmel.



126 Peter Behrens: Festpielhaus de Darmstadt, para la *Misa de la Vida* de Dehmel, 1900.

del edificio y los dibujos para la coreografía de la *Misa*, también del propio Behrens. La ceremonia tenía que haberse configurado igual que un relieve vivo, en movimiento, construida sobre la base de la autonomía de las diversas artes, como señala Behrens:

> Busco la representación en relieve de una *pièce*, sobre todo el arte mímico, el gesto como danza, en cuanto es uno de los dones plásticos del espectáculo, que es elevado a la belleza autónoma de la pintura y sostenido por la palabra y por el sonido. Todo ello sobre un fondo espléndido desde el punto de vista pictórico, que armoniza simbólicamente con la poesía, delante de un círculo de participantes vestidos con colores de fiesta que escuchan atentamente, en el espacio de una arquitectura solemne[30].

Así, si la representación en relieve es arte mímico monumental, todo se supedita a la figura como elemento central, a la figura mímico-rítmica. Hasta el color resulta un atentado contra la integridad formal, la consecución de una "forma pura", la terminología de Behrens para la forma activa de Hildebrand. Sólo vestidos blancos o en su defecto un único color con tonos degradados.

Behrens describe el edificio como sigue:

> La construcción, edificada sobre un círculo y con una cúpula dotada de una poderosa abertura a través de la cual entra la luz, tiene su ingreso principal al sur. Esta entrada, que yo llamo la Puerta del Sol, irradia el esplendor de la belleza elevada, colmo del misterio, mientras desvela el rico territorio de las artes[31].

Al lado norte, en el eje central está la escena, rodeada de dependencias de administración y apoyo técnico y con entrada propia, el acceso que Behrens llama la Puerta de la Luna, mientras que en los lados este y oeste se encuentran las entradas secundarias. En el centro de la escena, situada a un nivel más bajo, se inscribe la orquesta, y, a ambos lados de ésta, tenemos las escalinatas monumentales de mármol que conducen desde las entradas laterales hasta la "escena anterior", que a su vez se conecta con la "escena posterior" a través de dos escalones. El fondo está constituido por una columnata, de cuyos intercolumnios debían pender tapices con motivos simbólicos, colocados de dos en dos. En los intercolumnios sin tapices se crean aberturas hacia el fondo escénico curvo, que funciona como un ciclorama de color variable, aunque Behrens considera el color dorado como el más adecuado en términos generales. La calidad cromática del fondo variará según lo hagan las tonalidades de los vestidos de los actores-silueta.

30. Peter Behrens: "Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel", *Die Rheinlande*, núm 4 (1901). De la versión italiana de Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 53.

31. Ibidem.

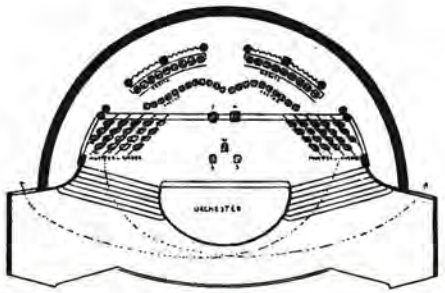
Las anotaciones para la *Misa de la Vida* describen la secuencia de los cambios que se producen en el conjunto del relieve plástico a medida que avanza la acción, transcribiendo las "representaciones del movimiento" en auténticas escrituras coreográficas, reprimiendo su complejidad en el marco espeso del relieve. La coreografía se convierte en secuencia pictórica en movimiento al reducir los actores a siluetas o contornos de color que se mueven en grupos cromáticos. Aunque cada disciplina artística funciona autónomamente, se produce un nexo de unión a través de los actores-silueta de movimientos rítmicos.

La *Misa* contaba con un grupo coral de madres, con vestidos amplios de color gris que sujetaban con sus manos a los niños, con vestidos blancos; un segundo grupo coral de ancianos, con vestidos azules ultramar; un tercer grupo de padres, con vestidos rojo-violeta; y por último cinco personajes principales: la Virgen, con vestido verde e hilos de brocado dorado; el héroe, que es el único personaje que lleva un traje que deja entrever la forma de su cuerpo, de color rojo; la huérfana; y finalmente los dos excéntricos, que representan, por su atuendo y fisionomía, al propio héroe en edades más avanzadas. Tenemos pues cinco personajes: la Virgen, su negativo la huérfana, el héroe y dos momentos de su propio futuro, los excéntricos, en un único cuadro. Aquí queda planteada como una composición plástica puramente visual la totalidad del cuadro trágico. Todos los personajes y todas sus posibles situaciones se resumen en una serie de siluetas móviles de color, a veces en solitario y a veces en grupos formales: las madres, los ancianos y los padres se colocan en círculos semicerrados, arcos y figuras arqueadas simétricas de acuerdo con la propia arquitectura del edificio y ejecutando los cánticos en simetrías acústicas paralelas.

Los excéntricos visten trajes rojos como el héroe al que encarnan en edad avanzada, de un tono rojo más pálido en correspondencia con la edad. El color marca la edad; así, el color rojo pierde intensidad cromática con el paso del tiempo. El tiempo traducido en pérdida de intensidad cromática, en *dato visual*, o sea, en forma total y aprensible.

Si el cuerpo y toda su complejidad como forma en movimiento (lo cual es ya una primera reducción) se reduce a su vez a silueta que limita el movimiento a un repertorio determinado, contenido en un plano de movimiento, como aconsejaba Hildebrand, el mismo *tiempo*, la propia esencia del movimiento, también se traduce en dato puramente visual: la pérdida de intensidad cromática.

La voluntad de forma, el deseo de construir una totalidad, una forma cerrada y reconocible, requiere, por lo tanto, el *sacrificio* que supone la reducción del movimiento a dato visual, la reducción de la carnalidad corporal y de su tridimensionalidad a una silueta bidimensional, una sombra chinesca que se mueve rítmicamente de izquierda a derecha y viceversa.





127 Peter Behrens: Notaciones coreográficas para la *Misa de la Vida* de Dehmel, 1900.

128 Peter Behrens: Casa de Behrens. Darmstadt, 1900.





129 Peter Behrens: Casa Behrens. Arriba, comedor; abajo, sala de música.

El nuevo cuerpo que propone Behrens en la escena en relieve implica un enorme grado de autocontrol a través de la doble reducción. Ésta se realiza minimizando los efectos de la visión cercana o cinética de Hildebrand y maximizando los de la visión distante, que produce a su vez una imagen clara de la forma del objeto, su forma activa, y que significa el sacrificio del cuerpo-silueta que pierde su carnalidad.

Si lo que se gana con la reducción a cuerpo-silueta es el mantenimiento de un contorno, de una forma activa para el cuerpo, su identidad *como forma*, se pierde al mismo tiempo el sentido de profundidad del propio cuerpo, a todos los niveles, y el sentido de profundidad, tanto como su forma o contorno, contribuye a la conformación de un ego que sin duda se adivina en crisis.

La transfiguración de lo teatral en arquitectura por medio del relieve es de nuevo un principio activo, un principio hacia la formalización cristalizante y lineal en la propia casa Behrens. La decoración mural de la pared que separa el comedor de la sala de música (el centro no sólo de la casa, sino de toda la Colonia) reproduce exactamente la portada del libro de la *Fiesta de la vida y del arte*. El tránsito se produce desde el comedor hacia la sala de música, penetrando, en ese orden, el muro decorado con el diamante y fundiendo así los ámbitos de la lectura y la visión, la formación mental de conceptos y su experiencia fenoménica[32]. La casa de Zaratustra es así un continuo entre ambos, que se funden en un elemento, indefinible, que es único y equivalente.

La sombra del *leitmotiv* wagneriano y de la estrategia de la magnificación está presente, aunque en la casa Behrens el personaje magnificado no es otro que el propio visitante, sea éste quien sea, y no el héroe trágico sobre el que proyectamos nuestro yo, sino el propio cuerpo. Así, la superficie, en este caso la superficie mural decorada, adquiere un espesor que absorbe al espectador en ella misma, lo incorpora al cuadro en el acto de cruzar el umbral y subir los dos escalones que separan ambos recintos. Igual que en el no construido Festpielhaus, el relieve, como técnica no ya simplemente escultórica sino como un fenómeno espectacular de síntesis, se hace arquitectura en la casa Behrens, operando de modo especular respecto al Festpielhaus circular, se produce una transposición inversa: de la técnica del efecto relieve resuelta inicialmente en el edificio circular como pieza arquitectónica, como si dibujáramos concéntricas desde el círculo exterior hacia dentro, pasaríamos así a una construcción mural sobre la que la "estereotomía cristalizante", inicialmente bidimensional, irradia sus rayos y captura al cuerpo, que por lo tanto debe ceder parte de su propia corporeidad al muro, estableciéndose así una *negociación*.

El cuerpo-silueta de Peter Behrens, sin embargo, se convierte peligrosamente en una forma más entre otras muchas, con las que se hace intercambiable, y, es más, se convierte en forma *estética*, de modo que, como Behrens escribió, el cuerpo-silueta es "un sacerdote de la palabra, del buen porte y de la danza".

32. Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 25.

La escena en relieve, el cuerpo silueta y el tiempo reducido a visión no son sino intentos de resistencia y de sacrificio contra la fragmentación de los sentidos y de los modos perceptivos que la *modernidad* impone al hombre.

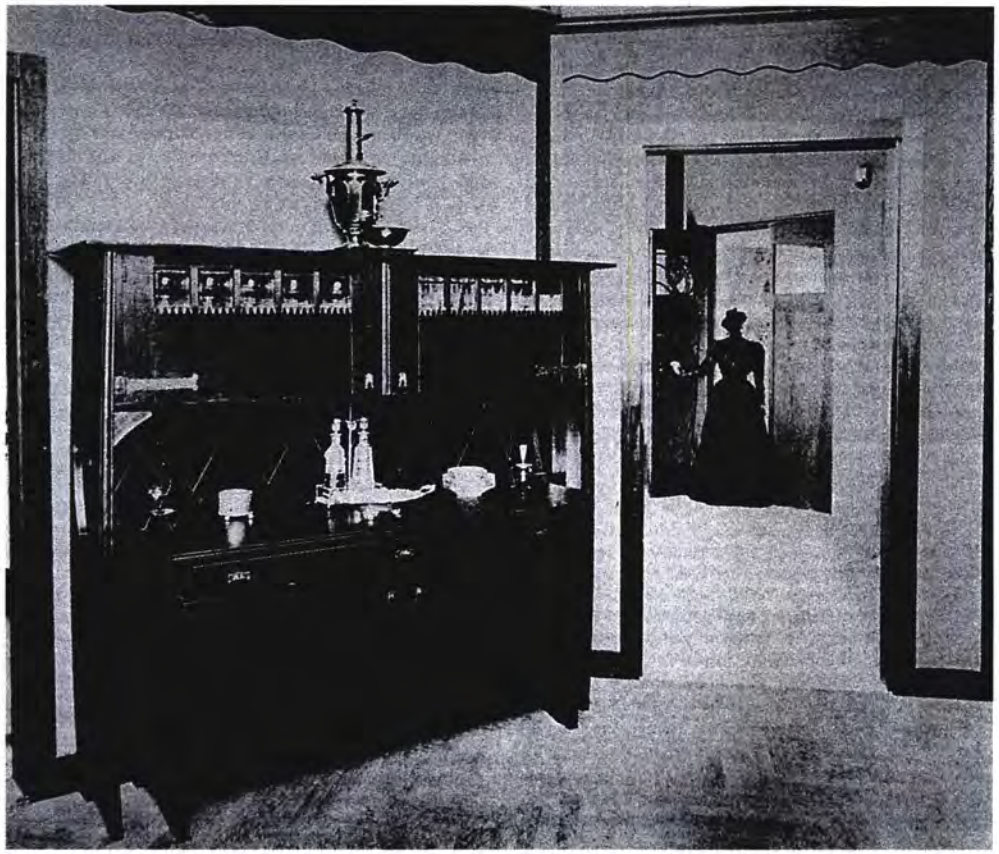
V. La exposición de interiores como espectáculo

Después de la ceremonia del Signo, la jornada inaugural de la Colonia de Darmstadt continuó con la visita a las casas de los artistas, es decir, con el descenso desde las alturas del templo del trabajo a las siete casas, que se encontraban abiertas para su exhibición a los selectos visitantes. Así se brindaba al espectador visitante la experiencia diaria de los siete protagonistas, ese "cambiar al artista por el hombre" con que Olbrich describe su pequeña Atenas.

La visita a las casas estaba planificada como una parte del evento teatral global que fue la inauguración de la Colonia. Al aunar en un único lugar, a modo de espejo continuo, el teatro con la exposición, los valores artísticos con las trazas materiales (los productos), ambas manifestaciones se acercan a un territorio común de un modo tan canónico que nunca se había hecho hasta entonces, institucionalizando así el modelo de exposición de productos como un modelo de naturaleza teatral. La disposición obedece a criterios teatrales, de manera que se adaptan las técnicas del espectáculo a la producción según una estrategia de persuasión, tal y como Meier-Graefe apunta con tanto desdén: un mercado polaco de caballos.

Por primera vez el interior doméstico se transforma de modo codificado en un escenario *tout court* en el que el espectador se incluye como personaje, una vez que ha sido entrenado en la transgresión de los límites con *Das Zeichen*. El proceso de interiorización de la procesión urbana hacia el teatro, que el Palais Garnier de París había avanzado al encerrar en sus paredes la mecánica de la *flânerie* del Boulevard de Haussmann, se agudiza hasta el extremo en la exposición de interiores de Darmstadt, de tal manera que la procesión urbana al aire libre, que en *Das Zeichen* conducía del exterior al interior, es quizá la última que es posible hacer con pleno sentido.

En la ciudad de París o de Viena acudir a sus respectivos edificios-máscara por antonomasia, el Palais Garnier y el Burgtheater, era sinónimo de vivir la condensación de la vida en la gran ciudad, sin que el espectador sufriera para ello ningún proceso transformativo previo del tipo de *Das Zeichen* o de ningún otro tipo. El espectador en Viena o París, el hombre sin sensibilidad de Diderot, el comediante paradójico, no necesitaba de ningún entrenamiento ni ritual iniciático porque su experiencia cotidiana en los bulevares y en el Ring ya se lo había suministrado; en realidad, se encontraba perfectamente entrenado en la práctica de la procesión y de la exhibición social.



130 J. M. Olbrich: Casa Bahr, Viena 1899-1900. La teatralización de lo doméstico, escena de mujer y umbral.

La simetría especular de *Das Zeichen* es de otro orden; no es meramente multiplicadora como la del gran vestíbulo de la Ópera de París, sino que devuelve una imagen transformada, metamorfoseada, estilizada, fáustica. Y este yo estlilizado es el que recorre los interiores de la exposición.

Olbrich, al contrario de Behrens y Fuchs, abogó por la atomización completa del espectáculo y por su disolución en todos los elementos que componían el interior doméstico de la Colonia. En lugar del ritual colectivo, Olbrich construyó una serie de interiores, tanto permanentes como efímeros, que aludían a su dueño. De hecho, Hermann Bahr escribe en *Secession*:

> No debe haber nada en nuestro alrededor, ningún candelabro ni ninguna silla, que no sea un signo del recuerdo de nuestra alma. Nuestro Hofmannstahl ha dicho una vez "entonces me ha invadido un esplendor del sentido verdadero de la vida"... Todas las cosas de una habitación deben ser como las manos, los ojos, los labios. En una casa de este género veré por todas partes mi alma como en un espejo[33].

Por lo tanto, los elementos del interior deben devolver al visitante la imagen del habitante, y al propio habitante la imagen de sí mismo, sus manos, sus ojos, sus labios. El interior *Gesamtkunstwerk* es la culminación del proceso de domesticación de lo trágico vaticinado por Goethe, Tieck y Lessing, aunque completamente desprovisto de cualquier carga moral o, más bien, variando el objetivo, que en lugar de ser la elevación del estado moral del individuo, pasa a ser la elevación de su conciencia estética.

En el desfile incesante de interiores de Darmstadt se ritualiza en extremo la procesión al reducir no sólo la escala del espectáculo, haciéndolo tan íntimo como la higiene personal, sino además reproduciendo un escenario particular e intransferible para cada habitante, que multiplica el espectáculo hasta el infinito y lo atomiza en los elementos más ínfimos: un candelabro, una silla...

El camino hacia la eliminación de los palcos que perseguían los teóricos de la domesticación de lo trágico suponía el intento de devolver al teatro la calidad perdida de lugar de consenso social. Asimismo, el proceso de acercamiento entre el proscenio y el auditorio tendía hacia la superposición del arte y de la vida, sumiendo al espectador en la acción y haciéndole consciente de su calidad de *personaje*.

El interior de *Gesamtkunstwerk* es el desgajamiento definitivo del palco del edificio teatral y su disolución en la pequeña Acrópolis. El teatro de palcos se desmenuza así en unidades mínimas, unidades-ego, interiores, que se diluyen por toda la ciudad, en extensión y altura, de modo análogo a como se superponen en alveolos en el viejo



131 J. M. Olbrich: Jarrón antropomórfico, los objetos-ego.

33. HERMANN BAHR: "Kunstgewerbe", en *Secession*, Viena, 1900. De la versión italiana en ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 27, nota 17.







edificio barroco. Al igual que el cementerio, el edificio teatral es siempre una figura condensada del modelo social que lo erige en escena a modo de espejo que le ayuda para su propia construcción como cuerpo social.

Los palcos se independizan del auditorio por pura estrategia de supervivencia y se hacen *intérieur*, mientras que el exterior, la ciudad, se hace escenario. Así, Olbrich comienza la descripción de su propia casa en Darmstadt diciendo: "El espíritu que habita en el interior ha conservado aquí su impronta en el exterior. Una naturaleza de la concepción de la vida"[34].

Las ventanas, las puertas y cualquier hueco o abertura son los *gestos* de su habitante, y la fachada se constituye como máscara teatral, de manera análoga a como el vestido de su habitante resulta intercambiable con la fachada por tener el mismo rango artístico.

VI. El cuerpo evanescente

Como contrapunto no sólo de la representación de *Das Zeichen* sino de las propias ideas de Behrens en materia teatral, hemos de considerar las representaciones nocturnas para la inauguración de la Colonia. La culminación de esta jornada inaugural de la exposición de Darmstdat estuvo marcada por este último acontecimiento teatral, la representación, en un teatro-pabellón construido por Olbrich, del *Darmstadterspiele*, cuatro piezas del poeta de Essen, Wilhelm Holzamer, cuatro escenas de interior doméstico que diluyeron por completo el estado comunal al que aspiraba la ceremonia matutina.

El edificio pabellón de Olbrich, que además diseñó el vestuario y la decoración, estaba construido en madera con cubierta a dos aguas como réplica del interior doméstico y forrado con sedas drapeadas envolventes para unificar el sonido y la luz. La orquesta era invisible y el proscenio en forma de "T" se introducía en el patio de igual modo que en el teatro de cabaret.

Estas cuatro piezas teatrales nos hablan de la disolución definitiva del personaje, pero efectuando la operación contraria de construcción de un yo fuerte y elevado que Behrens había intentado en su puesta en escena matutina.

En la primera pieza, *Weihespiel*, una actriz comienza a declamar unos versos a medida que avanza por el proscenio en "T" y se va introduciendo en el auditorio hasta que baja la escalera y se diluye completamente en él. La actriz, que estaba flanqueada por una columna y por una chimenea con un fuego crepitante, realiza dos acciones significativas. La primera es colocar una corona de laurel en la columna, una "corona de vida fresca", para animar la columna, un elemento inerte, con un ornamento. La segunda es el descenso desde la escena hasta el público, con el que se

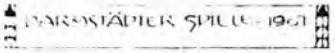
132 Casa Olbrich, Darmstadt, 1900. Dormitorio dorado.

133 Dormitorio azul.

134 Entrada.

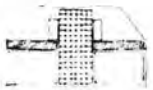
34. J. M. OLBRICH: "Das Haus Olbrich", en *Die Ausstellung der Küntlerkolonie*, Darmstadt, Hauptkalog, 1901. De la versión italiana de ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 71.

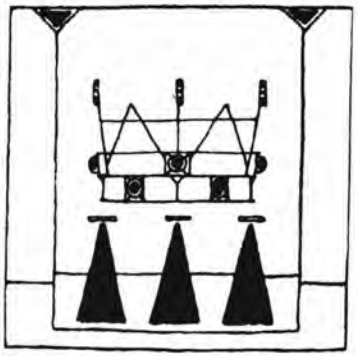


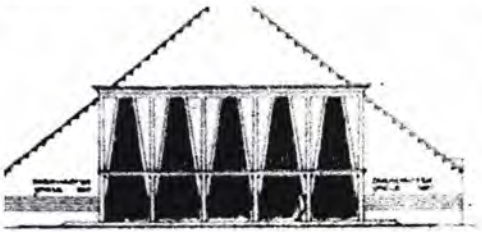




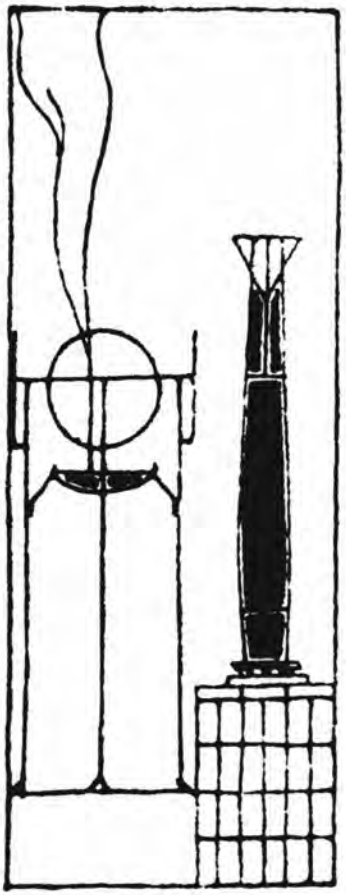


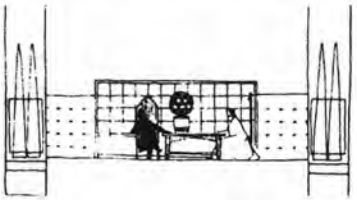




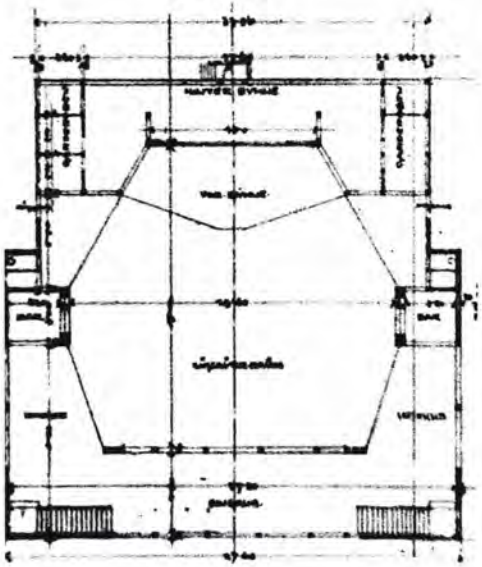


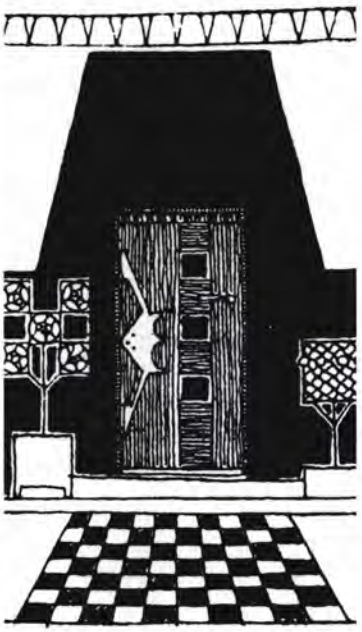
ANSICHT VORN





GRUNDRISS





funde, confundiéndose los actos "del que habla y el que escucha"[35] en un momento de gran ambigüedad.

En la segunda, *Die Krone des Lebens (La corona de la vida)*, una figura eleva una corona medieval contra un fondo pictórico que se confunde con la corona.

En la tercera pieza, *Die Stille (El silencio)*, parecen seguirse las premisas de Maeterlinck sobre la tragedia doméstica: si el silencio es precisamente aquello no escrito entre palabras, esta pieza realiza su captura a través de diversas estrategias escénicas. Un hombre y una mujer sentados a una mesa, *él* y *ella*, "pronombres en ausencia de nombres"[36], susurran las palabras en un diálogo que trata de la incapacidad del lenguaje para atrapar el silencio. El actor asocia el silencio y su sonido con la estrella matutina, con los rayos de luz lunar que casi se solidifican en materia al entrar por la ventana del fondo y posarse sobre su mano y la mesa, ofreciendo la ilusión de ser algo sólido. La ausencia del sonido deviene imagen, mancha de luz, rayo, tiende a formalizarse en algo que, si bien es sólido, escapa al tacto. En esta pieza todos los elementos adquieren el mismo peso y espesor, se produce un intercambio sinestésico absoluto entre la mano, el cuerpo de los actores y la luz: la ausencia de sonido es intercambiable con el rayo luminoso.

Por último, en la cuarta, *In der Thüre (En el umbral)*, una joven apoyada contra una puerta diluye tiempo y espacio en una acción basada en el azar que rehúye las leyes de la causalidad. La actriz viste un traje claro y se sitúa delante de una puerta oscura. Su cabello tiene el mismo color que la puerta, por lo que tienden a confundirse al estar ambos en el mismo plano. El vestido, al contrario, se destaca, aunque al no ser perceptible el cabello, parece hueco, parece no contener en su interior ningún cuerpo. La actriz abre y cierra la puerta sin moverse, y al mismo tiempo dice: "entro", "ahora salgo", sin que necesariamente la secuencia dentro y fuera coincida con la apertura o clausura *reales* de la puerta. El cuerpo de la actriz desaparece en partículas de luz y color al faltar por completo la definición de su contorno, y el tiempo se desvincula del espacio al no coincidir el *tempo* del recitativo con el movimiento de la puerta.

Meier-Graefe atacó estas piezas y las tachó de "drama astral, indeciblemente oscuro, indeciblemente sublime, indeciblemente...", pero uno de sus partidarios más fervientes, Hermann Bahr, realizó, como post scriptum, el mejor análisis de un modo completamente involuntario. En un escrito de 1914, publicado en 1916 con el título de *Expresionismo*, Hermann Bahr parece dar la clave de lectura de estos eventos teatrales sucedidos trece años antes. En este libro Bahr defiende el "discurso oscuro" de las vanguardias frente al discurso transparente, científico, del impresionismo. El "discurso oscuro", dice Bahr, permite al lector-espectador iluminar la obra con su propia luz.

135 J. M. Olbrich: El teatro provisional de Darmstadt, 1900.

136 El teatro provisional de Darmstadt. Alzado y planta.

137 Escenario del teatro provisional de Darmstadt.

138 J. M. Olbrich: *Weihespiel*, 1901. Dibujo para los *Darmstadterspiele* de Holzamer.

139 J. M. Olbrich: *La Corona de la Vida*, 1901. Dibujo para los *Darmstadterspiele* de Holzamer.

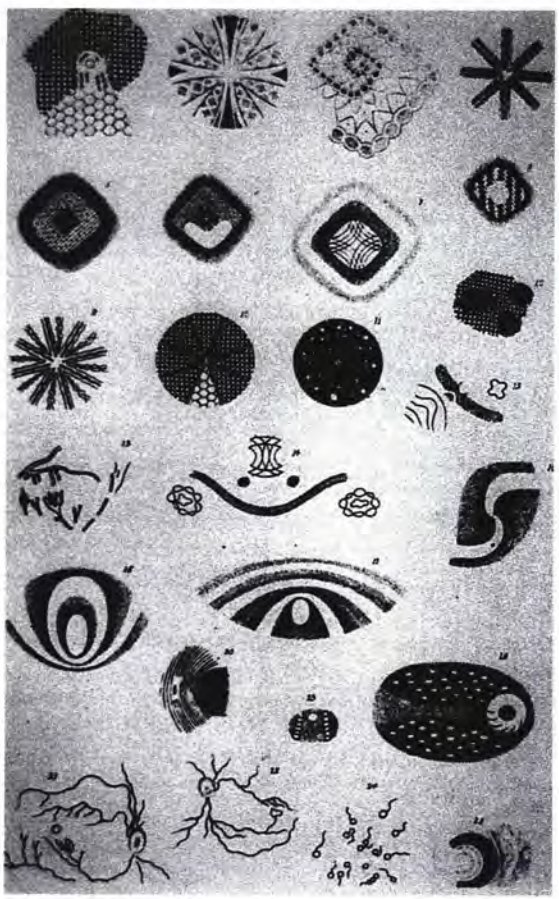
140 J. M. Olbrich: *El Silencio*, 1901. Dibujo para los *Darmstadterspiele* de Holzamer.

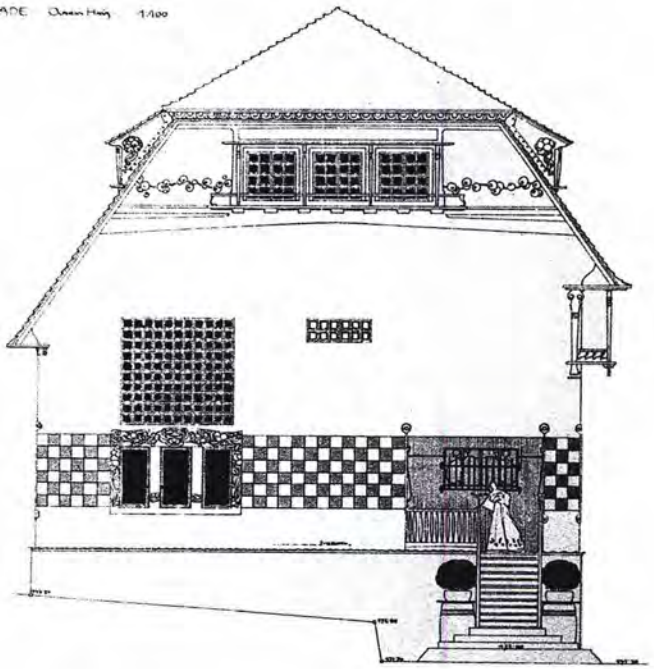
141 J. M. Olbrich: *En el Umbral*, 1901. Dibujo para los *Darmstadterspiele* de Holzamer.

35. Antonella Ottai, *op. cit.*, pág. 18.

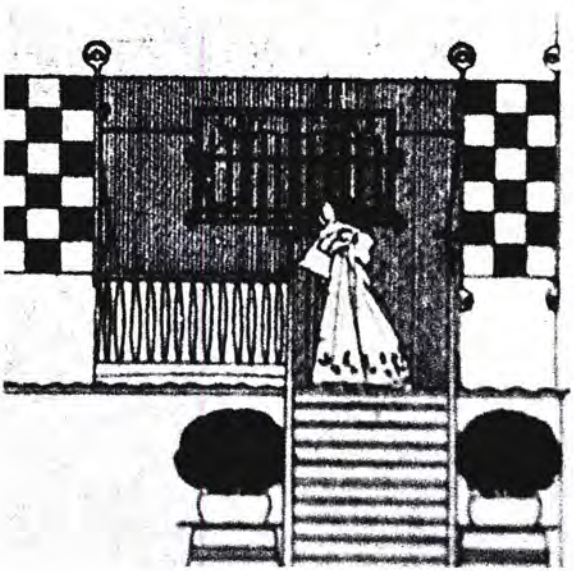
36. Ibidem, pág. 19.






WESTFACADE





Bajo el término "expresionista", Bahr sitúa la obra de Picasso, Matisse, Pechstein, Kandinsky, Kokoshcka, Marc y los futuristas, es decir, todo el arte de vanguardia hacia 1914.

La razón de llamarlos a todos expresionistas es que, según Bahr, en todos ellos se produce, como único fenómeno de cohesión, una reacción al impresionismo, que es el último vestigio del arte naturalista. Lo que Bahr denomina expresionismo conlleva una nueva forma de ver, una nueva mirada, que viene sugerida por un complejo discurso elaborado a partir de algunas ideas de Goethe y sus apreciaciones sobre la teoría de los colores como motivo inicial y principal.

Para Bahr, el máximo logro del *Farbenlehre* fue la enunciación de la autonomía del ojo, que entendía la visión como una tensión entre dos fuerzas, una interior y otra exterior, que en gran medida se corresponden con las dos grandes categorías de Schopenhauer, la voluntad y la representación. Goethe así lo había dicho al principio de su libro, cuando explica cómo se producen las imágenes retinales dentro de una cámara oscura, una vez que ésta se cierra:

> Cuando en una habitación completamente oscura mantenemos abiertos los ojos, notamos que falta algo. El órgano, librado a su propia suerte, se repliega sobre sí mismo por falta de ese contacto estimulador y grato en virtud del cual se vincula con el mundo exterior y llega a ser lo que es[37].

Goethe no compartía con sus contemporáneos la identificación de tales imágenes surgidas de la oscuridad y el repliegue, que él llama colores fisiológicos, con meras ilusiones ópticas. En su opinión, esas auras de color que surgen en la retina después de observar profundamente una fuente de luz son imágenes con el mismo coeficiente de realidad que las que el ojo produce en condiciones de visibilidad normales. Esta apreciación le lleva a atribuir al ojo humano un potencial como creador de imágenes activo y no sólo como mero receptor de los fenómenos de la naturaleza.

Por lo tanto, el hecho de ver, la mirada, es un mecanismo combinado de la actividad mecánica de las sensaciones y de la actividad mental, interiorizante, de la percepción en la habitación oscura del propio cuerpo, esa mirada interior que es la que hace nuestro el objeto percibido.

El "hombre clásico" de Bahr se vuelca en la naturaleza, y cada vez se vuelca más y más, en detrimento de la mirada interior, "vuelve cada vez más la espalda a su propio interior y se orienta hacia fuera. Cada vez más se hace ojo. Y el ojo se vuelve cada vez más receptivo, cada vez menos activo. El ojo ya no tiene voluntad, se pierde en el estímulo"[38].

142 Figurines para el *Weihespiel* de Holzamer, 1901. J. M. Olbrich.

143 Los "colores fisiológicos" de Goethe o las imágenes retinales de Jan Purnkinje, 1823.

144 Casa Olbrich, Darmstadt ,1900. J. M. Olbrich.

145 Casa Olbirch, Darmstadt, 1900.
Izquierda: figurín teatral.
Derecha: detalle del alzado de la Casa Olbirch.

37. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Zur Farbenlehre*, Tubinga, 1810. (Trad. esp.: *Teoría de los Colores* (trad. Javier Arnaldo), Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992, pág. 70.)

38. HERMANN BAHR: *Expressionismus*, 1916. (Trad. esp.: *Expresionismo* (trad. Teresa Rocha Barco), Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1998, pág. 57.)

Por consiguiente, toda la historia del mundo occidental estaría basada en esta forma de mirada: la que prima la sensación sobre la percepción, la que desconfía del grado de veracidad de la percepción, hasta culminar el proceso de modernización de la mirada clásica con el impresionismo:

> El impresionista intenta no dejar del hombre nada más que la pura retina [...] Así, el impresionista quiere sorprender a la naturaleza antes de que haya sido humanizada, y para ello se remonta al origen primero del ver: quiere capturar el estímulo en el instante de su primera entrada en nosotros, justo cuando nos estimula, justo cuando se hace sensación[39].

La mirada moderna, impresionista, elimina cualquier vestigio del yo, es decir, el hombre se hace ojo, el ojo-máquina de Descartes y su *Dioptrique*, y a través de ese proceso de evanescencia visual de todo aquello que lo rodea, elimina cualquier rastro de una naturaleza unitaria, por la sencilla razón de que ésta se diluye en sensaciones.

¿No es acaso esta disolución de la materia en sensaciones la que Olbrich está poniendo en escena con su drama astral, *intérieur*? El cuerpo que propone Olbrich, sus actores y actrices entran plenamente en este cuadro, pues están tan volcados en esa naturaleza evanescente que ellos mismos se desvanecen, se hacen cuerpos evanescentes.

Y respecto a la arquitectura, el cuerpo de Olbrich se desvanece en el ornamento de la fachada y de los muros de la casa. Cuando dibuja los alzados de su casa en Darmstadt, incluye un personaje. Ese personaje es exactamente la misma actriz de la primera pieza de Holzamer, aquella actriz cuyo vestido blanco con aplicaciones doradas se desvanecía entre el auditorio. En la fachada de la casa Olbrich actúa exactamente igual que actúa la corona de laurel que ella misma impone sobre el escenario a la comuna inerte: se convierte en ornamento. Si el cuerpo del habitante se diluye en todos y cada uno de los elementos de la casa, así quedará garantizada, no obstante, su presencia ubicua, a través de la manifestación de sus gestos.

Junto a la *Teoría de los Colores* de Goethe, Hermann Bahr se sirvió del trabajo del físico austriaco Ernst Mach (1838-1916), en particular de sus libros *Beitrage zur Analyse der Empfindungen (Contribución al análisis de los sentidos)*, de 1886, y *Die Analyse der Empfindungen und das verhaltnuis des Physischen zum Psychischen (El análisis de los sentidos y su relación con lo físico y lo psíquico)*, de 1900.

En estos libros, Mach había establecido la base definitiva para la desestabilización del cuerpo en sus estudios fisiológicos, sentando un precedente del que Bahr se apropia en sus matizaciones sobre el arte. Mach introduce sus textos científicos con enunciaciones sobre el estado de debilidad del cuerpo y del ego, y realiza una ilustra-

39. HERMANN BAHR: *Expressionismus*, *op. cit.*, págs. 67-68.

ción detallada del resbaladizo terreno que pisa el *sujeto moderno* describiendo su estado de embriaguez sensorial y sentimental:

> El complejo de recuerdos, estados de ánimo, sentimientos, que aparecen vinculados en un cuerpo cualquiera, el cuerpo humano, por ejemplo, y que es designado como "yo", se muestra sólo relativamente estable [...] El yo es tan poco estable como el cuerpo. Lo que tanto tememos de la muerte, la cesación de la estabilidad, ya sucede en la vida en gran parte[40].

Hermann Bahr, siguiendo las hipótesis de Mach y casi citándole, llega a anunciar, en su defensa del discurso oscuro frente al cientificismo sensorial de los impresionistas, la muerte del sujeto y su disolución en sensaciones:

> El yo es insalvable, es sólo un nombre, es sólo una ilusión. Es un expediente que usamos de modo práctico para poner en orden nuestras representaciones. No hay sino uniones de colores, tonos, calores, impresiones, espacios, tiempos y a estas conexiones están ligadas las emociones subjetivas en sentimientos y voluntad[41].

La mirada del yo evanescente, disuelto en sensaciones, es equivalente en gran medida a la mirada cercana, cinética o pragmática de Hildebrand. De hecho, Mach llamará a ese cuerpo una "unidad práctica", lejos de cualquier idealización, imposible de capturar en la obra de arte unitaria, tan sólo a través de la propia experiencia individual.

Olbrich opera exactamente al contrario de como lo hace Behrens; acepta la pérdida de contorno, de manera que, si bien se elimina cualquier rastro de totalidad en la forma artística, se mantiene su coeficiente de profundidad: la actriz de la primera pieza no sólo se mueve en un único plano de movimiento, como las siluetas de Behrens, sino que lo hace por todo el espacio, diluyéndose en fotones y en ondas sonoras, si bien renunciando conscientemente a la aspiración de darle forma a tal espacio y, consecuentemente, a adquirir forma ella misma.

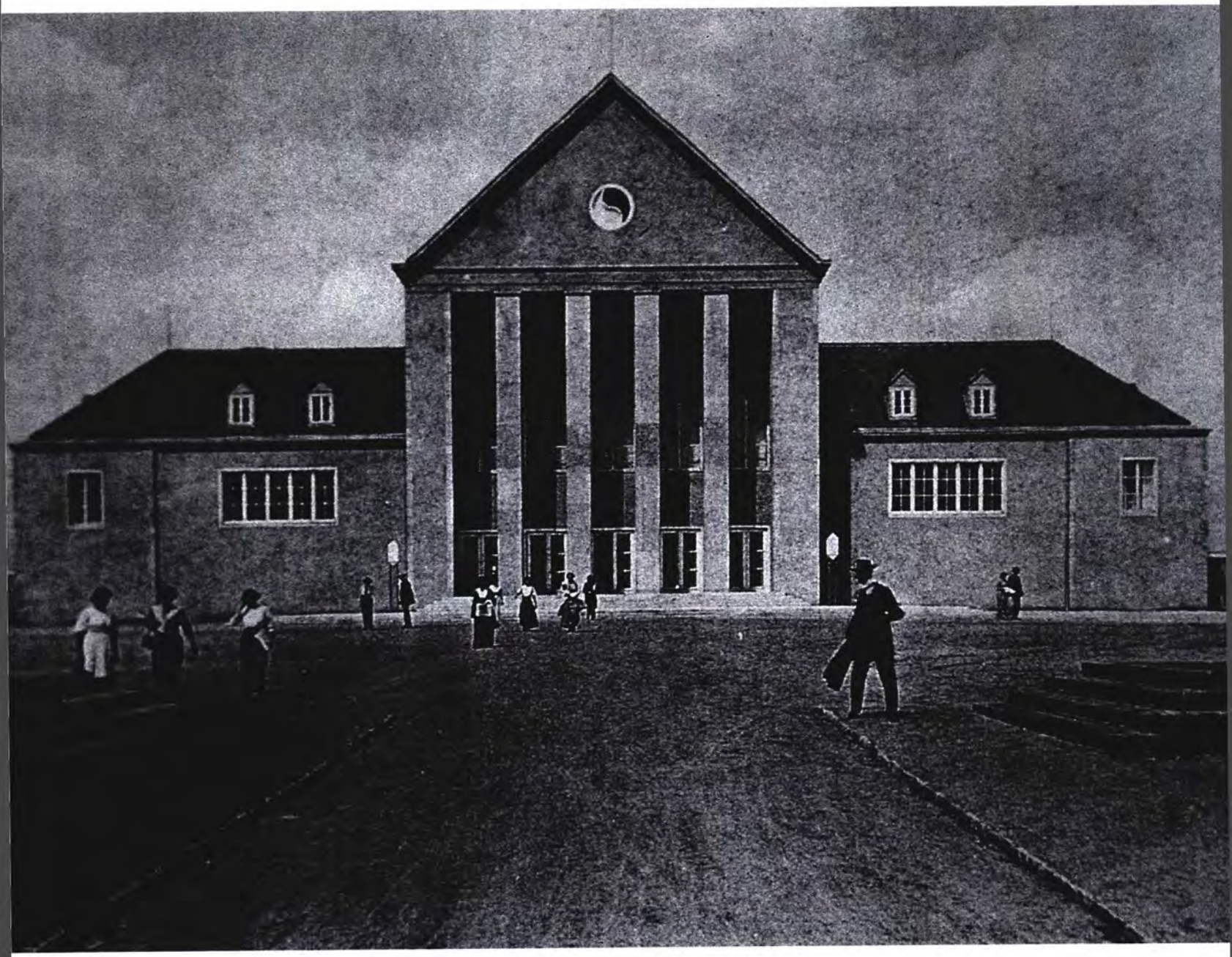
Si los cuerpos-silueta se caracterizan por un exceso de forma, los cuerpos evanescentes, por el contrario, carecen de cualquier caracterización formal, lo que hace a su vez borrosa cualquier frontera entre una construcción-máscara y una construcción laberíntica del ego. Ambos mantienen la incógnita sobre la forma del cuerpo, que, como anunciaba Nietzsche, sigue siendo materia informe dispuesta a ser cincelada, a la espera de un nuevo *episteme,* que vendrá dado por el trabajo alrededor del cuerpo -como unidad práctica- en el espacio del teórico teatral y escenógrafo suizo Adolphe Appia.



146 El ciego o habitante táctil de la casa-laberinto, de la *Dioptrique* de Descartes, 1724.

40. ERNST MACH: *Beitrage zur Analyse der Empfindungen*, 1886. (Trad. esp.: *Análisis de las Sensaciones* (trad. Eduardo Ovejero y Maury), Madrid, Ed. Daniel Jorro, 1925, págs. 3-4.)

41. HERMANN BAHR: "Das Unrettbare Ich", en *Zur Uberwindung des Naturalismus*, 1891. De la versión italiana de ANTONELLA OTTAI, *op. cit.*, pág. 29, nota 43.



El fin del espectáculo: Adolphe Appia y la catedral del porvenir

I. Los cuatro elementos de la puesta en escena

Adolphe Appia (1862-1928) fue un teórico teatral, escenógrafo y director de escena suizo que pasa por ser el más importante renovador de la puesta en escena europea del siglo XX. Su labor comenzó desde la posición de seducción ante Richard Wagner y la epopeya del *Anillo de los Nibelungos* y terminó con la negación del espectador seducido y del espectáculo.

Su primera intervención desde la crítica consistió en denunciar la falta de *coyuntura* o, dicho en otras palabras, la ausencia de un *lugar* en los dramas musicales wagnerianos, algo que dictaminó en su primera visita a Bayreuth a los dieciocho años de edad. Dicha coyuntura se irá traduciendo progresivamente en la crítica de la ausencia de continuidad entre la presencia corporal y los decorados sobre el escenario, hasta hacer de esta presencia el fundamento único de su trabajo.

Si bien para Appia queda establecida de manera plenamente satisfactoria la existencia de cuerpos en los dramas wagnerianos (Wotan o Bhrunilde, Parsifal o Isolda), estos cuerpos no encuentran en el escenario el *vacío* necesario sobre el que proyectarse, en el que moverse *libremente*. Otra cosa es que -paralelamente- Appia se hubiera dado cuenta de que uno de los problemas de la puesta en escena wagneriana era que anulaba el cuerpo del espectador por completo. La operación de retorno al cuerpo, el seguimiento de Ariadna que Nietzsche recomendaba recorrer por caminos tortuosos y laberínticos, se transfigura, con Appia, en la concienciación por parte del propio espectador de su calidad de cuerpo en libre movimiento en el espacio vacío, y para ello se requirieron veintidós años, los transcurridos entre *La Musique et la Mise en Scène*, de 1899, y *L'Oeuvre d'Art Vivant*, de 1921, con el intermedio de los *Espaces Rythmiques*, una serie de dibujos de escenografías arquitectónicas realizados en 1909-1910. El retorno al cuerpo a través de estas obras comienza en el actor, continúa





147 Instituto Jacques Dalcroze, Hellerau, 1911. Heinrich Tessenow.

148 Adolphe Appia en 1890.

149 Adolphe Appia en 1926.







150 Adolphe Appia: El cuadro de la procedencia del *Wort-tondrama*, en la versión castellana traducida del original alemán.

151 Adolphe Appia: *La Valquiria*, acto III, 1892. Wotan anuncia su llegada con una gran tempestad.

152 Adolphe Appia: *El Oro del Rin*, 1892. El lugar de Valhalla.

en el espectador y termina en el ciudadano, en un recorrido por estas tres obras. Recordemos aquí la distinción en tres categorías humanas realizada por Diderot en *Paradox sur le Commedien*: el actor, el poeta y el hombre natural, a los que asignaba un grado creciente de sensibilidad y un grado decreciente de perfección artística. Appia está proponiendo el recorrido del camino contrario: la sensibilización del hombre y, aún más, la sensibilización hacia el espacio arquitectónico.

En su segunda obra teórica *La Musique et la Mise en Scène* (la primera fue *La Mise en Scène du Drame Wagnérienne*, de 1895), Appia se ocupa de proporcionar todas las herramientas técnicas con las que construir el vacío escénico a través de una estructura jerárquica de los elementos que intervienen en la puesta en escena. Con este primer gran precepto se logra el objetivo de proporcionar los recursos para construir, técnicamente, el vacío para el actor. Tras la áspera crítica a Wagner, Appia concibe escenografías arquitectónicas tridimensionales en las que Wotan o Isolda se mueven libremente y así transmiten al espectador las vibraciones musicales y poéticas.

En los *Espacios Rítmicos*, de los años 1909-1910, dicho vacío se concreta en dibujos de arquitectura escénica inespecíficos y universales. Con esta segunda proposición se construye el vacío-tipo para el espectador. Los *Espacios Rítmicos* no son solamente lugares a la espera del gimnasta rítmico, es decir, el actor, sino vacíos disponibles y dispuestos para ser ocupados por el propio espectador.

En *L'Oeuvre d'Art Vivant*, las hipótesis se llevan hasta el límite con la proposición de una escena universal en la que se ha eliminado a los espectadores: un vacío absoluto e ilimitado al que nuestro cuerpo confiere entidad, medida, concreción formal, naturaleza. Mediante esta tercera proposición, *la catedral del porvenir del Arte Viviente*, se construye de nuevo el vacío, esta vez para la totalidad de la humanidad. Así hay que ver el proceso de ampliación del proyecto fundamental de Appia, como una radiación y expansión del cuerpo hacia la totalidad.

Appia define lo que él llama los "principios teóricos" mediante un diagrama gráfico que corresponde a una jerarquía en la utilización de los diferentes elementos de la puesta en escena. La puesta en escena consiste en un ejercicio de transposición de la música al espacio del escenario, donde adquiere una forma material determinada. Appia siempre hablará de una "forma tangible" sobre la caja escénica como una denominación del *espacio musical.*

El *espacio musical* está organizado según una jerarquía de medios expresivos –cuatro en total– que se subordinarán al principio regulador de la música. Los cuatro elementos expresivos son: el actor, la implantación, la iluminación y la pintura, que, en términos más contundentes, podemos enunciar como cuerpo, decorados, luz

y color. Estos cuatro elementos son completamente independientes, pero se subordinarán los unos a los otros y, conjuntamente, todos ellos a la música y sus ritmos.

Por lo tanto, Appia matiza que ante la puesta en escena nos encontramos con un elemento animado: el actor, y con tres elementos inanimados: el "cuadro escénico inanimado".

La "coyuntura" –cuya ausencia en las puestas en escena wagnerianas tanto criticaba– puede resumirse en una contundente frase de Appia: "Si introducimos al actor en el escenario, la importancia de la pintura se encuentra de pronto subordinada a la de la iluminación y la implantación, dado que la forma viviente del personaje no puede tener contacto alguno y, por lo tanto, relación directa con los objetos representados en los telones"[1]. Así, de todo el cuadro sacrificatorio que Appia propone para sus elementos, la pintura será el que más protagonismo ceda a los demás, ya que la coloca en la base inferior de su organización jerárquica, encabezada por la música y seguida del cuerpo, la implantación y la iluminación.

Appia atribuye la causa de la *desmesurada* presencia de la pintura plana en la escena convencional a la imposibilidad técnica de hacer expresivos el resto de los elementos: el actor, los decorados y la luz. El telón pintado, por lo tanto, aparece cuando ni el actor ni el decorado ni la luz son capaces de comunicar visualmente al público ciertas valencias del drama. Al telón pintado y a su efecto explicativo o indicativo Appia lo denomina *signo*, y añade: "El papel actual de la pintura decorativa en el teatro consiste en la ostentación de dichos jeroglíficos"[2].

Al minimizar el *signo* se operará la *practicabilidad* de todos los elementos inanimados de la puesta en escena. El objetivo es claro: establecer un contacto real entre el elemento viviente y el inanimado, se trata de un problema de continuidad entre los elementos, a pesar de que éstos operan según sus propias leyes disciplinares.

De la viscosidad decorativa de la escena wagneriana se pasa a la cristalización de sus elementos, a su configuración formal autónoma:

> El poeta-músico extrae su visión del seno mismo de la *Música*. Gracias al lenguaje hablado, le da una forma dramática positiva y elabora el texto poético-visual: la *partitura*; este texto impone al *actor* su papel [...] las proporciones de ese papel plantean condiciones formales a la evocación escénica mediante la *practicabilidad* (el punto de contacto entre el actor viviente y el cuadro inanimado). Del grado y la naturaleza de esa practicabilidad depende después la *implantación* del decorado, que conlleva a su vez la *iluminación* y la *pintura*[3].

El actor y su cuerpo constituyen el único intermediario entre la música y la forma escénica, por lo que son el único elemento indispensable, "el virtuosismo del

1. Adolphe Appia: *La Musique et la Mise en Scène*. Aunque escrita en francés, se publicó originalmente en alemán como *Die Musik und inscenierung*, en Múnich, ed. Hugo Bruckman, 1899. Se ha consultado la edición castellana: *La música y la puesta en escena* (trad. Nathalie Cañizares Bundorf), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, pág. 101.

2. Ibídem, pág. 102.

3. Ibídem, págs. 106-107.

actor del *Wort-ton-drama* consiste en la adquisición de una flexibilidad anormal"[4]. Incluso en su primera obra, *La Mise en Scène du Drame Wagnérienne*, de 1895, Appia ya había preconizado la gimnasia y la práctica de la flexibilidad corporal para el actor wagneriano.

El principio rítmico derivado de la música no es sino una adaptación del concepto de música de Schopenhauer como la esencia del fenómeno, y no sólo expresión del mismo, que Appia aplica al cuerpo humano. La pulsación informe deviene forma como cuerpo rítmico, es decir, la danza, y la danza siempre es una forma espacial.

La *despersonalización* de Appia –latente en esa adquisición de ritmo y flexibilidad y en la uniformidad que ese proceso impone en cuanto disciplina férrea– poco o nada tiene que ver con la sumisión absoluta al *spleen* o con la mecanización del cuerpo-máquina, desde Descartes hasta el obrero de una fábrica. Se trata de la sumisión a la música, al ritmo interior sugerido por la música, que aleja el cuerpo, precisamente, de sus actitudes cotidianas, que Appia identifica con el *spleen* y con la mecanización. La música así entendida alterará los ritmos cotidianos y los atraerá hacia sí, confiriendo al movimiento rítmico una medida de la duración que se aparta por completo de la medida ordinaria del tiempo, el tiempo de la producción. En los dramas de Wagner, el tiempo transcurre de acuerdo con la música, y la puesta en escena de Appia intentará siempre capturar esa medida musical del tiempo.

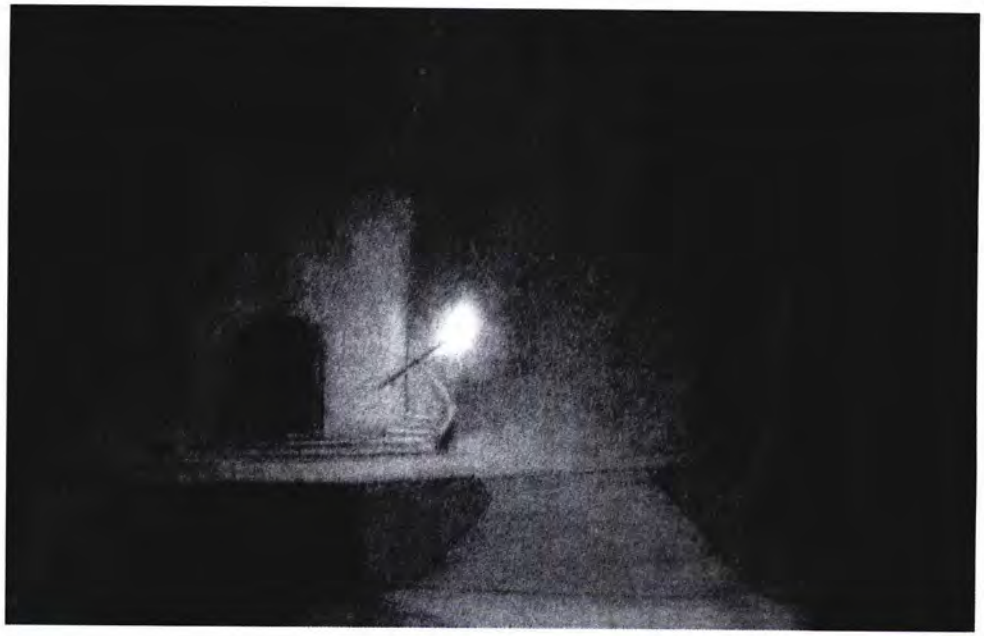
La *implantación* tenderá a comportarse como lo hacía el *scaena frons*, es decir, como la muralla del teatro griego que "no ocultaba nada"[5], aunque momentáneamente. La sala se llena de espectadores ante un espacio vacío en el que se disponen los elementos practicables que no significan nada, que no son *signos*. Debido a la música y a la presencia del actor, el cuadro inanimado de practicables tridimensionales mudo adquiere el significado que el espectador le confiere al asumir "sus proporciones mientras que los sonidos vibraban". Finalmente, cuando el espectador abandona la sala, ésta se vuelve de nuevo muda. La misión del cuerpo rítmico del actor es transmitir al espectador no una ilusión sino una realidad, la realidad de su conflicto con el cuadro inanimado. Para ello, el poeta-músico deberá tratar la escena en tres puntos fundamentales: el suelo como superficie horizontal, el centro como estimulador de lo vertical, y los laterales o bambalinas que esconden los aparatos de iluminación y delimitan la profundidad real del escenario. Para hacer del telón del proscenio un auténtico frente escénico, un límite, Appia nos sugiere:

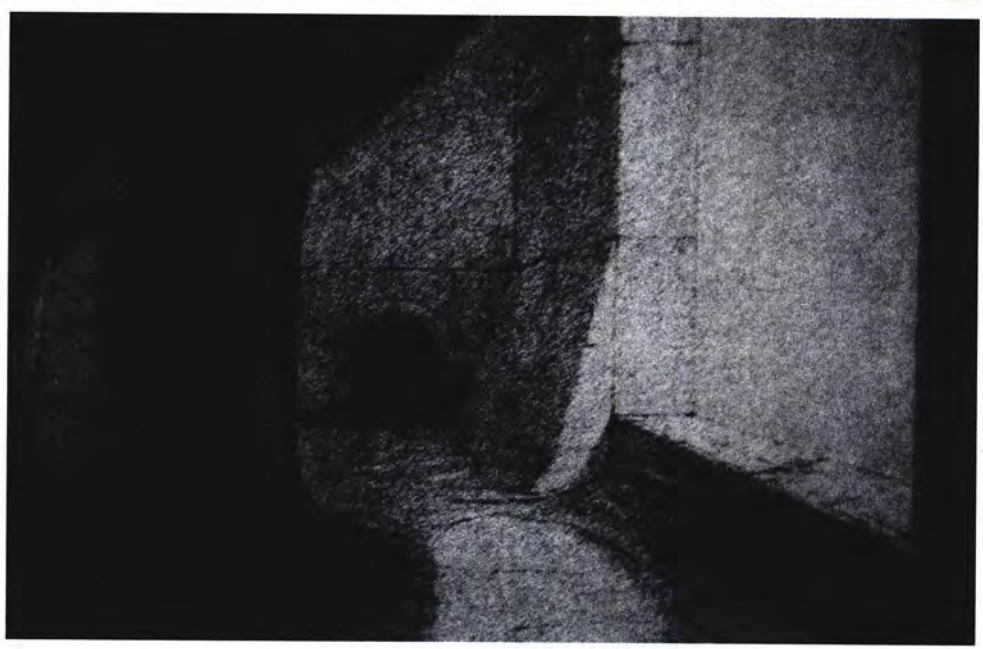
> Penetremos más allá de ese marco. No distinguimos nada que pueda detener la mirada. Es un espacio vacío, indeterminado, a la espera de la creación del poeta-músico[6].

4. Adolphe Appia: *La Musique et la Mise en Scène*, *op. cit.*, pág. 108.

5. Ibídem, pág. 131.

6. Ibídem, pág. 137.





153 Adolphe Appia: *Tristán e Isolda*, acto II, 1896.

154 Adolphe Appia: *Tristán e Isolda*, acto II, 1923.

Si, como advierte Appia, "la música no se transporta sobre nada; se convierte en espacio"[7], entonces los tabiques dejarán de existir. Si la mirada no debe detenerse ante nada, el espacio musical ha de ser infinito. La implantación consistirá, por consiguiente, en la manipulación topográfica, que él denomina el *terreno*, siendo el terreno no sólo el suelo sino todo aquello que entra en contacto con el actor. Los practicables se producen desde el moldeo o desde el crecimiento a partir del suelo y las paredes. Son fijos y adquieren movilidad gracias al empleo de la luz.

La música nunca es *signo*, es decir, nunca expresa ni un edificio en particular, ni una especie vegetal, ni nada análogo[8]. Y la luz, al desvanecerse los *signos* sobre el escenario, adquiere un papel muy determinado. En una nota a pie de página que resulta fundamental para establecer el comportamiento de la luz respecto al resto de los elementos, Appia se refiere a H. S. Chamberlain –el intérprete y biógrafo de Wagner–, y lo cita como sigue:

> Deberíamos aprender igualmente a distinguir entre luz y luz. Hay una "claridad" muy similar al Eberos de Kaos, no *reveladora* de formas, sino *negadora* de formas. La verdadera luz es hija de la Noche y siempre coge a su madre de la mano, ya que la noche no es Eberos, sino la sombra, y ahí donde no hay sombra tampoco hay luz. Donde quiera que miremos en la santa naturaleza vemos la luz –ese dios eternamente joven antaño adorado por la humanidad entera– surgir del seno de la noche[9].

Con esto queda establecida la distinción que Appia realiza, a efectos expresivos y técnicos, entre la luz difusa y la luz activa. La luz difusa tiene como misión la *negación* de las formas y la producción de claridad. La luz activa *revela* las formas a través de la sombra. La luz funciona de modo opuesto al *signo*, de manera que no ilumina las formas sino que las revela.

El aparato luminoso de un teatro en esta época constaba de cuatro elementos: las diablas para iluminar los telones pintados; las candilejas para iluminar la cara maquillada del actor desde abajo; los focos móviles con haces variables o con proyecciones; y la retroproyección. Appia aspira a una sala que pueda ser considerada en toda regla un *órgano luminoso*, y el primer paso hacia este modelo es la simplificación del aparato luminoso, que se restringe a luz difusa y luz activa combinadas ambas con proyecciones, una técnica aprendida de Hugo Bahr y empleada sobre todo en el teatro semperiano de Dresde.

En cuanto a la pintura, piensa que ha de recuperar todo lo que ha dejado en los telones de los teatros, es decir, debe mantenerse en el marco del lienzo y nunca escapar de él. Lo que el marco del cuadro y el lienzo es para un pintor, es el marco del

7. Adolphe Appia: *La Musique et la Mise en Scène, op. cit.*, pág. 136.

8. Ibídem, pág. 124.

9. Ibídem, pág. 125.



155 *Los Tres Pilares*, espacio rítmico, 1909. Adolphe Appia.

arco de proscenio y sus *elementos* para el creador de la puesta en escena, el poeta-músico. El proyecto de Appia consiste en gran medida en la restauración disciplinar y en la plena aceptación de la especialización en el ámbito de la creación artística, por lo tanto, "un cuadro vivo es tan ridículo como una pintura mecánica"[10].

Appia entiende la pintura –en el contexto de la puesta en escena– como color móvil, y se trata de una definición muy estricta. Por eso está absolutamente subordinada a la iluminación. La pintura será, pues, luz coloreada y proyectada sobre el cuadro inanimado y sobre los actores, jugando con dos factores a la vez: las "proporciones cromáticas" y la "forma". El primer factor depende de la intensidad luminosa, y el segundo, de los obstáculos físicos (pantallas, filtros) entre la fuente de luz y el objeto iluminado. La pintura así entendida como color y movimiento viene a añadir al ensamblaje espacial y luminoso del cuadro inanimado aquello que el propio cuadro es incapaz de transmitir por sí solo, sin que por ello realice evocaciones que no le corresponden, o lo que es lo mismo, la pintura no deberá emular un ambiente porque para hacerlo contamos con los practicables y la iluminación.

II. Los espacios rítmicos y el método Dalcroze

Appia se pregunta: ¿existe entre el espacio y el tiempo algún elemento conciliador? ¿Puede la forma en el espacio asumir su parte de duraciones sucesivas del tiempo? Y esas duraciones, ¿tienen la posibilidad de desarrollarse en el espacio?[11]

Él cree que sin duda alguna la respuesta es afirmativa, y la justifica en el cuerpo móvil del actor y en su movimiento en el vacío escénico. Su definición de la arquitectura es asimismo contundente porque proporciona el vacío necesario:

> La arquitectura es el arte de agrupar masas en el sentido de su gravedad; la gravedad es su principio estético; expresar la gravedad mediante una ordenación armoniosa medida a escala del cuerpo humano viviente, y destinada a la movilidad de ese cuerpo: éste es el objeto supremo de la arquitectura[12].

Así que el objetivo no radica en la *expresión* de los dinamismos de la materia y su lucha contra la gravedad, tal y como Schopenhauer había dictaminado, sino en la posibilidad de vivir los ritmos de las masas arquitectónicas en el tiempo. La arquitectura de Appia es una forma de danza que no debe significar nada porque el significado radica por completo en el protagonista, en el bailarín.

Los cuatro elementos de la puesta en escena se transfiguran en *L'Oeuvre d'Art Vivant* en tres: la duración viviente, el espacio viviente y el color viviente, que *colabo-*

10. ADOLPHE APPIA: *La Musique et la Mise en Scène, op. cit.*, Ibidem, pág. 159.

11. Ídem: *L'Oeuvre d'Art Vivant*, Lausana, 1921. Se ha consultado la edición original. Las citas se han extraído de la versión castellana *La Obra de Arte Viviente* (trad. Nathalie Cañizares Bundorf), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, pág. 332.

12. Ibidem, pág. 337.

ran en la realización de una obra de arte cuyo protagonista –al que se subordinan ahora, en vez de subordinarse a la música– es el cuerpo humano.

El cuerpo, como término clave, es un intermediario entre el ritmo musical o visual (ambos abstracciones) y el ritmo espacial, que intenta salvar holísticamente el abismo entre el espacio como *cosa mentale*, un espacio ideal o producto de procesos mentales –que sería el espacio de la perspectiva y el espacio tal y como lo definió Kant–, y el espacio real o producto de una praxis social.

Appia distingue dos planos de movimiento: uno horizontal, que liga las formas topográficas tales como escaleras, rampas o contrafuertes y, por consiguiente, el desplazamiento y la expresión de la gravedad, y otro vertical, que liga las formas estructurales como columnas y pilares, que funcionan en clave antropomórfica pero, en lugar de demostrar *afinidades* con el cuerpo, deben mostrar *resistencia*; se desarrolla aquí todo un discurso referente a la oposición entre lo vivo y lo inerte de naturaleza simbiótica. El discurso sobre la resistencia que el cuerpo debe oponer a la materia arquitectónica con el objetivo de hacerla *viviente* también alude al plano horizontal, pero el rozamiento con la topografía no impide el deslizamiento, sino que simplemente lo atenúa, mientras que la columna frena bruscamente el desplazamiento.

Los espacios rítmicos que Appia dibujó y construyó durante su colaboración con Dalcroze provienen de estos principios. Son topografías libres con un número normalmente muy restringido de obstáculos verticales, y responden a los dos principios constitutivos del cuerpo en el espacio: la gravedad (horizontal) y la rigidez (vertical). El principio de la rigidez tiene un objetivo claro: la expresión de la autonomía de lo inerte respecto a lo vivo, la manifestación de su existencia hasta cierto punto independiente y muda. Por lo demás, todos los principios expuestos en *La Musique et la Mise en Scène* siguen siendo completamente válidos, en particular los relativos a la luz.

Los espacios rítmicos, dibujados en los años 1909-1910, nacieron cuando Appia asistió por primera vez a una demostración de ejercicios de *euritmia* o gimnasia rítmica ofrecida por los alumnos de Émile Jacques Dalcroze en 1906.

Dalcroze (1865-1950), músico suizo nacido en Viena, donde cursó estudios con Anton Bruckner, había comenzado los análisis sobre la enseñanza de la música sin partitura a través de ejercicios físicos en el conservatorio de Ginebra hacia 1892. En 1902 comenzó la docencia de la gimnasia como disciplina independiente en el conservatorio y en 1905 ofreció su primera manifestación al público. Appia asistió a la segunda gran demostración en Lausana en 1906, e incluso participó en uno de los talleres de gimnasia.

El proyecto global de Dalcroze consistía en la *ritmificación* de la población al completo, análogamente al proyecto categórico de Appia de estimular la conciencia-



156 *La Claridad Matinal*, espacio rítmico, 1909. Adolphe Appia.

ción del espacio como fenómeno artístico, haciendo de *cualquiera* un artista a través de su sola presencia corporal. En ambos casos, los proyectos respectivos permanecieron prácticamente idénticos a sí mismos durante toda su carrera y, a ambos, la Primera Guerra Mundial –que coincidió con el punto culminante de sus vidas– provocó el mismo impulso y una sensibilidad parecida que los aproxima al ideario del expresionismo alemán utópico surgido con posterioridad a la guerra: la radicalización de sus proyectos para la construcción de una nueva sociedad. Appia hablará insistentemente de la *catedral del porvenir* y Dalcroze no dejará de repetir que su proyecto de *ritmificación* es un proyecto educativo y que por ello tiene como objetivo la formación de una sociedad de individuos guiados por el culto a los ritmos naturales. Appia lo escribe en 1918 en el prefacio a la reedición de *La Musique et la Mise en Scène*, Dalcroze en el prólogo de 1919 a su compendio *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, de 1920. Sus respectivos trabajos están repletos de paralelismos y de coincidencias temporales. Si Appia habló de la falta de *coyuntura* de la escena wagneriana, Dalcroze lo hizo de la *arritmia* de la sociedad[13].

Dalcroze fue vinculando progresivamente su trabajo educativo a las ideologías del *Werkbund* alemán y, en un contexto más general, a lo que el crítico Anson Rabinbach ha llamado "el motor humano", un discurso sobre la eficacia del cuerpo frente a los discursos *decadentes* en torno a la fatiga y los desequilibrios nerviosos[14] de finales del siglo XIX. El cuerpo como motor humano frente al cuerpo como traba al desarrollo, el cuerpo como mónada en la cadena productiva frente al cuerpo como destinatario pasivo. Dalcroze destierra al cuerpo destinatario pasivo y emparienta arte y producción, en vez de arte y consumo. En su prólogo de 1919 Dalcroze escribe:

> La educación del mañana debe contemplar la reconstrucción, preparación y adaptación. Apuntando, por una parte, a la reeducación de las facultades nerviosas y a la consecución de calma mental y de concentración y, por otra parte, al equipamiento para cualquier tarea práctica que la necesidad pueda dictar y al poder para reaccionar sin esfuerzo; en resumen, a la provisión de la máxima fuerza con el mínimo de desgaste y de resistencia[15].

Este discurso del "poder del trabajo", del esfuerzo, de la eficacia y de su opuesta la fatiga fue ubicuo durante la segunda mitad del siglo XIX. Dalcroze, con su *ritmificación*, cree haber encontrado, una vez más, un nuevo *perpetuum mobile*: el cuerpo humano.

Manfredo Tafuri ha señalado las similitudes entre la *catedral del porvenir* de Appia y el *Arbeitstrat für Kunst* de los expresionistas alemanes[16]. En ambos casos, y también en el de Dalcroze, lo que se intentaba era la canalización del trabajo hacia el arte en

13. ÉMILE JACQUES DALCROZE: *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, París-Lausana, Jobin et Cie, 1920. Traducción de la versión inglesa *Rhythm, Music and Education*, Londres, Dalcroze Society, 1967, pág. VIII.

14. Véase ANSON RABINBACH: *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Nueva York, Basic Books, 1990.

15. ÉMILE JACQUES DALCROZE, *op. cit.*, pág. IX

16. MANFREDO TAFURI: *La Sfera e il Labirinto*, Turín, Einaudi, 1980, pág. 116.

una especie de materialismo trascendental de corte utópico que vendría a encontrar su *lugar* en la *catedral del porvenir*: la de Appia, la de Taut, la de Le Corbusier y la de tantos otros.

El proyecto de Dalcroze tiene unas bases disciplinares muy delimitadas y claras. La *ritmificación* consistía en trazar un puente entre la conciencia táctil-motriz y la conciencia espacial, y el objetivo es el de la acción concreta, el máximo de resultados productivos, aunque no necesariamente materiales, con el mínimo esfuerzo energético y nervioso. Dalcroze no pretendía entrenar en la gimnasia rítmica solamente a futuros músicos y bailarines, sino a toda la población europea. Por lo tanto su proyecto no es estético, sino de un orden muy superior.

La arritmia es un diagnóstico que realizaba en sus clases del conservatorio. Ya en 1898 explica que existe un *tiempo* que se *pierde* entre la volición y la realización de los movimientos, que detecta cuando somete a sus alumnos a ejercicios de reconocimiento de acordes, claves, tonos, etc., y observa su incapacidad de dar una respuesta muscular espontánea y rápida ante tales estímulos musicales. La arritmia, dice Dalcroze, "es una enfermedad causada por la incapacidad del hombre para controlarse a sí mismo, provocada por la predominancia del intelecto sobre el funcionamiento nervioso"[17]. Su respuesta al diagnóstico es contundente, la reeducación de los centros nerviosos.

Dalcroze distingue en el cuerpo varios componentes con respecto a la música: el oído y la voz conforman la conciencia del sonido, mientras que el cuerpo entero conforma la conciencia del ritmo. La conciencia del sonido es la capacidad mental de "situar" cualquier combinación sonora, es decir, la capacidad de reconocimiento de los sonidos, sus leyes y combinaciones. La conciencia del ritmo es la facultad de situar cada sucesión de tiempo en sus gradaciones y fuerzas[18].

La educación debe comenzar por lo elemental, que es la conciencia del ritmo, y evolucionar después hacia la complejidad del sonido. Por ello Dalcroze comienza su sistema educativo con la estimulación del sistema muscular, para desarrollar a través de él la conciencia del ritmo y a través de ésta la del sonido, que es de mayor complejidad por ser menos inmediata.

El ejercicio repetido de movimientos enriquece y alimenta la memoria muscular de manera análoga a como se forma la memoria auditiva con el ejercicio diario del solfeo. La inmediatez en el aprendizaje de la conciencia del ritmo, es decir, del ejercicio de los músculos, se basa en los paralelismos automáticos entre el ritmo abstracto y el ritmo biológico que se producen en la mente del niño. El corazón, la respiración y el paso son medidas *regulares* del tiempo que no necesitan ser aprendidas de modo mediatizado como una abstracción. Esto lleva a Dalcroze a afirmar que "los múscu-



157 Ejercicios de plàstica animada. Alumnos de Dalcroze, Lausana, 1916.

17. Émile Jacques Dalcroze: "La Musique et l'Enfant", 1912, en *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, *op. cit.*, pág. 52.

18. Ídem: "L'Initiation à l'Rythme", 1907, en *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, *op. cit.*, pág. 34.



158 Ciudad-jardín de Hellerau, vista trasera del edificio.

los locomotores son músculos *conscientes*"[19], proclamando el holismo del cerebro como músculo.

El *entrenamiento* llevaría consigo, con plena garantía, la facilidad futura para la asimilación de códigos, tales como la lectura o la escritura, si se realiza con niños. En el niño, según las observaciones empíricas de Dalcroze, es fácil desarrollar líneas paralelas entre motricidad y volición porque aún no existe la mediación del lenguaje.

El ritmo derivado de los biorritmos corporales (pulso, respiración, andares) es de orden regular o armónico y la persona que más equilibrio rítmico muestre estará más cercana a una perfección de tipo psicológico-fisiológico, a un estado *nervioso* sano.

Su discurso sobre la eficacia y el impulso constructor se resume así: "El funcionamiento desarrolla el órgano y la conciencia de funcionamiento orgánico desarrolla el pensamiento"[20], un discurso de acción que parte del cuerpo hacia las capacidades mentales y de éstas hacia la reforma del ambiente, intentando controlar además, a través de la actividad corporal, el subconsciente: "Todo el método está basado en el principio de que la teoría debe *seguir* a la práctica"[21].

El método Dalcroze de gimnasia rítmica o *euritmia* se basaba en el estudio del ritmo (corporal y auditivo); el estudio del solfeo (la notación abstracta); y el estudio de la improvisación (combinando los dos anteriores).

La colaboración entre Appia y Dalcroze empieza en 1906 y termina en 1913, fecha de la segunda representación del *Orfeo y Eurídice* de Gluck en el Instituto Dalcroze de educación musical de Hellerau, en las afueras de Dresde.

Hellerau era una ciudad jardín promovida por el industrial Karl Schmidt, director del Deutscher Werkstätten, que en 1906 decide fundar una nueva ciudad para alojar las instalaciones y los trabajadores de sus industrias de muebles, localizadas hasta esa fecha en Dresde. Para el establecimiento del programa se realizaron cuestionarios y estudios dirigidos por una comisión de preparación, además de crearse una segunda comisión de *calidad arquitectónica* en la que figuraban los nombres de Theodor Fischer, Hermann Muthesius, Fritz Schumacher, Richard Riemerschmidt, el pintor Otto Gussmann y el escultor Adolf von Hildebrand.

En torno a la nueva ciudad de Hellerau se formó un grupo que era en gran medida el mismo que se encargó de la fundación del *Werkbund* alemán en septiembre de 1907, siendo su primer secretario Wolf Dohrn, el cual se encargó de gestionar el traslado de la escuela de Dalcroze desde Ginebra a Hellerau y del control de su construcción.

Desde Hellerau se enviaban circulares a sus socios sobre los efectos perniciosos del alcohol, la necesidad del ejercicio al aire libre, el cultivo de los huertos familiares, etcétera: todo un ideario antiurbano que impregna completamente la ciudad.

19. Émile Jacques Dalcroze: "La Musique et l'Enfant", 1912, en *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, *op. cit.*, pág. 38.

20. Ídem: "Mouvement Rythmique, Solfège et Improvisation", 1914, en *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, *op. cit.*, pág. 62.

21. Ibídem, pág. 63.

Wolf Dohrn asistió por primera vez a una demostración de *euritmia* en Dresde en octubre de 1909, cuando ya se había convertido en la mano derecha de Karl Schmidt para la construcción de Hellerau. La apreciación de la *euritmia* por parte de Dohrn es sintomática: como industrial, él entiende el proyecto dalcrozaino de *ritmificación* como un arma poderosa para la construcción nacional, una comunidad productiva de *nuevos hombres* rítmicos consagrados a cultivar sus capacidades de respuesta. Además, dado su énfasis en el sujeto como ente cerrado y autosuficiente, más que como pieza de un engranaje, se alejaba del taylorismo americano. (La doctrina del empresario Taylor que racionalizaba los movimientos de los obreros hacia la maximización de la producción y que en Europa sólo llegó a cimentarse con éxito pleno como sistema no sólo productivo sino estético en la Rusia posrevolucionaria gracias a Meyerhold y su biomecánica.)

Si el taylorismo y la biomecánica maquinizaban los ritmos humanos, el proyecto de Dalcroze, visto a través de Wolf Dohrn, debía tender a la humanización de la producción más que a su mera multiplicación. No obstante, las técnicas acaban siendo prácticamente iguales, intercambiables o inertes, lo que demuestra la fragilidad de las técnicas frente a las ideologías.

Dalcroze asistió, durante el proceso de construcción del Instituto de Hellerau, a la "glorificación" de sus teorías pedagógicas y a su transformación en una ideología altamente terapéutica. Esto queda bien patente si se comparan sus artículos más antiguos con los escritos después de la construcción del Instituto y muy significativamente en el prólogo a su obra magna, el tratado *La Musique, le Rythme et l'Éducation*, que escribió en 1919 al finalizar la guerra.

Desde que en 1909 recibe la oferta de trasladarse a Hellerau, Dalcroze escribió continuamente a Appia sobre el tema hasta lograr implicarlo en la construcción del edificio del Instituto Dalcroze, diseñado por el arquitecto Heinrich Tessenow (1876-1950). Mantuvieron un contacto muy cercano de orden tanto intelectual como de práctica profesional hasta 1913.

Wolf Dohrn pensó inicialmente en Peter Behrens como arquitecto del Instituto. En una carta a Dalcroze fechada el 11 de abril de 1910 le escribe que ha encontrado al arquitecto para el Instituto: "El mejor electricista de Alemania, un tal Behrens"[22], quien no llegó a redactar ningún proyecto.

Tessenow mantuvo, a su vez, un encuentro personal y conjunto con Appia y Dalcroze durante la realización del proyecto en 1911, en Lausana, hacia el mes de abril, al que se sumó el ruso Alexander von Salzmann, colaborador de Schmidt y pintor.

El proyecto definitivo –tercero de una serie de variantes– se aprobó finalmente en 1911. Consistía en un gran pabellón central y dos laterales simétricos con una esca-



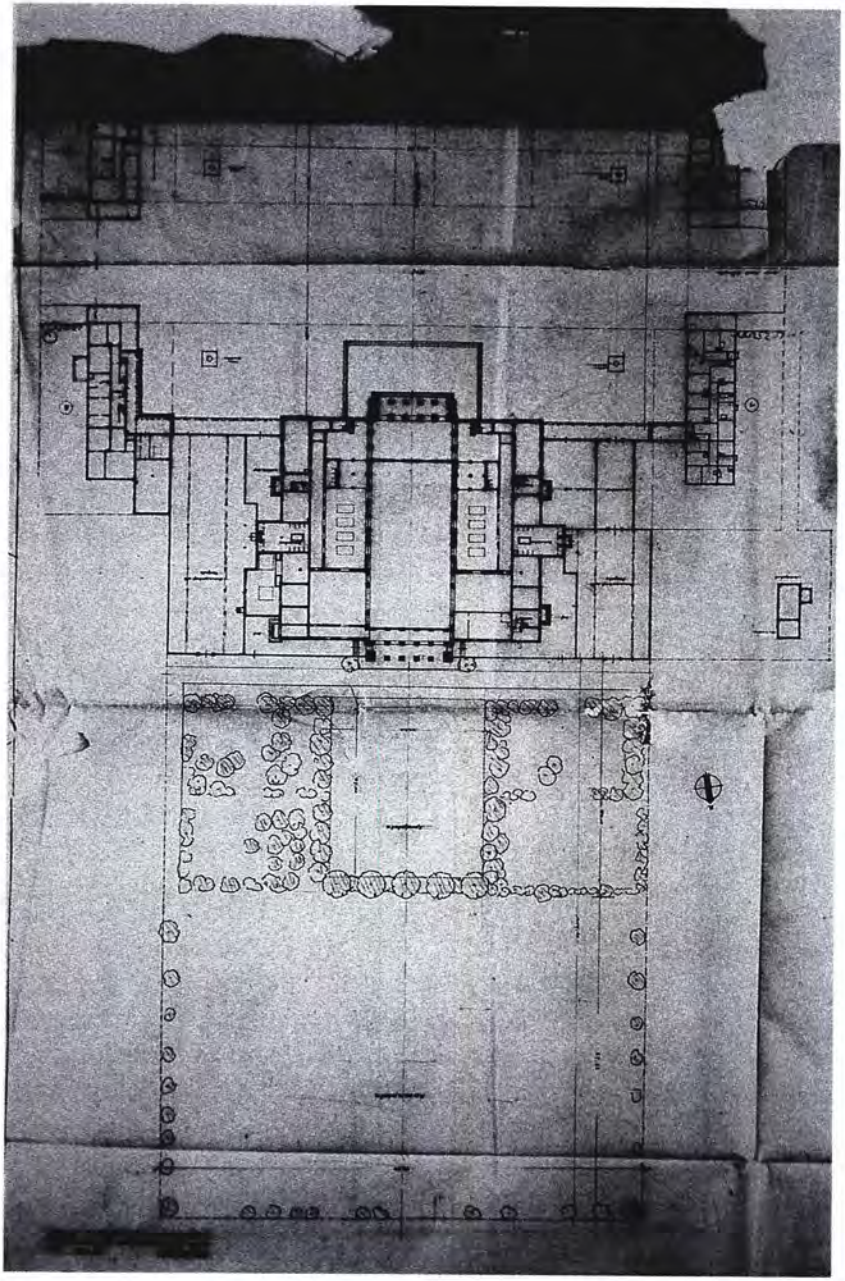


159 Hellerau, vestuarios y sala de ejercicios en 1913.

22. Citado en MARCO DE MICHELIS: *Heinrich Tessenow*, Milán, Electa, 1991, pág. 22.







160 Hellerau, fachada del Instituto Dalcroze de Tessenow.

161 Adolphe Appia: *Prometeo*, de Esquilo, acto I "El Taller de Prometeo", 1909-1910.

162 Hellerau, planta del edificio de Tessenow.

lera monumental de entrada. El centro del edificio estaba ocupado por el llamado vestíbulo de ejercicios, una gran habitación rectangular que responde a todos los niveles a la idea de Appia del *espacio ilimitado*. Consiste en una gran caja vacía de 50 metros de longitud, 16 de anchura y 12 de altura sin pendiente para el auditorio y con un foso de orquesta que podía cubrirse por completo dejando un único plano de suelo a nivel. El volumen estaba ocupado en sus dos terceras partes por el público y el foso excavado; el resto (16 por 16 metros) estaba dedicado a la escena y los coros. Se eliminó el proscenio y el arco para evitar cualquier interferencia visual entre la escena y el auditorio.

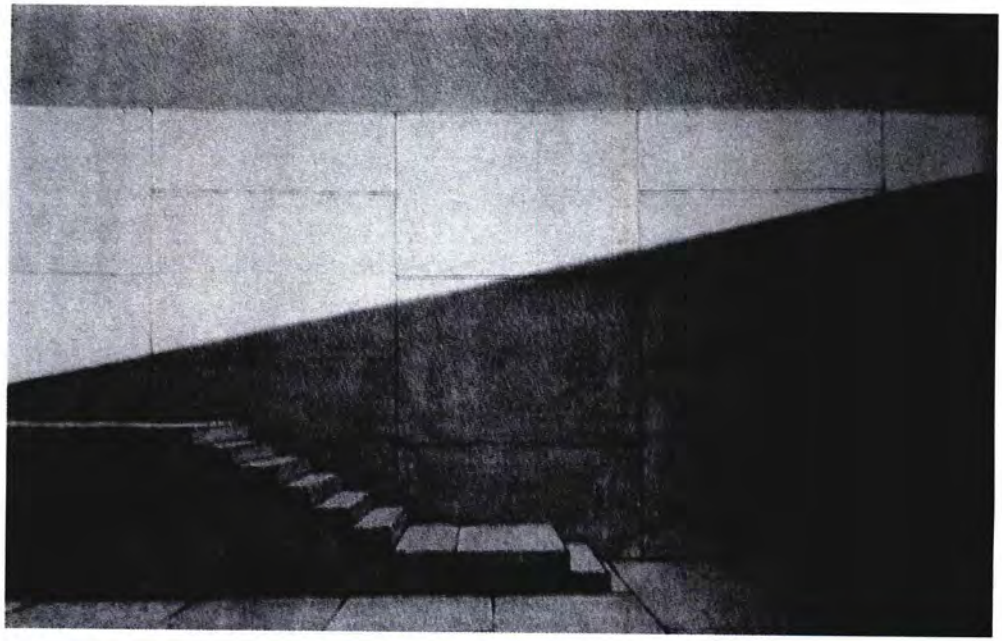
La iluminación, ideada por Salzmann, consistía en una doble piel de capas de tela blanca impregnadas de cera y distanciadas un metro entre sí, de modo que en esa distancia se colocaron las luminarias que, a requerimiento de Appia, debían proporcionar una luz blanca difusa y sin sombras –la claridad– que pudiera regularse desde la oscuridad absoluta hasta la claridad cegadora. La "luz activa" se consiguió ocultando unos proyectores en el falso techo, de modulación cuadrada como muestran las fotografías. El resultado es lo que Salzmann llamó un "órgano luminoso", ya que a cada nota de la orquesta correspondía una luz coloreada. Salzmann personificó a la perfección la visión de Appia sobre el pintor de escena; un pintor que utiliza proyecciones y rayos de luz coloreada para animar los elementos topográficos inertes del decorado.

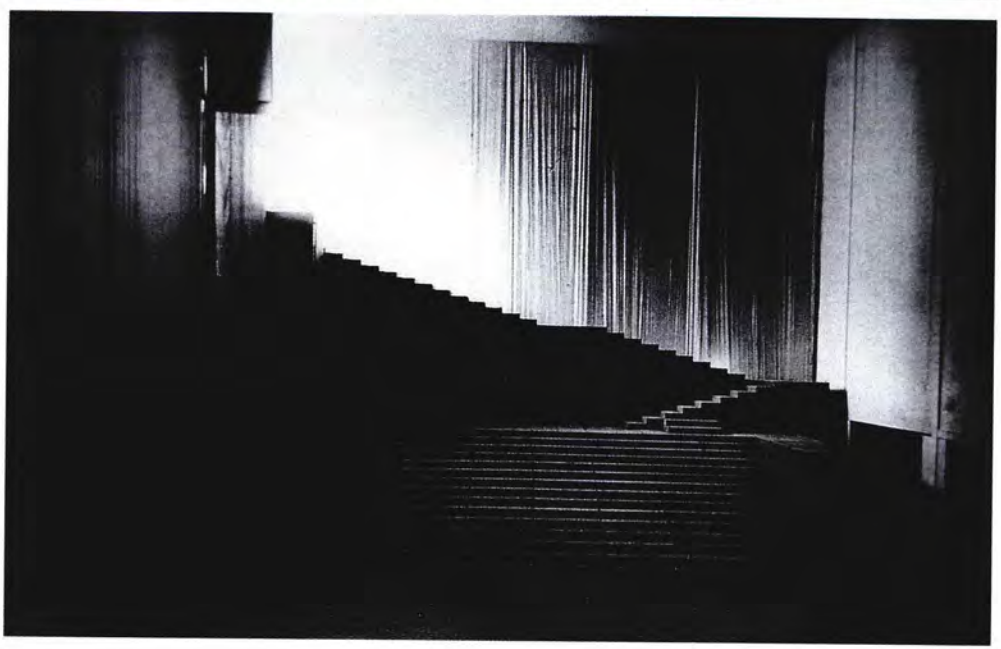
Los espacios rítmicos que Appia había dibujado durante 1909-1910 de acuerdo con los ejercicios de rítmica de los alumnos de Dalcroze sirvieron de modelo para la elaboración de los decorados. Appia trabajaba siempre con maquetas, moviendo las piezas topográficas –cubos, rampas, escaleras y contrafuertes– por el espacio de la sala de ejercicios a escala en su estudio, emulando los espacios rítmicos. La realización de los dibujos y las maquetas en el espacio real contaron con la mediación de Salzmann: Appia siempre rechazó el contacto directo con el escenario real.

Tras el primer año de funcionamiento, en junio de 1912, Dalcroze baraja varias posibilidades para una representación pública en su Instituto, entre ellas el *Prometeo* de Esquilo para el que Appia ya había realizado dibujos en 1909-1910. Al final se puso en escena el acto II del *Orfeo* de Gluck, el descenso de Orfeo a los infiernos, que es de temática similar al acto I de *Prometeo*, acompañada de ejercicios de pantomima, improvisaciones y "plástica animada", una forma más estilizada, cara al público, de la *euritmia*.

La representación, que se celebró entre el 28 de junio y el 11 de julio, y para la que Appia diseñó una gran escalera que descendía de perfil hasta situarse de frente a los espectadores y ocupaba la totalidad del fondo de la gran caja luminosa, no resultó demasiado exitosa, aunque acudieron más de 4.000 espectadores internacionales[23]

23. GERNOT GIERZT: "La gymnastique rythmique au service du théâtre", en *Adolphe Appia, ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausana, Payot, 1993.





163 Adolphe Appia: *Claro de Luna*, espacio rítmico, 1909.

164 Adolphe Appia: "El descenso a los infiernos", acto II de *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, en el vestíbulo de ejercicios del Instituto Dalcroze, 1912.

Las fiestas escolares del año siguiente, celebradas entre el 18 y el 29 de junio, en las que se ofreció la representación completa de *Orfeo*, fueron objeto de crítica en toda Europa. En esta segunda ocasión, Appia colocó piezas-podio de color azul y grandes cortinajes azules por todas partes, además de una cortina en la escena que ocultaba los cambios de decorado más importantes.

El acto III de *Orfeo* se desarrolló en los Campos Elíseos, una pura topografía de rampas paralelas al auditorio enmarcadas por tejidos en los laterales. Las Almas Bienaventuradas -siete grupos de ocho estudiantes- se movían muy lentamente por las rampas bañados en luz difusa clara con tonalidades violetas y rosas. Del resto de los decorados poco se conoce.

Entre 1906 y 1912 Appia escribió una serie de artículos dedicados a la *euritmia* y su relación con la iluminación, la implantación y el vestuario. En uno de ellos[24] explica cómo el método Dalcroze debía engendrar, a la larga, personas con un *sentido músical-luminoso*. Este sentido se desarrollaría por medio del ejercicio de la coordinación de la luz y la música. Además, la *euritmia* no puede coexistir con el espejo: uno no debe verse, sino ver. El reflejo, que resulta fundamental para el ejercicio del ballet, es perjudicial para una disciplina como la *euritmia*. Según Appia, no existe relación alguna entre la imagen que un espejo refleja al ejecutar los ejercicios y la experiencia de la propia realización: "Un estudiante viene al Instituto Hellerau no para estudiar la vida estética del *cuerpo*, sino para despertar esta misma vida en su propio cuerpo"[25].

El vestido de los estudiantes de Dalcroze se fue simplificando progresivamente. Appia lo recuerda como un proceso progresivo de desnudamiento del cuerpo hasta llegar a vestir sólo una malla negra ajustada que no cubre ni los brazos ni las piernas. Los vestidos van adquiriendo gradualmente el mismo tratamiento que las superficies de los practicables. Son negros para los ejercicios diarios y grises claro para los ejercicios con iluminación y para demostraciones con público. Un tercer vestido, una túnica blanca o gris, debía proporcionar a los estudiantes el entendimiento y el "estudio del pliegue"[26].

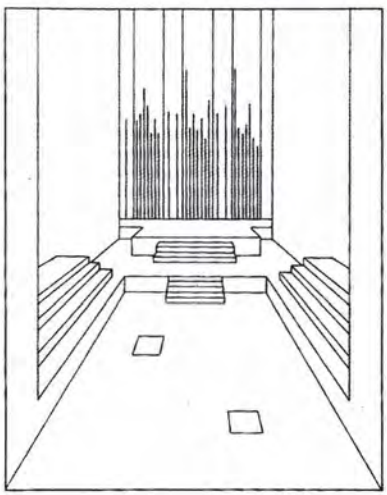
El cuerpo así vestido danza libremente en los espacios rítmicos compuestos de líneas horizontales, verticales, oblicuas y combinadas en escaleras, acompañados a veces de cortinajes que esconden los límites de estas líneas para eliminar cualquier resquicio de un principio o de un fin de estas topografías artificiales. Los elementos escénicos se cubren con un lienzo para absorber y transmitir el color de la luz, comportándose como cuadros en movimiento, y los espectadores, situados delante e iluminados por la misma luz sin sombras, pueden incorporase a la escena en cualquier momento, tanto proyectiva como realmente. Así queda construida la *catedral del porvenir* antes incluso de ser definida, que tuvo una corta vida en Hellerau, desde 1911

24. ADOLPHE APPIA: *À propos du costume pour l'eurythmie*, 1912, en *Oeuvres Complètes*, Lausana, ed. M.L. Bablet-Hahn, 1983, vol. 3, págs. 154-161.

25. Ibídem.

26. Ibídem.







165 Adolphe Appia: Espacio rítmico para *Orfeo y Euricide* en los Campos Elíseos, Hellerau, 1913.

166 Adolphe Appia: *Hero und Leander*, 1922, basado en el espacio escénico de Hellerau.

167 "El Castillo encantado de Kingsor", decorado de Brückner para *Parsifal*. Bayreuth, 1882.

hasta 1914, fecha de inicio de la guerra y de la partida de Dalcroze. Esta *catedral* se mantiene intacta como idea hasta la muerte de Appia en 1928; el cambio más importante que muestran sus últimos escritos es la negación del espectáculo: "la obra de arte viviente no es un espectáculo", "estamos solos" y "somos la obra y el escenario" son frases que aparecen en *L'Oeuvre d'Art Vivant* y en cada uno de los escritos que publicó desde entonces.

III. Appia contra Wagner o latinos y germanos

Cabe preguntarse ¿cuál es la crítica fundamental de Appia contra Wagner? La respuesta la encontramos en su segundo libro *La Musique et la Mise en Scène* (*La música y la puesta en escena*), de 1899. En este texto Appia no cesa de repetir la falta de *coyuntura* que resulta visible en los montajes de los dramas musicales de Wagner y que éste fracasó estrepitosamente en la realización práctica de sus obras, porque se valió de los instrumentos y las técnicas existentes sin cuestionarlos suficientemente.

La crítica de Appia contra Richard Wagner es equivalente a la de Nietzsche. Para ambos, Wagner carece de la voluntad formal que sus propias ideas revolucionarias exigen. Appia es muy explícito en sus términos: Wagner carece del genio formalizador del latino, por lo que no consigue apartarse de los medios de representación realistas. Pliega sus realizaciones a nuestros "apetitos modernos"[27]. Y Nietzsche ve en Wagner un proyecto no sólo inacabado, sino truncado y desviado de su objetivo original. El genio de Wagner, en lugar de contrarrestar los efectos de la germanización de la cultura, se sirve de ellos, los hereda sin dolor alguno por su parte, es más, sin apenas conciencia de estar sometiéndose a un sacrificio.

Appia se ve a sí mismo como el genio latino de la Forma, aquel que es capaz de dar forma a lo que no la tiene. Lo informe, para Appia, es el temperamento germánico, la pulsión musical, el interior puro de la música de Wagner, pero también el cuerpo que Nietzsche había definido en 1888 como materia informe dispuesta a "ser cincelada".

Para Appia, el gran error de Wagner fue confiar en el ojo y desconfiar del cuerpo, e incluso acentuar los medios que se sirven del ojo para exteriorizar su música. Esta confianza en el ojo realista produce el desvanecimiento del ideal wagneriano en sus puestas en escena.

Denuncia asimismo la falta de "coyuntura" del drama wagneriano en escena, el abismo insalvable entre el espíritu de su música y la forma en que se representa, la diferencia entre el ideal argumental y el de los motivos y el realismo acartonado de su forma escénica. Una contradicción entre el *texto interior* del drama wagneriano y su *vida material realista*, que, sin quererlo, es traicionado por el ojo. Para Appia, esa inca-

27. ADOLPHE APPIA: *La música y la puesta en escena*, *op. cit.*, pág. 220.



168 *La Pradera en Flor,* decorado de Brückner para Parsifal. Bayreuth 1882.

pacidad de Wagner era la razón por la que su música producía una hipnosis narcótica. El motivo, por lo tanto, era la incapacidad, o el desconocimiento de los medios, para producir un equivalente escénico al texto, un equivalente del ojo: "Nos vemos obligados a concluir que se trata de una insuficiencia muy germánica de cultura del ojo, insuficiencia que se manifiesta en Wagner por una carencia de coyuntura entre su visión *formal* exterior y su potencia expresiva"[28].

Si se descuida lo equivalente del ojo, como hace Wagner, entonces se sobrestima la partitura, un lenguaje de iniciados, como sucede cuando renuncia a recurrir al actor para determinar los principios activos de la puesta en escena. Aunque todos los espectadores acceden sin inconveniente al arrobamiento pasional, sólo los iniciados participan de la acción, la cual, al estar velada al ojo debido a la incapacidad del realismo representativo para comunicarla, queda estrictamente confinada a la partitura, al lenguaje secreto. Appia sugiere así un Wagner perverso, que muy conscientemente explota en sus puestas en escena ese arrobamiento pasional por encima de todo, traicionándose a sí mismo.

La influencia de Wagner sobre los círculos simbolistas franceses (la Sociedad Wagner que formaban los entusiastas franceses agrupados en torno a la *Revue wagnérienne,* que Appia frecuentó en París durante su estancia entre abril de 1884 y junio de 1886) fue, en su opinión, perniciosa: "los músicos quieren ser pintores y los pintores se obsesionan con el deseo de componer música"[29]. Esto produce el desinterés por la forma –un objetivo básico para Appia– sin que ello suponga el abandono del empleo de medios formales (de modo contaminado, híbrido, impuro). En consecuencia, "la puesta en escena actual es un producto bastardo"[30], porque el realismo escénico excluye el *deseo,* mientras que el idealismo musical lo reprime, en una puesta en escena necesariamente realista, la única que existía en aquellos momentos.

O lo que es lo mismo, viene a decir Appia empleando una metáfora geográfica fundamental, parisinos frente a alemanes. Appia asigna al parisino o al francés una aspiración a la forma más sofisticada. La lengua alemana tiene un carácter dinámico; la lengua latina, un carácter formal, una estructura cristalográfica.

En Wagner, nos dice Appia, se produce el milagro de la unidad máxima entre el ritmo de la declamación y el drama musical, entre pulsación y acción, porque en él la palabra y la música nacen desde el mismo origen. Tanto es así que "el artista cuya lengua es la misma que la de Wagner [...] habla en 'wagneriano' y logra, sin saberlo, pensar en 'wagneriano'"[31], lo cual es pernicioso porque impone la renuncia a sí mismo y su confinamiento en la "pirámide" (formada por el *Anillo* y su cofre mágico, Bayreuth), imposibilitando que de su pensamiento surjan otros, en cadena incesante. Para Appia, la pirámide wagneriana es tan poderosa que el primer paso es escapar de ella, lo cual

28. ADOLPHE APPIA: *La música y la puesta en escena, op. cit.,* pág. 192.

29. Ibidem, pág. 226.

30. Ibidem, pág. 226.

31. Ibidem, pág. 231.

implica una inicial seducción, de nuevo, un mal necesario. Appia se ve a sí mismo como el demiurgo purificador de la máquina-Bayreuth, el teatro construido para la epopeya nacional del *Anillo*. Es por lo tanto allí donde él entra como genio latino, como inyector de forma. El latino Appia sucumbe a Wagner, lo asimila y le da forma, culminando así su proyecto de paneuropeización del arte del *Wort-ton-drama*, y con este fin concibe la puesta en escena del *Anillo* en 1891-1892 para ser escenificado en Bayreuth como un contra-Bayreuth –sin éxito, hay que decir–. De aquí surgió su primer libro de 1895.

Appia pretendía establecer el fallido nexo de unión entre "la alegoría y su significación"[32], como dice siguiendo las apreciaciones sobre el músico de Chamberlain en su libro *Richard Wagner*, de 1896. La puesta en escena es el lugar donde la alegoría puede adquirir significado: "[...] para que el actor y el decorado puedan unirse en una relación correspondida, el primero tiene que sacrificar –lo sabemos– parte de su vida independiente, y el segundo una porción considerable de su significación"[33]. Por lo tanto, nos encontramos ante un problema fundamentalmente formal, la traslación del oído al ojo, que en Wagner nunca se produce ya que sigue considerando al ojo como ojo-máquina u ojo realista, que estaría en oposición a la música. La asignación de forma al drama wagneriano es incluso una tarea urgente, a riesgo de la petrificación de Bayreuth en un monumento funerario[34].

¿Cuál es, sin embargo, el peligro del exceso de forma? Appia recurre para explicarlo al "arte parisino", es decir, al arte moderno que había conocido durante su estancia en la capital francesa. El parisino "vive de ello [el arte] en calidad de consumidor, el artista como productor, y el insaciable apetito de unos está estimulado por el virtuosismo de otros que se desangran con tal de satisfacer a sus clientes. Entre el deseo excitado y el deseo satisfecho se consuma diariamente la vida parisina: grandiosa caricatura de los vicios de la raza latina"[35].

¿No es ésta acaso la misma crítica que Wagner había realizado de la ópera europea, sobre todo de la italiana? La crítica del arte como intercambio maquinal y por consiguiente del público como mero receptor pasivo. Appia, no obstante, ve en lo parisino una ventaja como *territorio del espectador*, que consiste en la especialización o clasificación del público, en su alto nivel de educación artística, en su, en suma, predisposición para el arte bajo cualquier forma.

La palabra clave para Appia será "intercambio"; el intercambio producido entre el genio germano y la forma latina, entre el impulso interiorizante y el formalismo más exacerbado y especializado. El grado de implicación –y por consiguiente de *modernidad*– del público parisino es mucho mayor que el del público alemán. El parisino "se cree obligado a una implicación personal", que se ha producido gracias a la fragmentación de la producción de arte, mientras que el germano es pasivo por

32. ADOLPHE APPIA: *La música y la puesta en escena*, *op. cit.*, pág. 197. Appia cita a H. S. CHAMBERLAIN: *Richard Wagner*, Múnich, 1896.

33. Ibídem, pág. 203.

34. Ibídem, pág. 243.

35. Ibídem, págs. 252-253.



169 Adolphe Appia: *Escalera de Frente*, espacio rítmico, 1909.

cuanto "debe actuar sobre sí mismo *antes* del espectáculo: tiene que preparar su alma para un reposo completo"[36].

Si el alma –el lado interior o auditivo– está ya *sana* gracias al drama musical alemán (que el artista latino comprende y admira por encima de todo), entonces será ahora su forma/cuerpo –el lado exterior o visual– lo que habrá que sanar a través de la *técnica*, del espectáculo musical, pura forma, de origen latino:

> Antaño, en la Grecia antigua, la belleza del cuerpo *expresaba* la del alma; el amor y las virtudes parecían inseparables y la obra de arte emanaba de la vida cotidiana como una simple floración. El griego, al circular bajo sus pórticos ornamentados con estatuas, sentía la armonía íntima que le unía a ellos; reconocía, en el canto de sus poetas, el ritmo de su existencia y en las gradas del anfiteatro acometía el acto supremo de *su vida social*. De por sí resplandeciente, ya sólo buscaba por todas partes el reflejo de su propia imagen: la obra de arte constituía para él el *Medio* donde su vida irradiaba[37].

El medio moderno, por el contrario, ha diferenciado hasta hacerlos irreconciliables el alma y el cuerpo, que ahora tienen vidas independientes, por lo que "los papeles se han invertido. En lugar de ofrecernos un *Medio*, la obra de arte debe tratar de crearse uno *en nosotros mismos*"[38].

Por lo tanto, lo que Bayreuth ofrece finalmente y contra su propia aspiración es un exceso de dicho *medio moderno* y una carencia absoluta de exploración de "nosotros mismos", un medio que, gracias a su experiencia parisina, Appia efectivamente lee como ilusorio, como una ilusión estética que puede ser canalizada.

París hizo verse a Appia mismo como el provinciano seducido por el *spleen*, un *grosstädter* que sucumbe, hechizado, ante la "capital de la raza latina". Ante la polifonía metropolitana, el genio latino de Appia observa que "la gran ciudad está a igual distancia de la nada y de la plenitud por el hecho de que, conteniendo todas las tendencias humanas, tan pronto puede neutralizarlas como empujarlas individualmente a su límite exterior"[39]. Un límite exterior –el cuerpo– que Appia nombra *huella* y que en París se maximiza y en Bayreuth se anula por completo. Esa huella del cuerpo viene identificada en Appia en cada uno de los rostros con los que se cruza en París y se hace plástica, forma artística, de modo sistemático. Aquí encontramos el gran coraje de Appia: "La gran ciudad es la que ahora deberá proporcionar un medio al drama alemán, pero [...] el alemán asumirá la tarea de generalizar su trascendencia: la música será pues su punto de partida"[40].

La síntesis o fusión íntima de Appia pasa por la seducción ante Bayreuth, la seducción posterior ante la capital de lo latino y la inoculación final de la forma latina



170 Adolphe Appia: *La sombra del ciprés*, espacio rítmico, 1909.

36. ADOLPHE APPIA: *La música y la puesta en escena*, *op. cit.*, pág. 256-257.

37. Ibídem, pág. 262.

38. Ibídem, pág. 262.

39. Ibídem, pág. 266.

40. Ibídem, pág. 267.



171 Autorretrato del cuerpo con visión monocular, dibujo de autor desconocido aparecido en Ernst Mach: *Beitrage zur Analyse der Empfindungen*, 1886.

en la materia informe de lo germánico. Esto supone una "reducción necesaria", que Appia lleva a cabo de forma radical en sus dibujos cuando, por ejemplo, al intentar crear un bosque en escena, dibuja primero una línea de cipreses para ir eliminando los árboles uno a uno hasta que sólo queda la sombra de un ciprés.

IV. El cuerpo y la arquitectura: antropomorfismo y vacío

El físico austriaco Ernst Mach (1838-1916) titula el primer capítulo de su libro *Análisis de las Sensaciones* de 1886, "Consideraciones preliminares antimetafísicas". En él, intenta retomar la línea de Goethe, reconociendo al sujeto en sus sensaciones y en sus representaciones del mundo y no en su supuesta condición de ser trascendente. Mach pretende un acercamiento a la fisiología de los sentidos que no aísle el fenómeno sensorial tal y como hace el físico al uso, sino que lo considera parte de un engranaje psíquico más complejo, dinámico y fluido como un líquido. Ese engranaje, en el que el sujeto es definido exclusivamente por las sensaciones, es lo que Adolphe Appia había echado en falta en las puestas en escenas wagnerianas, al considerar que Wagner fue incapaz de conferirle una forma visual y reconocible. Appia vio en la arquitectura que imagina para sus escenas el intermediario que otorgará una forma a este medio de naturaleza sensorial, y la forma dada por dicha arquitectura es una forma espacial, compuesta por lo tanto de elementos arquitectónicos que agrupa y dispone según lo requiere la música, no las leyes constructivas ni la composición en el plano.

Mach proporciona en este libro, que marcó a toda una generación, una definición de lo que es un cuerpo en la naturaleza. Un cuerpo elemental surge desde un color, un sonido, un calor, una presión, el espacio o el tiempo, en combinaciones variables y ligadas a *estados* anímicos tales como la volición u otro sentimiento, por ejemplo, la nostalgia. De este tejido complejo de elementos, sólo aquellos que se fijan más establemente en la memoria humana y que son transmisibles a través del lenguaje llegan a convertirse en *cuerpos*, a los que, según Mach, asignamos una estabilidad demasiado alta. Mach pone en duda constantemente la estabilidad de estos complejos físico-psíquicos, señalando con ello la distancia cada vez mayor que separa el medio sentimental del hombre moderno de su medio físico, comenzando por su propio cuerpo. El cuerpo ha perdido, nos dice Mach, su hogar dentro de la piel.

La representación y la reproductibilidad sí que pueden en última instancia convertir a estos cuerpos en hechos más o menos estables. No es la *gran voluntad* lo que constituye el "yo", sino lo opuesto, un complejo de minucias, los "hábitos menudos que se conservan involuntaria e inconscientemente por largo tiempo"[41].

Mach divide el mundo sensible en tres grupos: un primer grupo constituido por los complejos de colores, sonidos, tactos y olores, que denomina cuerpos de modo

41. ERNST MACH: *Beitrage zur Analyse der Empfindungen*, 1886. (Trad. esp.: *Análisis de las Sensaciones* (trad. Eduardo Ovejero y Maury), Madrid, Ed. Daniel Jorro, 1925, pág. 3.)

genérico; un segundo grupo obtenido del aislamiento parcial de una parte del grupo anterior, que es nuestro propio cuerpo; y un tercer grupo de "voluntad e imágenes mnemónicas", que asociamos normalmente al segundo grupo como un complemento y que se considera el "yo" junto con dicho segundo grupo.

Otras definiciones del "yo" surgen de la consideración de la suma de los grupos primero y segundo frente al grupo tercero, las imágenes y representaciones que serían el "yo" más o menos trascendente, flotando en alguna parte y separado por completo del grupo primero, el de los fenómenos, y del grupo segundo, nuestra propia carnalidad. Sin embargo, nos recuerda Mach, ¿no están los tres grupos ligados por relaciones? "El mundo del cual somos una parte puede olvidarse de nosotros y dejarnos en una lejanía inmensa"[42].

Si los grupos primero, segundo y tercero están en relación mutua, entonces la misión de la ciencia no será aislarlos inútilmente, sino "orientarlos en tales relaciones en vez de querer explicar su existencia". Ya no se tratará del análisis de los elementos sino del ejercicio consciente de las acciones en ese (digámoslo ya) *medio espacial*, que queda definido entre estos tres grupos, un medio espacial en el que sólo cabe actuar, moverse, realizar incluso transformaciones, pero nunca describirlo o intentar describirlo porque sólo con su manipulación activa, sólo con el ejercicio de la transformación desde su interior, sumidos en él, resultará posible llegar a comprenderlo y hacer un uso eficaz de él, un uso no traumático. Este medio espacial es lo que Appia llama el "vacío escénico".

El "yo" de Mach, que acepta de pleno grado esa condición de estar fuera de su propia piel, en movimiento constante a través del medio espacial definido por los fenómenos, el propio cuerpo y las representaciones, no quiere ser ni inmortal, ni quiere tener forma, ni quiere ser un organismo en un constante camino hacia la perfección, sino un "yo" que se mueve libre y conscientemente sin atender a su propia constitución.

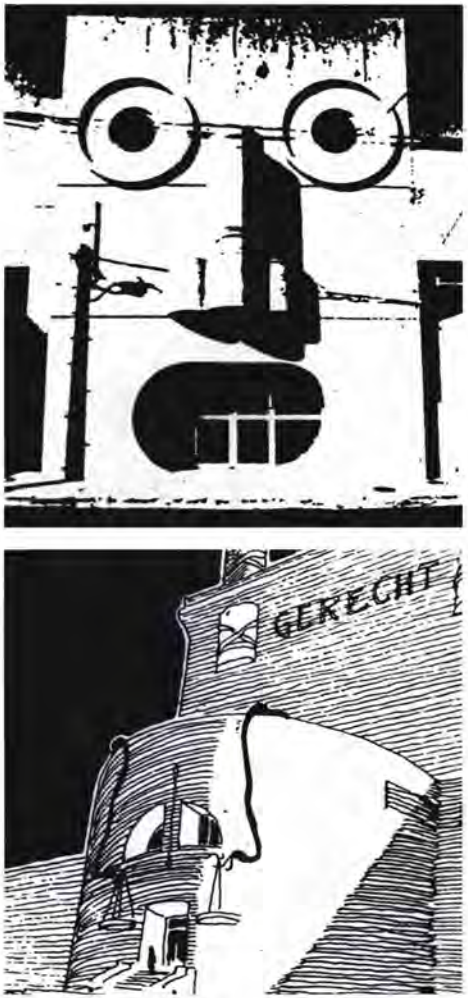
El "yo" de los no-genios y no-artistas, que es el que interesa a Mach, no puede ser considerado como una "unidad real". Si así fuera, habría que oponerlo a una esencia, es decir, reducirlo a la nada, o habría que ensancharlo hasta el infinito, y ambos caminos no son operativos porque son puramente traumáticos. Mach habla en su lugar de un "yo" que simplemente se orienta de modo provisional y que es, por lo tanto, "una unidad práctica"[43]. A esta "unidad práctica" es a la que está destinada la *catedral del porvenir*, y esa unidad práctica se aleja tanto del asceta, un monstruo biológico, como del superhombre de Nietzsche, un aislamiento *solar* insostenible[44].

Sólo la elección del punto de vista o, dicho de otro modo, la elección de un motivo de orientación en este medio espacial tiene validez: "Los órganos de los

42. ERNST MACH: *Análisis de las Sensaciones, op. cit.*, pág. 11.

43. Ibídem, pág. 26.

44. Ibídem, pág. 23.



172 Edificio-cara del arquitecto japonés Yamashita (arriba) y croquis para una prisión, de J. M. Olbrich (abajo).

sentidos son ya un trozo del alma, producen una parte del trabajo psíquico y suministran a la conciencia resultados acabados"[45].

El historiador alemán August Schmarsow (1853-1936), formado en la elite de las universidades alemanas de finales del XIX, con cargo docente en Leipzig entre 1893 y 1919, directivo de museos, experto en el arte del Renacimiento italiano y aficionado a viajar por Italia, fue uno de los primeros en desvelar la naturaleza de este medio espacial que Appia define a través de la práctica y en determinar cómo se comporta ese cuerpo práctico, y lo desvela, significativamente, describiendo el comportamiento del cuerpo móvil en el espacio arquitectónico.

En *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (La esencia de la creación arquitectónica), una conferencia dada con motivo de la toma de posesión de su cargo docente en Leipzig, el 8 de noviembre de 1893, se le pregunta al arquitecto (aquí Schmarsow pregunta a Semper): ¿cuál es la esencia de la creación arquitectónica? Este último responde: el arte del vestido. Schmarsow advierte del riesgo de desviar hacia la superficialidad más literal, es decir, hacia el tratamiento de la superficie, el arte de la arquitectura. "Todo arte, dice, comienza en la mente del creador y acaba en la del espectador."

La *semilla* de la que nace cualquier organismo arquitectónico se encuentra, pues, en los "residuos de la experiencia sensorial" que nos proporciona todo nuestro aparato físico. El cuerpo es un centro de coordenadas en el que se entrecruzan todas y del que crece la construcción espacial como un árbol:

> Nuestro sentido del espacio (*Raumgefühl*) y nuestra imaginación espacial (*Raumphantasie*) presionan hacia la creación espacial (*Raumgestaltung*); buscan su satisfacción en el arte. Dicho en una frase, es la creación de espacio (*Raumgestalterin*)[46].

Es en el cuerpo humano donde Schmarsow halla un momento de cruce, esto es, parámetros de orientación en el medio sensible más genérico tal y como lo había descrito Mach, entre la ciencia del espacio –el pensamiento matemático– y el arte del espacio –la arquitectura–, que de alguna manera guardan cierta correspondencia con los grupos primero y tercero de Mach: el grupo de los fenómenos que la ciencia puede analizar y el de las representaciones que son patrimonio del arte respectivamente.

Este cuerpo práctico definido por Schmarsow carga en su movimiento incesante con un eje vertical que corre desde la cabeza hasta los pies; se trata del eje vertical del cuerpo erecto que es el eje esencial de las relaciones del cuerpo con el exterior y configura la dimensión de la altura. Dicho eje vertical, de simetría, es aquello que la arquitectura –vista como réplica del cuerpo– debe dejar vacío. Este vacío arquitectó-

45. ERNST MACH, *op. cit.*, pág. 65.

46. AUGUST SCHMARSOW: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, Ed. Karl W. Hiersemann. Traducción de la versión inglesa de Harry F. Mallgrave, en el volumen *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Los Ángeles, The Getty Center, 1994, pág. 287.

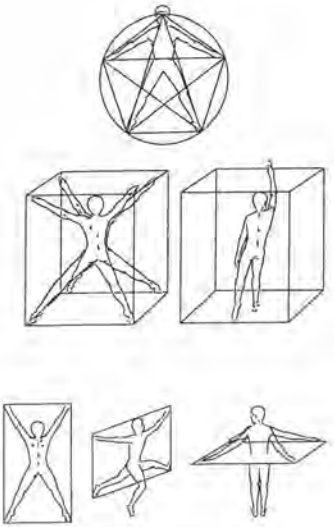
nico es el lugar que debe ocupar el cuerpo, es el hogar ideal del sujeto del cual Mach ya había advertido su pérdida. ¿Quién es, sin embargo, este sujeto? Puede ser una estatua, una "persona jurídica, una corporación, una municipalidad o incluso una idea abstracta acuñada por la comunidad política, social o religiosa"[47]. La definición del vacío es una definición antropológica y social, que sólo alude a un cuerpo carnal como origen en una cueva, una tienda u otro modelo primitivo de habitación. Pero sigamos con las definiciones corporales de Schmarsow.

Además del eje vertical, se distinguen otros dos ejes que contribuyen a la orientación espacial y, por lo tanto, a la conformación de la arquitectura como arte del espacio. Uno es la dirección del movimiento libre, hacia delante, que define la dimensión de profundidad, y el otro es la dirección de la mirada, que en general también se dirige hacia delante, que define la dimensión de anchura junto con la acción táctil de los brazos y las manos. Cualquier organismo espacial es pues un combinado de estos tres ejes o direcciones, uno vertical y dos horizontales, y el sentido de profundidad es siempre cinético.

Extensión, expansión y dirección son los términos que usamos en nuestra relación con la arquitectura desde dentro, desbancado o anulando el sentido de los términos expresión, significado o representación. Estos primeros términos, como sugiere Schmarsow, son transposiciones lingüísticas de las actividades cinéticas del cuerpo, expresiones de nuestro movimiento y su transmisión al ambiente inerte. Son los instrumentos mentales para realizar la operación de orientación y de medida, no desde la métrica, sino desde las representaciones del movimiento mediante el lenguaje: "la construcción espacial es una creación humana y no se puede confrontar al sujeto creativo o expectante como si fuera una forma fría, cristalizada"[48]. Por lo tanto, en el cruce de coordenadas y ejes del cuerpo se produce la deseada confluencia de la métrica y de la medida.

Si el eje vertical de un edificio, el vacío que ha de ocupar el sujeto, define la arquitectura desde el exterior como volumen, los ejes horizontales del movimiento y la mirada la definen desde el interior. Para Schmarsow, el edificio será una "mera cristalización" si no se ejecuta ese desdoblamiento de la conciencia que consiste en completar la visión exterior con la interior a través de la proyección hacia el vacío.

La autonomía del edificio dependerá de la intensidad de este eje vertical respecto a los otros dos. Este eje vertical es un eco del eje que recorre el cuerpo de la cabeza a los pies, para conformar el edificio como otro cuerpo, sólido, "que permanece, por el momento, como una configuración tectónica de la masa"[49], que se independiza en gran medida de las propias leyes de constitución tectónica y estructural: una noción de edificio-cuerpo bien distinta del modelo clásico, especular y meramente





173 Rudolph Laban, dibujos de la *kinesfera*, o región espacial corporal, de *Coreútica*, 1927.

174 Achim Freyer: *Re-Aktion*, ballet Bühnen der Stadt Köln, 1976.

47. AUGUST SCHMARSOW, *op. cit.*, pág. 289

48. Ibidem, pág. 291.

49. Ibidem, pág. 293.

analógico, porque además enfatiza la presencia de una multiplicidad de *bultos* que de nuevo se organizan de acuerdo con los otros dos ejes –latentes en la constitución como bulto autónomo–, el del movimiento libre y el de la mirada. El obelisco, por ejemplo, supone la materialización del hecho de que el espacio también es aprensible idealmente, ya que en cuanto bulto no es penetrable, pero como bulto en un espacio urbano es la manifestación más directa de la proyección del eje vertical del cuerpo y del desvanecimiento de esta proyección cuando se pasa de la contemplación del obelisco a su uso, a rodearlo, a envolverlo con otros bultos.

Ante el desprecio de Schopenhauer por la arquitectura, al situarla en la base de una pirámide cuyo vértice es la música, por considerar que *sólo* es capaz de transmitir los grados más bajos de la voluntad –la gravedad y las fuerzas dinámicas de la naturaleza–, August Schmarsow realiza precisamente una operación de inversión de todos estos valores. Con él, son precisamente estos grados ínfimos de comunicación los que pasan a ocupar una posición de privilegio en detrimento de la gran categoría arquitectónica del setecientos: el carácter. En esta inversión, el *significado* de la arquitectura –como signo– se evapora sin trauma alguno: ¿qué significa una columna, un muro, una cúpula o un orden? Nada, si no somos capaces de ocupar el vacío que delimitan, tal y como sucede en las escenas de Appia. Este fenómeno de proyección es lo que otro historiador alemán, Robert Vischer, había denominado *empatía fisonómica*, un término del que se vale Schmarsow para su propio trabajo.

Robert Vischer (1847-1933), en su escrito de 1873 *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik (Sobre el sentido óptico de la forma: una contribución a la estética)*, recuerda la distinción que estableció él mismo entre la "sensación inmediata", que es estática, y la "sensación de respuesta", que es cinética, y que se relacionan con el simple hecho de mirar automáticamente y el de recorrer con la mirada, respectivamente.

La *empatía fisonómica* es un fenómeno de proyección inmóvil del cuerpo en el centro de gravedad de una masa arquitectónica, de cuyo tamaño dependerá la intensidad de dicha proyección y el grado del sentimiento de confinamiento o de expansión espacial[50].

En cambio, la proyección mímica, la *empatía afectiva*, es móvil. El movimiento que acompaña esta proyección, que sin embargo no tiene por qué ser necesariamente real, sino que también puede ser imaginado, suele consistir en un cambio de localización o en un cambio genético o de estado material. Cuando media un cambio de lugar, el tamaño del objeto movido puede ser grande o pequeño; cuando media un cambio genético, puede darse una expansión o una contracción sentimental. Así pues, estos viajes incesantes proyectivos definirán trayectorias de movimiento, real o ima-

50. ROBERT VISCHER: *Über das optische Formgefühl: Ein beitrag zur Aesthetik*, tesis doctoral, Leipzig, Hermann Credner 1873. Traducción de la versión inglesa de Harry F. Mallgrave, *op. cit.*, pág. 104.

ginado, y dejarán trazas que a su vez establecerán ciertos paralelismos con los comportamientos dinámicos de la Naturaleza, como la fusión del hielo –imagen de la reducción o de la renuncia al ego– o la expansión de las ondas líquidas y concéntricas del agua –imagen de esa expansión del "yo" hasta abarcar todo el medio–.

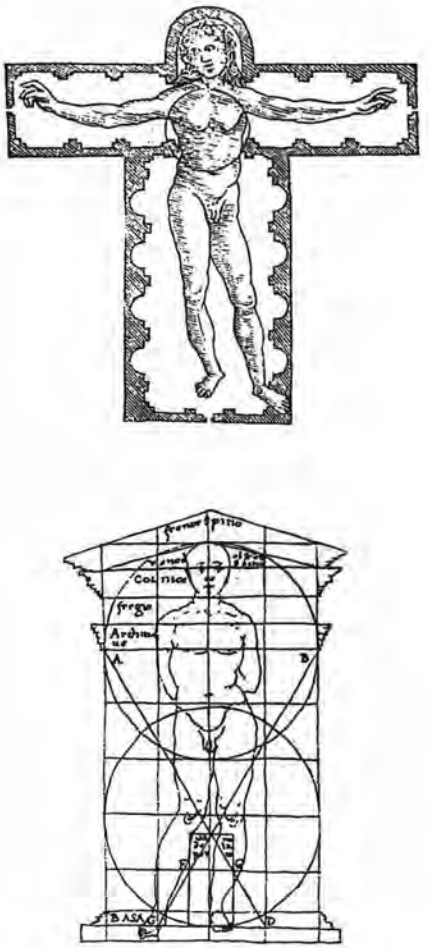
Al igual que el *medio espacial* casi líquido de Mach, el medio sentimental que Vischer define a través de este incesante vaivén de sensaciones, respuestas sentimentales y proyecciones de diverso signo conforma lo que él denomina "fusionador del sujeto y el objeto en la imaginación sentimental"[51]. Un medio sentimental generado por el impulso panteísta que aspira no sólo a la fusión con la comunidad humana, sino a una especie de comunismo cósmico que anuncia la *catedral del porvenir* en todas y cada una de sus formas, en particular, la de Adolphe Appia.

El simbolismo de las formas de Vischer se convierte, por lo tanto, en un medio sociopolítico e híbrido, más que en un medio estético puro; del mismo modo que Schmarsow no sólo situaba al cuerpo humano carnal en el vacío de la arquitectura, sino a la persona jurídica o incluso a una figura erigida por un conglomerado social. Lo fundamental es la disponibilidad del vacío para ser ocupado. Y lo que anima este medio en su dinámica incesante es, desde luego, el movimiento:

> El propio movimiento puede ser concebido estéticamente como la ocupación del espacio que está estrictamente ligado al intercambio de fuerzas con el cuerpo y, en consecuencia, como una fuerza orgánica y armónica[52].

La identificación del edificio con el propio cuerpo, la experiencia de paralelismos de comportamientos dinámicos entre ambos, tal y como lo explicó el suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) en su tesis doctoral de habilitación *Prolegomena zu einer Psycologie der Architektur* (Prolegómenos a una Psicología de la Arquitectura) de 1886, es puesta en duda y ampliada por el que fue su rival, Schmarsow, al asignar al edificio el valor fundamental de vacío disponible. Veamos cómo se produce esta divergencia.

Wölfflin consideraba que la arquitectura era fundamentalmente una tensión entre la tendencia de la materia al desparramamiento y la voluntad o el impulso a resistir contra la materia informe (materia-*Stoff* y fuerza formal-*Formkrarft*), es decir, en la tradición de Schopenhauer de la arquitectura como el conflicto entre el soporte y la carga. Sin embargo, Wölfflin modificó este sistema haciendo paralelismos entre la constitución de un cuerpo y la de un edificio e introduciendo en el esquema un nuevo elemento, el dinamismo. El cuerpo de Wölfflin es sólo dinámico pero en la medida en que está constituido por materia sometida a los dinamismos de la gravedad, de las atracciones y repulsiones de su materia constituyente, mientras que el cuerpo de Schmarsow



175 Arriba: Analogía de la iglesia con el cuerpo, de Pietro Cataneo. Venecia, 1567. Abajo: Planta de iglesia, Francesco di Giorgio Martini, *Codex Maghiabecchiano*.

51. ROBERT VISCHER, *op. cit.*, pág. 109.

52. Ibidem, pág. 120.



176 Ceremoniales antropomórfico-tectónicos, Guinea.

es cinético y, por ello, no viene definido por su materia-forma, como masa, sino por su comportamiento respecto a lo que lo rodea, como un sistema de ejes.

Según Wölfflin: "tal y como las manifestaciones de la gravedad se deducen de nuestra propia experiencia física sin la cual serían inconcebibles, así es aquello que contrarresta la gravedad entendido de acuerdo con una analogía humana, esto es, orgánica"[53]. Para Schmarsow, estas premisas sólo resultan válidas para la constitución del edificio como exterior, como bulto generado alrededor de un eje vertical que *sí* es análogo al eje vertical del cuerpo humano. Por consiguiente, el edificio sólo es cuerpo en este estado.

Wölfflin entiende las formas y su validez desde su proximidad o alejamiento respecto al cuerpo; así, el cubo es mudo, el prisma vertical es elegante, el prisma tumbado es relajado, debido a su analogía con el cuerpo y su posición. La respiración se convierte en ritmo constructivo o estructural[54], de manera que la estrechez en los intercolumnios originará una serie de sentimientos angustiosos, asmáticos, estableciéndose una arquitectura de la respiración: la catedral gótica es como correr los cien metros lisos, es arquitectura de respiración acelerada y vertiginosa. Incluso los hábitos posturales definen geográficamente la cultura de las formas, siendo el norte germánico-gótico erecto y el sur mediterráneo-clásico reclinado.

Ningún ideal, por lo tanto, se mantiene al traducir cualquier arquitectura a una respuesta muscular, respiratoria o motriz. La oposición entre lo griego y lo gótico no está medida por valencias políticas, ni intelectuales, ni culturales, sino que queda establecida como excentricidad opuesta en los términos de la ecuación que define la arquitectura según Wölfflin, la ecuación que se establece entre materia y forma, y por el modo en que se acuerda la analogía con el cuerpo. Lo griego supone la excentricidad hacia la materia y lo gótico hacia la forma. Lo griego desprecia la forma y la vincula a la materia y lo gótico desprecia la materia y la subordina a la forma. Lo griego será más sensual y lo gótico más intelectual.

> La arquitectura gótica es antipática a toda materia que sea inerte y fija. Es impaciente con todo lo que es lento e inestable. Lo que su voluntad no puede penetrar a través de ella debe desaparecer. Por lo tanto tenemos la completa disolución de la masa... Disolver un edificio entero en sus miembros funcionales es buscar el sentimiento de cada músculo del propio cuerpo. Éste es el auténtico significado del gótico [...] Cuando este impulso aparece en la historia, es un síntoma de una gran agitación[55].

Incluso el cuerpo de los góticos y su fisonomía son análogos a sus formas arquitectónicas, la nariz gótica es más estrecha que la nariz griega, la mano prefiere el lápiz anguloso al redondo, el pie no desvela su forma con el zapato, que termina en punta

53. HEINRICH WÖLFFLIN: *Prolegomena zur einer Psycologie der Architektur*, tesis doctoral, Múnich, Dr. C. Wolf & Sohn. Traducción de la versión inglesa de Harry F. Mallgrave, *op. cit.*, pág. 160.

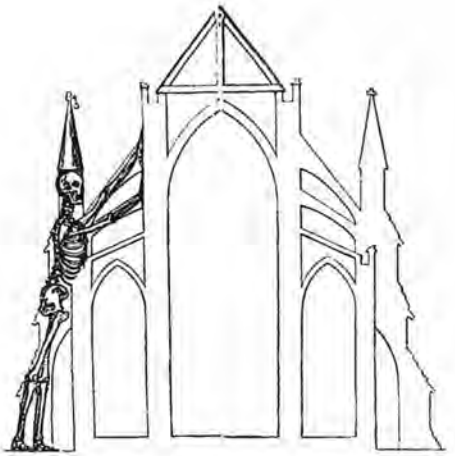
54. Ibídem, pág. 169.

55. Ibídem, pág. 177.

y cuya suela divide el peso del cuerpo en tres pequeños tacones, como la planta de la catedral gótica disuelve las cargas en su galaxia de columnas[56].

El cuerpo wölffliniano hacia 1886, fecha de este escrito, es análogo a las formas de su arquitectura, tal y como Nietzsche había dejado claro en sus analogías sobre la máscara y el laberinto. Pero Schmarsow añade un nuevo factor de complejidad a esta clara analogía que la complica ostensiblemente y que introduce como nueva incógnita un cuerpo que no es simplemente materia-forma, sino materia-forma en movimiento. Los dos estados en que la arquitectura se ofrece para su uso: la contemplación y el disfrute –como cuerpo wölffliniano y como vacío, como exterior y como interior–, encuentran en el cuerpo cinético su *superficie* de contacto. Schmarsow introduce así definitivamente el espacio destrascendentalizado, el espacio que el cuerpo recorre como "unidad práctica" –en los términos de Mach–, una unidad práctica que está siempre más atenta al ejercicio del movimiento libre que a la definición de conceptos sobre su sustancia.

Tras Schmarsow, el personaje que más aportaciones realizó a la definición de este nuevo cuerpo que, después de proyectarse en los edificios y de sumirse en el laberinto interior de las sensaciones, encuentra su Ariadna en el vacío de la arquitectura fue Adolphe Appia, otro no-arquitecto.



177 Alfred Bartholomew: La catedral gótica como sistema óseo-tectónico, 1840.

V. La catedral del porvenir

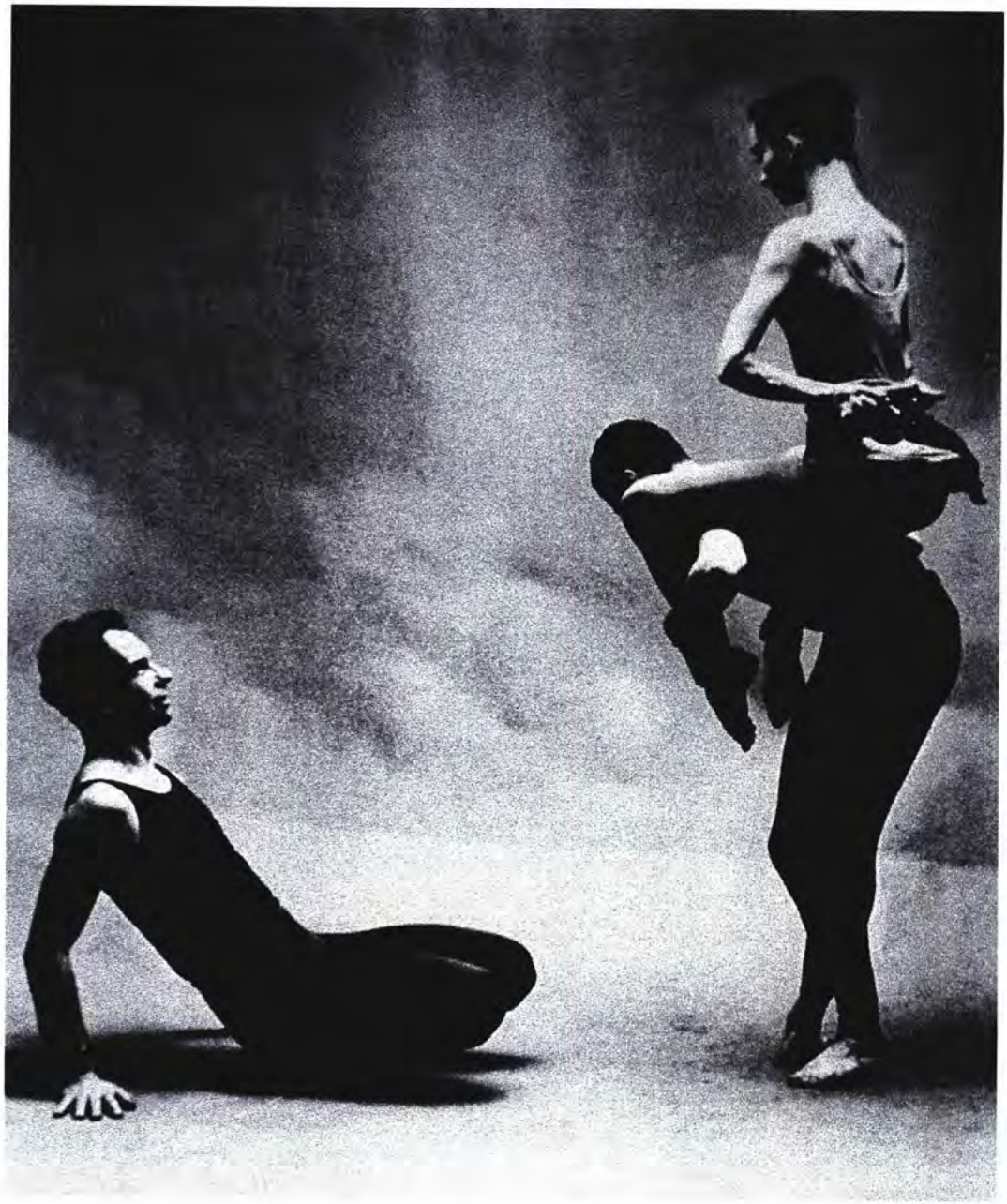
El Arte Viviente, o el nuevo drama, no nace, según Appia, del revivir la congregación de la tragedia griega, sino de los experimentos del solitario Robinsón Crusoe: "Robinsón, en su soledad cruel, tenía que crear seres para sí mismo, con el fin de disfrutar y sufrir juntos, según la expresión de Prometeo"[57].

Robinsón, solo en su isla, debe recurrir a su memoria exclusivamente para producir imágenes ya vividas. Al hacerlo, nos dice Appia, realizaba gestos, movimientos mímicos que le ayudaban a vivir la palabra ausente, el diálogo desvanecido, y con ello nacía el poeta dramático, con el hecho de reconocer a Otelo en sí mismo.

Esto supone un vuelco absoluto en la consideración del origen del drama, que, de ser la congregación casi litúrgica, pasa a ser el confinado en una isla. Resulta significativa la ausencia de nostalgia por lo griego en este proyecto y la visión hacia el futuro partiendo de Robinsón, el paradigma del hombre moderno, del solitario en completo aislamiento *forzado*, hacia la construcción de una comunidad que no estaría ya compuesta de cuerpos griegos, libres y armónicos por derecho o por nacimiento, sino de cuerpos que han atravesado el recorrido laberíntico y tortuoso de su propia desintegración como paso absolutamente necesario para su *ritmificación*. En este sentido, queda clara la equivalencia de Robinsón y el parisino de rostro-huella que Appia había mencionado en 1899.

56. Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, pág. 183.

57. Adolphe Appia: *L'oeuvre d'Art Vivant*, *op. cit.*, pág. 386.



178 Merce Cunningham; *Ballet Aeón*, 1961. Cunningham, Carolyn Brown y Steve Paxton.

Cuando Appia estaba escribiendo *L'Oeuvre d'Art Vivant* en 1917, su amigo y colega, el británico Edward Gordon Craig (1872-1966), el otro gran renovador de la escena europea del siglo XX, le escribe una carta muy significativa en la que le dice:

> Estoy contento de que esté usted mejor. ¿Ha terminado ya el libro *Los Espectadores*? ¿Quiénes son los espectadores? ¿Nuestros cocineros? ¿O nosotros? ¿O los pájaros y los perros y los peces? ¿Usted no quiere decir: los seres humanos; o sí?[58]

Appia, con la definición del arte viviente como el cuerpo *frente* a la arquitectura iluminada (recordemos al respecto su binomio rigidez-resistencia), intenta desesperadamente dar pautas para el movimiento hacia el vacío del que hablaba Schmarsow. El propio Schmarsow nunca definió tal movimiento, real o proyectivo, sino como el objetivo y el tema fundamental de toda arquitectura sin llegar a codificarlo sistemáticamente. De acuerdo con sus términos, la arquitectura era el impulso hacia la construcción de la posibilidad del vacío, el impulso espacial que, en el caso de Robinsón, no se lleva a cabo –como puede parecer– con la construcción de la cabaña natural o la cabaña de Laugier, sino, como señala Appia, con la creación ficticia de semejantes en los que reconocerse y con los que sufrir juntos a partir de la apreciación de su propio cuerpo en movimiento. Así, cuando Robinsón abandona la soledad, se produce la ocupación del vacío de la cabaña, mientras que antes de la mímica rítmica no se ocupaba la cabaña, sino que simplemente resguardaba de la lluvia o el viento. A través del despertar de Robinsón a su propio cuerpo, la cabaña deja de estar constituida por un techo protector y se convierte en un organismo espacial formado por cuatro paredes, lo que, según Schmarsow, es la precondición de la arquitectura.

Appia da a este fenómeno el nombre de Arte Viviente y lleva más allá, hacia lo que él mismo denominó "el comunismo del arte", este movimiento iniciado por Robinsón. Si Robinsón, en ausencia de otros semejantes, sólo puede practicar el arte viviente desde la memoria, en el límite de su existencia –que sin embargo no se ve mermada por ello–, el *espectador* moderno, según Appia, aspira al comunismo del arte desde unas condiciones de privilegio: "el gran Desconocido, nuestro cuerpo *–nuestro cuerpo colectivo–* está ahí; adivinamos su presencia silenciosa, como una gran fuerza latente a la espera"[59].

Primero el cuerpo es un problema técnico (en *La música y la puesta en escena*), después se convierte en ingrediente único (en *La Obra de Arte Viviente*). El objetivo es la eliminación de lo privado, la invasión del cuerpo en lo público, aunque, paradójicamente, pasa necesariamente por la autoexploración, siguiendo las enseñanzas de la rítmica de Dalcroze, es decir, por un camino introspectivo culminante. La catedral del

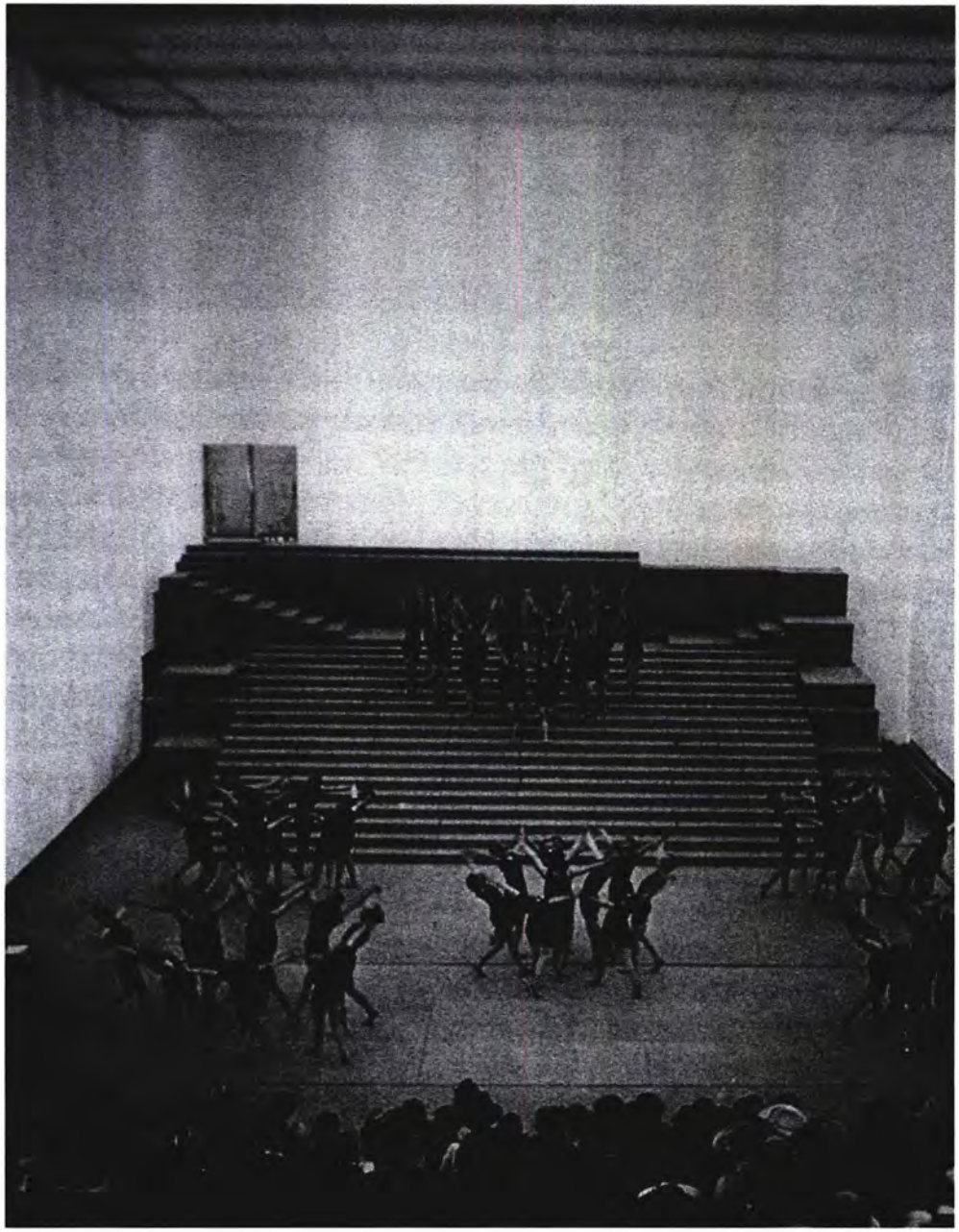


179 Adolphe Appia: *Eco y Narciso*, para las representaciones de Hellerau de 1912. Dibujo de 1919.

58. Citado por Juan Antonio Hormigón en su introducción a la edición castellana de *La Musique et la Mise en Scène* y *L'Oeuvre d'Art Vivant*, *op. cit.*, pág. 11.

59. ADOLPHE APPIA: *L'Oeuvre d'Art Vivant*, *op. cit.*, pág. 386.



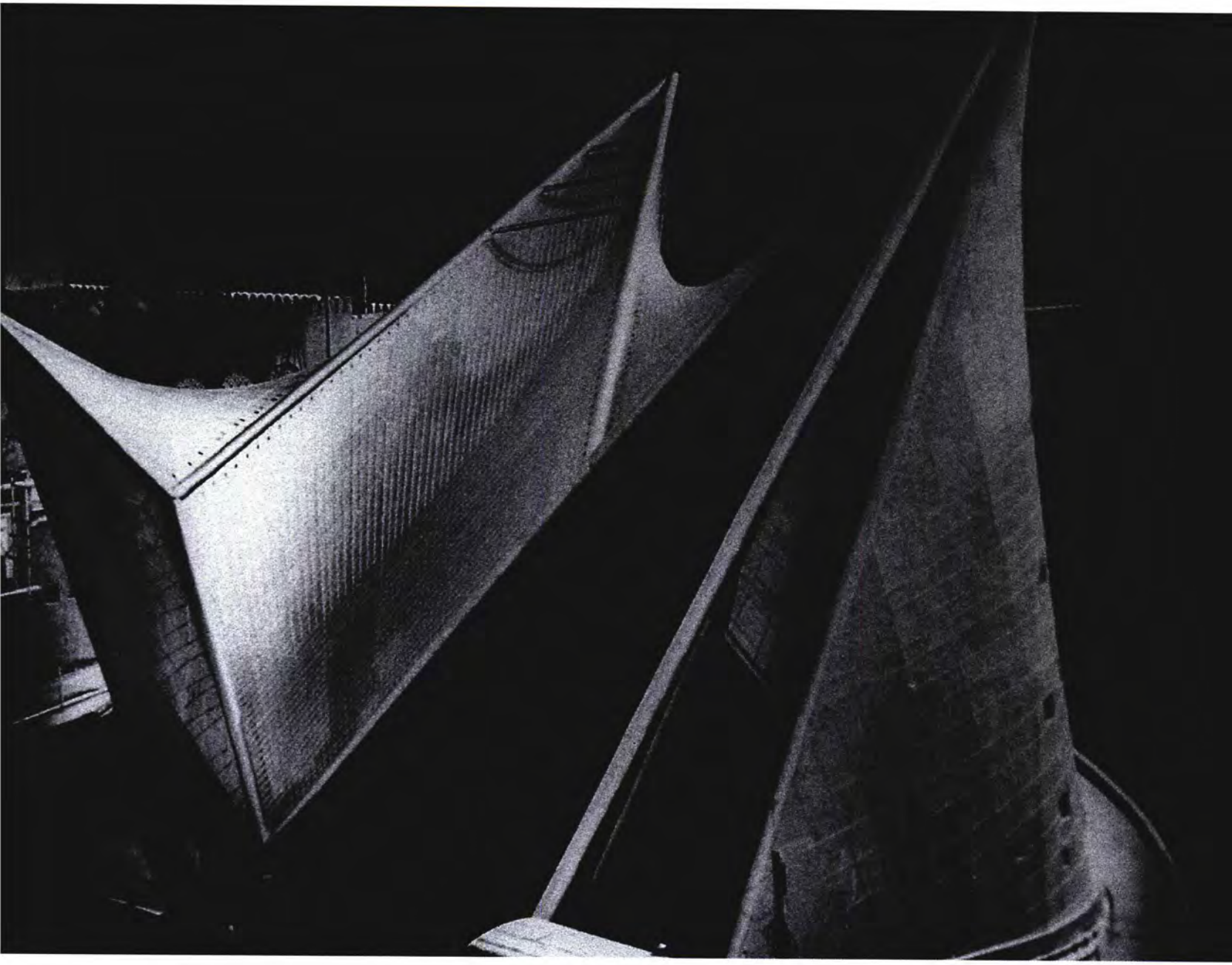


180 Appia, Dalcroze, Salzmann y Tessenow: La Catedral del Porvenir. Ejercicios de rítmica en Hellerau, 1913. El papel de Orfeo lo hacía la cantante Emmi Leisner.

181 Appia, Dalcroze, Salzmann y Tessenow: La Catedral del Porvenir. Ejercicios de rítmica en Hellerau, 1913.

futuro de Appia es un espacio ilimitado al que el cuerpo cinético confiere medida y extensión. Es, además, un lugar que carece de etiquetas, sin función estricta y fundamentalmente vacío que, como sus espacios rítmicos, se encuentra *a la espera* del cuerpo. Su construcción está basada en los principios jerárquicos definidos con precisión en *La Música y La Puesta en Escena*: cuerpo/implantación/iluminación/pintura, subordinados a la música mediante una colaboración de carácter orgánico y transfigurados en duración viviente/espacio viviente/color viviente, subordinados al cuerpo. Lejos de establecer cualquier intento de confluencia con valor alguno, todo valor viene generado desde la mónada corporal. La *ausencia* de espectadores que esta operación implica quiere decir ausencia del par producción/consumo, más que construcción de un espacio en el que el hombre está ausente.

La música deviene espacio gracias a la intervención del cuerpo: la música penetra en el cuerpo, lo atraviesa y le impone su voluntad en una forma de movimiento, el ritmo. El cuerpo sólo se hace arte viviente cuando está sometido a las pulsiones de la música y su ritmo. Una estructura arquitectónica no dona su ritmo al cuerpo... Según Appia sucede a la inversa: será el cuerpo, penetrado por la música, el que confiera el ritmo musical a la arquitectura. Así se resume su visión antropomórfica de la arquitectura, muy distinta de la de Wölfflin, que veía en las formas del cuerpo y en sus posturas el posible origen de las formas arquitectónicas. En Appia el origen sigue siendo abstracto, un ideal, el ritmo musical que, en principio, es ajeno al cuerpo, pero que la *ritmificación* reconcilia. El cuerpo no es el origen de la forma, sino un intermediario que la hace visible. La forma radica en otra parte, en la música.



I. Le Corbusier y el espectáculo

Durante su viaje por Alemania de algo más de un año de duración, en 1910 y 1911, y mientras estudia, por encargo de su escuela en La Chaux-de-Fonds, el movimiento de renovación de las artes decorativas en este país, Le Corbusier (1887-1965) tiene ocasión de enfrentarse, al mismo tiempo que se enfrenta al nuevo universo de la precisión tecnológica, a la renovación de la escena europea. Su hermano, Albert Jeanneret (1885-1973), se encuentra en esos momentos en Dresde-Hellerau, como colaborador directo de Dalcroze, del que había sido alumno en el Conservatorio de Ginebra en 1906, aprendiendo las técnicas de la euritmia que más tarde desarrollaría como maestro en su propia escuela de rítmica de París desde 1921 y como asiduo colaborador en las páginas de *L'Esprit Nouveau*. Albert Jeanneret elaboró en esa revista toda una teoría del purismo de la danza adaptando sin ningún esfuerzo todas y cada una de las ideas de su maestro Dalcroze a los preceptos puristas, dada su innegable resonancia mutua, su inequívoca correspondencia: el purismo aspiraba a conseguir espectadores, es decir, ojos rítmicos, y la rítmica dalcroziana aspiraba a construir con la educación danzarines, es decir, cuerpos rítmicos. Albert Jeanneret catalogaba a sus alumnos como temperamento nervioso, cuando se precipitaban en sus reacciones corporales a los estímulos del ritmo musical, y como temperamento linfático cuando se retrasaban[1], y situaba el punto medio en una construcción que denomina *architecture mouvementée*[2]. En *L'Esprit Nouveau* no sólo recoge copiosa información sobre la sala de Hellerau y las enseñanzas de Appia y Dalcroze, sino que rebautiza la doctrina educativa de Dalcroze con el término *Système*, que es un término clave en el purismo, proponiendo un sistema de construcción espacial dinámica a través del movimiento del cuerpo: "Ritmar los valores en medidas, ensamblar las medidas en frases y las frases en períodos, formar la realización integral del ritmo



182 Pabellón Philips, Bruselas, 1958. Le Corbusier.

183 Ch.E. Jeanneret con Adolphe Appia en Hellerau, 1911.

1. Albert Jeanneret: "La Rythmique", *L'Esprit Nouveau*, núm. 2, pág. 186.

2. Ídem: "La Rythmique 2", *L'Esprit Nouveau*, núm. 3, pág. 333.



·I·M·P·R·E·S·S·I·O·N·S·

·L·U·N·E·S· ·S·O·B·R·E·

L'INSTITUT
JAQUES
DALCROZE
DE
GINEBRA

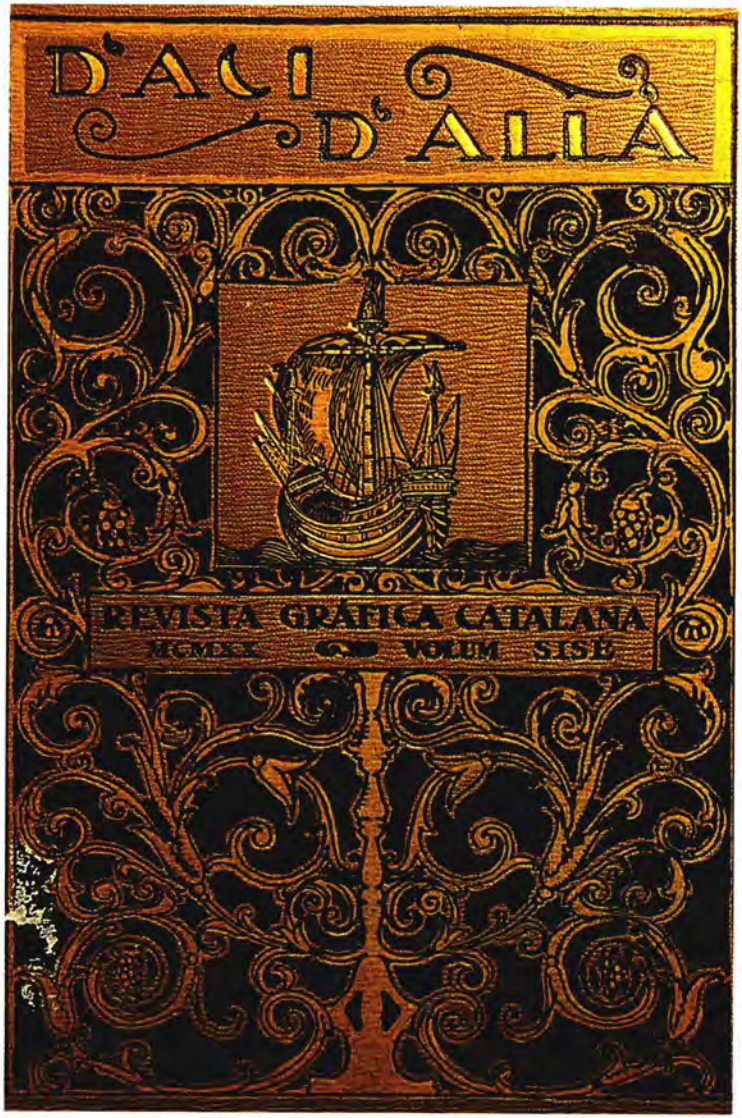
Un home excepcional. Un home extraordinari Jaques-Dalcroze. Un home que s'irradia d'una manera portentosa i crea fàcilment un ambient estiorn d'ell. L'ambient que necessita per viure i per expressar-se; l'ambient indispensable a les seves concepcions i a les seves creacions totes plenes d'insospitades meravelles. Un home verament superior; d'intuïció formidable i d'intel·ligència clara. Un home de cor i de bondat. Un optimista i un enamorat de la vida. Un treballador infatigable. Un home generós i desbordant de joia.

Un músic en el vertader i més complet sentit de la paraula. Un músic, com volia Plató, dels que no solament saben produir l'harmonia damunt les cordes d'una lira sinó també establir aquesta harmonia dins de l'ànima. Un músic que sap donar a la música tot el seu valor de virtut moralitzadora i sap hàbilment retrobar els camins perduts per mitjà dels quals pot fer-se la música utilitzada, ben profitosament, en l'educació de les noves generacions.

Així l'home; així la casa. Així Jaques-Dalcroze; així el seu Institut de Ginebra. El ritme dóna a l'un i a l'altre una fonda significació pedagògica i és en l'un i en l'altre un element vital; un element nutrici una insubstituïble i sana disciplina.

El que hi entra per primera vegada, en aquest tant singular Institut, o bé s'hi troba de seguida com a casa o bé es queda completament desconcertat. L'obra que aquí realitza el mestre i que ja ha traspassat arreu del món és una d'aquelles obres personalíssimes que o es penetra tot d'una o difícilment arriba a penetrar-se. Per això els qui passen per l'Institut, si no





184 y 185 Páginas del reportaje sobre Hellerau en *D'Ací, D'Allà*, Barcelona 1924.

186 Portada de la revista *D'Ací, D'Allà*, Barcelona 1924.

musical"[3], aspirar a una *seguridad métrica*, a una estructuración arquitectónica del espacio corporal absolutamente análoga a la construcción del cuadro purista –¿o viceversa?–.

Le Corbusier, en una carta a sus padres desde su residencia de Berlín, donde trabajaba para Peter Behrens, relata cómo: "he reencontrado (en Dresde) a Appia, el joven enérgico que había conocido en París, soñador y poeta"[4].

En el epistolario de esos años y en los *Carnets* del viaje a Alemania se pueden encontrar numerosos comentarios de sus reacciones frente a la escena europea. El 27 de septiembre de 1910 asiste a la representación de *Hamlet* en un edificio emblemático, el Künstler Theater-Austellung de Max Littmann (1862-1931). Este edificio, recién inaugurado en 1908, había contado con la colaboración de Georg Fuchs en el proyecto, quien además concibió la ceremonia inaugural, el *Fausto* de Goethe. Littmann ya había construido junto a Riemerchmid el Schauspielhaus de Múnich en 1900-1901, y en solitario el Prinzregenten Theater en 1901, también en Múnich, que es una fiel reelaboración del Teatro de Bayreuth. Por esto Manfred Semper (hijo de Gottfried Semper) pone el trabajo de Littman junto a Bayreuth como modelo teatral en su tratado publicado en 1904. La disposición en abanico a la griega, el doble arco de proscenio, el escenario volcado hacia la sala, el efecto de espacio telescópico producido por la repetición de las pilastras y la oscuridad total durante la representación, que escinde radicalmente público y drama, todos y cada uno de los elementos revolucionarios que caracterizaban a Bayreuth como hito están presentes en todos estos teatros. La crónica de Le Corbusier es tremendamente relevante:

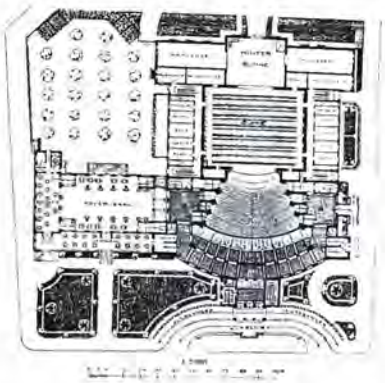
> Durante cuatro medias horas hemos visto una desilusión deprimente. Los periódicos habían hablado de una revolución en el arte escénico. Ha sido frío, banal, mediocre, de un naturalismo débil[5].

Le Corbusier observa que no ha entendido nada de la representación, que la oscuridad elimina al público, lo niega y anula, que el público, de esta manera, es ajeno al espectáculo, reivindicando asi al espectáculo desde el propio público, completamente obnubilado por la representación.

Aunque se muestra agradablemente sorprendido por las proporciones exteriores, critica la disposición del anfiteatro, de "pendiente vertiginosa", y la forma y colocación del escenario: "la escena está excesivamente colocada hacia el fondo del embudo y demasiado cercana a los espectadores"[6].

El efecto de alejamiento telescópico producido a pesar de la cercanía del escenario es astutamente percibido y criticado.





187 y 188 Künstler Theater-Austellung, Múnich, 1910. Max Littmann.

3. ALBERT JEANNERET: "La Rythmique", art. cit., pág. 188.

4. Le Corbusier, carta a sus padres fechada en Berlín-Neu-Babelsberg el 28 de octubre de 1910, reproducida en GIULIANO GRESLERI: *Le Corbusier, Viaggio in Oriente: Gli Inediti di Charles Edouard Jeanneret Fotografo e Scrittore*, Venecia y Paris, Marsilio y FLC, 1984, pág. 371.

5. Le Corbusier, carta a sus padres desde Múnich fechada el 2 de octubre de 1910, reproducida en GRESLERI, *op. cit.*, pág. 368 y ss.

6. LE CORBUSIER: "Carnet 3", entrada 4, en *Carnets d'Alemagne*: "[...] de cette façon on a l'impression/d'être sur 1 pente et cela/donnerait le vertige. De Plus/on ne voit rien des spectateurs/et c'est domage, car avant/et pendant la représentation/ et pendant les entre actes/le coup d'oeil est morne".





189 El Teatro de marionetas de Paul Ludwig Troost en Múnich.
Arriba: la sala.
Abajo: el escenario de títeres.

Diez días después visita el recién construido teatro de marionetas de Paul Ludwig Troost (1878-1934), alumno de Ludwig Hoffmann en Darmstadt. Se trata de una sala cuadrada de estilo imperio, sin pendiente, con un miniteatro de títeres fijo situado en la embocadura de la escena, elevado para ser visible desde todos los asientos, decorado con vidrieras, espejos ovalados y paneles pintados, que valora muy positivamente por considerarlo como una caja de resonancia perfecta, por su transparencia respecto al público y por su falta de retórica[7].

Los *Carnets* de Alemania incluyen además algunas observaciones sobre un "divertimiento muy refinado", organizado por Bruno Paul y Emil Orlik en la Kunstgewerbeschule, que se acompaña de un dibujo, y sobre la *Kamerspiel* del Deutsches Theater de Berlín con una planta, sección y alzados.

Serán sin embargo sus visitas a Hellerau, en la Navidad de 1910, mayo de 1911 y finalmente junio de 1913 (coincidiendo con la segunda puesta en escena del *Orfeo*), lo que motivará su *reconciliación* con el espectáculo y su adhesión a los principios del *fin del espectáculo* propugnados por Appia, que Le Corbusier retoma años después en su exposición de la *boîte à miracles*, como veremos. Habría que añadir los días pasados en octubre de 1910 en Dresde con Albert, Dalcroze (al que Le Corbusier se refiere como *L'Émile*) y Appia, y sus anteriores visitas a Ginebra, donde su hermano era alumno de Dalcroze en el Conservatorio. De estos pocos días de octubre, Le Corbusier relata la "atmósfera feliz de chicos y chicas alegres, llenos de vida, y notablemente deseosos de nuevas investigaciones"[8]. En contraste con esta atmósfera sana y *rítmica*, Le Corbusier describe en la misma carta a sus padres y en otras posteriores el ambiente asfixiante del estudio del tirano e irritable Behrens, en el que colabora como dibujante durante los meses de noviembre a mayo. En Hellerau, Le Corbusier no sólo conoce de primera mano un experimento educativo-sociológico sobre lo que se ha dado en llamar retóricamente el "nuevo hombre", sino que este fenómeno viene asociado a la producción industrial, en este caso de muebles. Así que el interés de Le Corbusier se reparte entre la producción de hombres rítmicos y su análogo, la producción de mobiliario semiindustrializado, que se realiza aquí como en una filial manufacturera en asociación con las fábricas de Berlín y Múnich de los mismos propietarios[9]. La organización de los talleres de diseño, de producción y de distribución absorben la atención de Le Corbusier en igual medida que la *ritmificación* dalcroziana.

En el transcurso de la visita de Navidad de 1910 a Hellerau, Tessenow le propone colaborar en el proyecto del Instituto Dalcroze, pero Le Corbusier rechaza la oferta porque la colaboración no contemplaba el grado de responsabilidad que esperaba recibir. Su admiración por el proyecto de Tessenow y, en concreto, por el vestíbulo de ejercicios le lleva a escribir que "[...] es un hecho que la sala de espectáculos que

7. LE CORBUSIER: "Carnet 3", entradas 44-47, en *Carnets d'Alemagne*.

8. De la carta a sus padres fechada en Berlin el 28 de octubre de 1910, ver nota 4.

9. Por ejemplo, en el "Carnet 3" de Alemania, entradas 54-61.

Tessenow, Jacques (Dalcroze) y Salzmann proyectan para Hellerau marcará un punto capital en la evolución artística de la época"[10].

De hecho, se produjo un intercambio entre Le Corbusier y Salzmann:

> ¿En qué debe consistir la puesta en escena de una ópera en el teatro? Salzmann me dijo en Dresde: "La puesta en escena actual, la ópera y los teatros actuales agonizan. Están acabados, muertos; son feos, monstruosos, insoportables, hay un infantilismo insoportable". Yo respondí: ¡Bravo![11].

Le Corbusier se embarca personalmente en su propia cruzada contra la puesta en escena europea. París y su ópera le resultaron "infectos, lamentables", así como Múnich, con excepción de la *Elektra* de Strauss y el libreto de Hofmannsthal, representada en mayo de 1910. Sobre Berlín escribe: "náusea ante la suciedad", refiriéndose a la puesta en escena del *Fidelio* de Beethoven en la Ópera berlinesa. A la *arritmia* detectada por Dalcroze, Le Corbusier añade la carencia de *acústica visual* de los teatros modernos años antes de definir este término de su invención, que precisa en sus notas con la descripción de una acústica visual perfecta –significativamente– en un servicio religioso de la catedral de Francfort, donde se muestra impresionado por el espectáculo de los feligreses, las velas, la blancura del escenario pétreo frente a la negrura de la muchedumbre y su contraste con el vivo centelleo de las luces de las velas..., una forma de teatro espontáneo sobre la que sin embargo escribe: "todo ello carnal, sí, esencialmente católico, esencialmente fanático, ese rojo, ese negro, esos profundos verdes, la sangre que sobreexcita los ojos; hay una atmósfera de tierra, de tierra bestial, de burdel a la imagen de un Goya, un agitamiento excesivo"[12]. Le Corbusier escribe por lo tanto desde la fascinación y la seducción por el exceso sensorial y sentimental del espectáculo catedralicio, que, desde su punto de vista, necesita ser canalizado despojándolo de todo componente de fanatismo religioso, es decir, necesita secularizarse eliminando cualquier rastro de redención religiosa.

Los testimonios fundamentales sobre sus ideas teatrales y sus filiaciones con Appia se encuentran en dos artículos publicados en julio de 1913 en *La Feulle d'Avis*, el diario regional de La Chaux-de-Fonds donde aparecieron sus crónicas del viaje a Oriente. Le Corbusier vuelve a Alemania desde Suiza en junio de ese año para visitar la Exposición Internacional de la Construcción de Leipzig, y publica el artículo "Le monument à la bataille des peuples" el 1 de julio. Entre el 18 y el 29 de junio tienen lugar las representaciones del *Orfeo* en Hellerau, que clausuran el curso escolar. Le Corbusier realiza su crónica de este segundo evento para el diario de su pueblo natal en el artículo "Hellerau", que se publica el 4 de julio. Veamos ambos.

10. "Carnet 3", entrada 79, con fecha 20 de febrero de 1910.

11. Ibídem.

12. "Carnet 4", entradas 50-54.



190 El Monumento a la Batalla de los Pueblos de Leipzig.

Del primer artículo, germanos:

Este 18 de octubre se inaugurará el *Völlkerschlachtdenkmal*... Donde todo aquello que finalmente se ha podido rasgar al predominio latino se manifiesta; donde se erige en pleno siglo XX el sentido del Nibelungo. El emperador del subterráneo oscuro, denso y fecundo, triunfador, ha construido su palacio. Bajo la forma de un Monumento a la Batalla de los Pueblos, donde se libera de la esclavitud de la luz, este pueblo que desde hace cien años ha vivido su propia vida... Las escaleras del monstruoso monumento nos conducen entre las rampas de granito rojo hacia el templo de la fuerza alemana donde ocho guerreros que portan arcos rampantes soportan las cuatro figuras colosales sedentes; el sentido de este monumento: la fe en los antepasados, la potencia nutriente de la raza, el reposo de la raza, lo intrépido del pueblo germánico[13].

Del segundo artículo, latinos:

[...] porque hoy renace una religión, idealista, que arrastra, que sumerge y eso equivale a que: la felicidad consiste en ser útil... Hellerau ha abierto un reino de bondad con Jacques Dalcroze; una era de utilidad con Tessenow, el constructor de casas..., En la lejanía de Dresde, en un vasto paisaje surcado de nubes afrutadas, hace tres años que se creó una ciudad... Era en honor del Instituto Jacques Dalcroze y bajo el pretexto de que existía ya en medio de estos campos un hogar para la nueva cultura: la gran fábrica de los "trabajadores alemanes del arte y la industria"... Ha estado guiado como una obra de arte y también como un ejército. Esto quiere decir que ha reinado el orden... Y en el patio del gran Instituto, en las calles y a través de los campos se encuentran los grupos de alumnos de Jacques Dalcroze. Y os garantizo que es como el Barrio Latino: la juventud viril. Pero es más que el Barrio Latino, porque si las mandíbulas cierran la energía, los ojos aquí, por todas partes, brillan de alegría. En Hellerau, incluso experimentando la fatiga, he comprobado que se ríe y que si se cuida el propio cuerpo y el propio espíritu, el corazón se hincha y florece el entusiasmo... El *Völlkerschlachtdenkmal* contra el idealismo que renace[14].

Esta polarización germano-latino no sólo recoge el principio de lo informe germánico frente a la forma latina de Adolphe Appia y todo el componente correctivo (tanto Appia como Le Corbusier se consideran *inyectores de forma*), sino que recuerda con mucho las críticas de Nietzsche a la germanización o Bismarckización de la modernidad alemana frente a la delicadeza, la artisticidad, el capricho y el sentido de *juego* de la cultura francesa-latina. Según Nietzsche, el único hogar intelectual del artista de finales del XIX es París, con toda su *délicatesse*, sus *nuances*, su morbosidad psicológica, su pasión en cuestiones de forma y su seriedad en la *mise en scène:* Bizet frente a Wagner, tal y como lo plantea Nietzsche en *Ecce Homo*.

13. Reproducido en ROSARIO DI SIMONE: *Ch. E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910-1911*, Roma, Officina Edizioni, 1989, pág. 102.

14. Ibidem, págs. 102-103.

II. Los cuatro elementos del Pabellón Philips

El Pabellón Philips se erigió durante seis meses para la celebración de la Exposición de Bruselas de 1958. El edificio contenía en su interior el *Poema Electrónico*, una obra acústico visual realizada por un equipo constituido por Le Corbusier y el músico-ingeniero Iannis Xenakis para la redacción del proyecto y su construcción, Edgar Varèse y el técnico de la empresa Philips W. Tak para la música, el editor Jean Petit y el cineasta Philippe Agostini para la selección de imágenes y filmación del documento cinematográfico. Además de emplear las instalaciones de la fábrica Philips en materia de iluminación y sonido y contar con el apoyo de la empresa constructora belga Strabed y de su ingeniero Hoyte Duyster.

El edificio carece de fachadas al uso, así como de huecos o ventanas, es más, se revistió de pintura metalizada para ocultar todo aquello que dejara entrever su construcción, realizada con placas de hormigón de cinco centímetros de espesor vertidas en taller sobre un lecho de arena que conforman una serie de superficies regladas -paraboloides hiperbólicos- y trabajan a compresión gracias a una serie de cables metálicos traccionados desde unos grandes puntales de hormigón in situ que sirven de estructura primaria y que, como el resto, permanecen ocultos bajo la capa unificadora y *borradora* de pintura metalizada[15]. El aspecto de sólido metalizado fue una intuición temprana de Le Corbusier que se mantuvo hasta la forma final[16].

El efecto que proporciona la pintura es definitivo: el edificio no tiene exterior, refulge tanto que carece incluso de sombras a pesar de las curvas y contracurvas de su silueta, cualquier rastro de una sombra es eliminado por el fulgor metálico del recubrimiento continuo, adecuadamente acentuado por los reflejos producidos en el lago circundante, por lo que el efecto visual final es el de encontrarnos ante un bulto perfectamente convexo o, mejor dicho, una esfera perfecta.

El *Poema Electrónico*, como ejemplo construido del *espace indicible* corbuseriano, coloca al espectador en el centro y expande para él los límites de las paredes del pabellón, por lo que podemos afirmar que es una concreción del espacio músico-visual ilimitado en igual medida que la catedral del porvenir de Adolphe Appia. Recordemos que en el vestíbulo de ejercicios de Hellerau y en los espacios rítmicos, Appia había observado que "no distinguimos nada que pueda detener la mirada", y que sus topografías artificiales poseen una clara vocación de infinitud física.

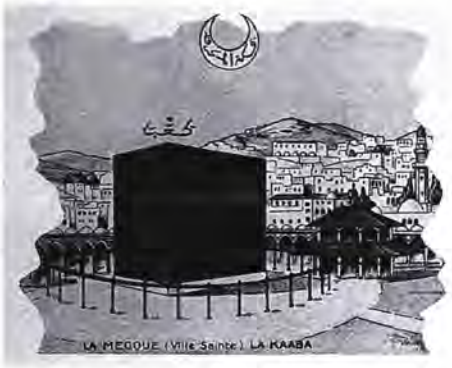
Asimismo, los cuatro elementos constituyentes de la caja mágica de Appia -el actor, la implantación, la iluminación y la pintura- guardan un paralelismo sorprendente con los cuatro elementos que, como describe Le Corbusier, construyen el *Poema Electrónico*: *écrans, ambiances, tri-tours, volumes.*



191 Maqueta conmemorativa de metal del Pabellón Phillips, 1958.

15. Las mejores fuentes de consulta para seguir la génesis y construcción del Pabellón Philips son una serie de artículos que la revista *Philips Technical Review* publicó durante la construcción y a la clausura. En concreto el vol. 19, núm. 5, de 1957-1958, con el artículo "Electronic Music", de H. Badings y J. W. Bruyn, págs. 191-201, y el vol. 20, núm. 1, de 1958, con los artículos "The Architectural Desing of le Corbusier and Xenakis", de Iannis Xenakis, págs. 2-8, "The Hyperbolic-Paraboloidal Shell And its Mechanical Properties", de C. G. Vreedenburgh, págs. 9-17, "Model Tests for Proving the Construction of the Pavilion", de A. L. Bouma y K. F. Ligtenberg, págs. 17-27, "Construction of the Pavilion in Pretressed Concrete", de H. C. Duyster, págs. 27-36, y el número doble 2-3 con los artículos "The Light Effects", de L. C. Kalff, págs. 37-42, "The Sound Effects", de W. Tak, págs. 43-49 y "The Electronic Control System", de S. L. Bruin, págs. 50-58.
Recientemente Marc Treib ha publicado el estudio *Space Calculated in Seconds*, Princeton University Press, 1996, que recoge prácticamente toda la documentación escrita y gráfica de la revista *Philips* con otros documentos tomados de la Fondation Le Corbusier y de los fondos del Getty Center de Los Angeles.
Se han consultado ambas publicaciones.

16. El primer croquis del Pabellón Philips, que mostraba la botella de gunitado suspendida de una estructura tubular metálica que se superpone como una cota de malla, se acompaña de las siguientes palabras: "amature tubulaire/ tôle déployée modèle (aluminium sur carton)/coleur: armature/volume aspect aluminium", algo que se mantuvo en el resultado final. Página 706 del "Carnet K44", en *Le Corbusier, Carnets*, vol. 3, 1954-1957, París, Fondation Le Corbusier 1981.



192 Le Corbusier: La Kaaba en la revista *Plans* (1931-1932).

Los *écrans* son grandes pantallas de proyección, muros cóncavos, el equivalente al lienzo disponible en la pintura, es decir, las grandes áreas de superficie del interior del pabellón sobre las que se proyectan las imágenes en blanco y negro del filme. Las *ambiances* son las manchas de luz coloreada que Le Corbusier concibe para "animar" los *écrans* o las superficies de proyección con colores de la gama mayor de la paleta de colores, realizadas con proyectores de luz coloreada. Los *tri-tours* son filtros con agujeros colocados delante de dos proyectores de cine para definir áreas perfiladas de color (o de ausencia de color) en los *écrans* y las *ambiances*, así como para proyectar imágenes de contorno acotado y así delimitar zonas de énfasis, que ejercen un papel similar al claroscuro. Por último, los *volumes* son dos sólidos tridimensionales suspendidos de dos de los vértices del pabellón, uno es una escultura de tubos, una figura geométrica masculina o figura "matemática", y el otro es un maniquí industrial, una figura femenina (bien un maniquí normal de las Galerías Lafayette o uno sin ojos ni manos[17]), que, iluminados con luz ultravioleta que centellea ocasionalmente, brillaban en tono verdoso y rojo respectivamente.

El paralelo con los elementos de la puesta en escena de la catedral del porvenir es inmediato: actor-*volume* / implantación-*écran* / iluminación-*ambiance* / pintura-*tri-tours*.

Más allá de los evidentes paralelos técnicos entre estas dos realizaciones, existe una línea de conexión definitiva en todos los acontecimientos que se han venido tratando a lo largo de este estudio: la caja mágica o *boîte à miracles*.

El Bayreuth de Wagner y su contrafigura el Palais Garnier, el teatro de Semper para el Crystal Palace o la Dresden Opernhaus, la ceremonia *Das Zeichen* o el no realizado Schauspielhaus de Darmstadt, la sala de ejercicios de Hellerau y finalmente el Pabellón Philips, ¿no son todos ellos *boîtes à miracles* o catedrales del espectáculo?

III. *Boîtes à miracles*: 1910-1965

Le Corbusier dio por vez primera una definición de la caja mágica en un congreso sobre arquitectura y dramaturgia celebrado en la Sorbona de París en 1948 para una audiencia de hombres de teatro. En este congreso describe la *boîte à miracles* como un gran cubo vacío que contiene todo lo que el espectador pueda desear. Tres años más tarde, en el Congreso CIAM VIII de Hoddesdon de 1951, repite literalmente su discurso de París, esta vez ante una audiencia de arquitectos y añadiendo un dibujito de la caja mágica que recuerda mucho la Kaaba islámica, por lo que las filiaciones religiosas resultan inmediatas. El punto crucial es que el discurso sobre la caja mágica es intercambiable en ambos eventos, un congreso de teatro y otro de arquitectura, es decir, que en estas fechas, finalizada la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier ofrece como *solución* a los problemas de la arquitectura y el arte mundial

17. "Suspendre aux plafond un mannequin des Galeries Lafayettes à poil avec des beaux yeux ou un mannequin standard sans yeux ni mains", en *Le Corbusier: Carnets*, vol. 3, "Carnet L46", entrada 859, *op. cit.*

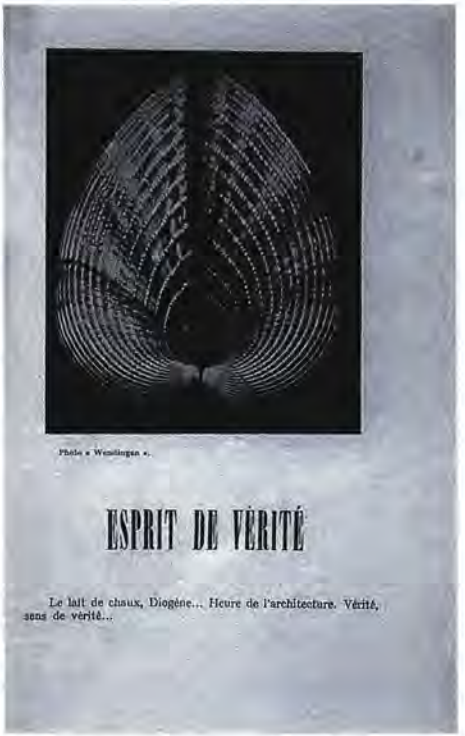
su caja mágica, el espectáculo arquitectónico de síntesis. La Kaaba ya había aparecido en las páginas de la revista *Plans*, una publicación promovida por las fuerzas políticas de los sindicalistas y comunistas franceses entre 1931 y 1932, en la que Le Corbusier colaboró regularmente mientras se encontraba realizando sus proyectos en Argelia.

Sin embargo, hay que remontarse a un escrito anterior, "Confession", el epílogo a su *L'Art décoratif d'ajourd'hui* de 1925, para encontrar una primera definición de la caja mágica. En esta confesión, Le Corbusier rememora las enseñanzas de L'Éplattenier, su existencia cotidiana en La Chaux-de-Fonds, la fascinación por la contemplación de la naturaleza como trampolín para la imaginación. En sus comienzos de grabador, Le Corbusier se define como un "hacedor de cajas de precisión"[18], o sea, de relojes, y se puede afirmar que lo seguirá siendo el resto de su vida, y que el Pabellón Philips es seguramente la caja de mayor precisión que construyó jamás, controlada en fracciones de segundo. Pero la precisión en la concepción de una caja mágica no conlleva garantía de éxito en su efecto por sí sola, la precisión no encierra ninguna verdad, sino que es inerte y disponible, como la tecnología o las ideologías. Le Corbusier encabeza una sección de este libro, titulada "Esprit de Vérité", con la ilustración de una concha marina extraída de la revista *Wendingen*, e introduce una serie de imágenes tales como las velas de unas embarcaciones de los lagos suizos, hélices y aviones, peces, los aparatos digestivos de unas plantas, y escribe en un cierto punto: "Destinées, causes, raisons? Mystère: ce n'est pas notre affaire. La nature et l'événement sont étrangers à notre force créatrice"[19].

El universo de la precisión se une a las incertidumbres de la contemplación de la naturaleza sin que ello suponga contradicción alguna cuando recorremos con los ojos y las manos las páginas del ensayo antidecorativo *L'Art décoratif d'ajourd'hui*. Este recorrido visual ya es una primera muestra de una obra de síntesis, y cabe tomarlo como un verdadero museo de imágenes que está anticipando los contenidos visuales del *Poema Electrónico*.

No obstante, antes de su exposición definitiva al universo de la precisión, consecuencia de su viaje por Alemania, Le Corbusier recuerda en "Confession" las palabras de su maestro suizo, que son una auténtica enunciación de la *boîte à miracles* por anticipado:

> Aquí, dijo el maestro, construiremos un monumento dedicado a la naturaleza. Abandonaremos la ciudad y habitaremos bajo los montes, al pie del edificio que lentamente llenaremos con nuestras obras. Toda la fauna y toda la flora. Una vez al año se celebrarán grandes fiestas. En los cuatro ángulos del edificio se encenderán cuatro inmensas piras...[20]

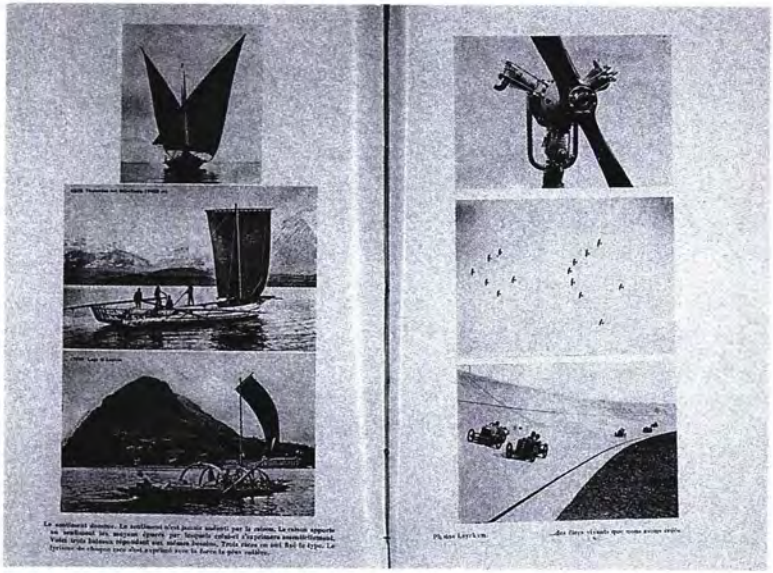


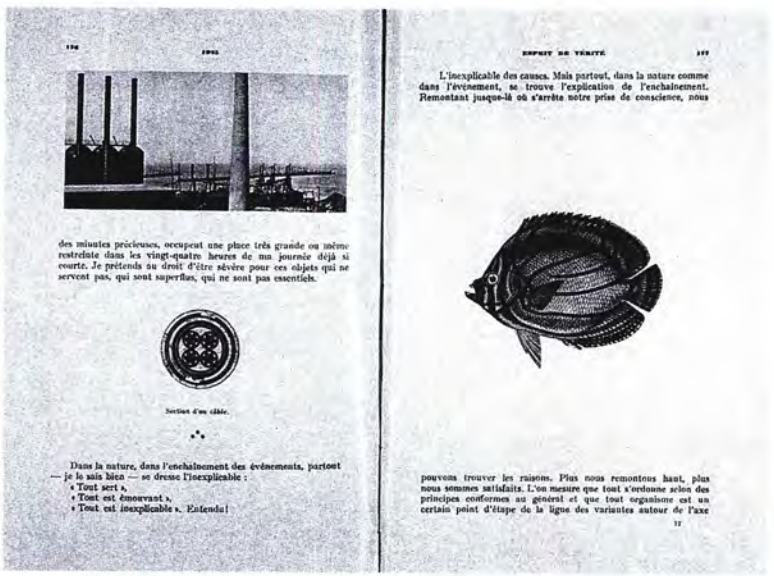
193 Página de encabezamiento del capítulo "Esprit de Verité", del libro *L'Art décoratif d'ajourd'Hui*.

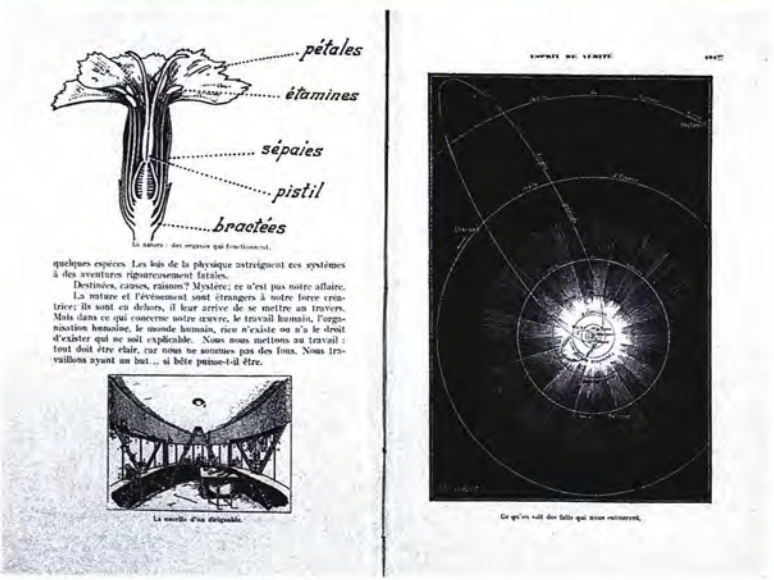
18. Esta apreciación es de Stanislaus von Moos, en su libro *Le Corbusier: Elementos de una Síntesis*, Barcelona, Lumen, 1977, pág. 23. Publicado originalmente en alemán en 1968.

19. LE CORBUSIER: *L'Architecture d'ajourd'hui*, París, Les Éditions G. Crès et Cie., 1925, pág. 180.

20. Ibídem, págs. 198-199.









194, 195, 196 y 197 Le Corbusier: Páginas de *L'Art décoratif d'ajourd'hui*, París, 1925.

Las palabras de L'Éplattenier, que están describiendo lo que más tarde sería la Escuela de Artes Aplicadas de La Chaux-de-Fonds en la que Le Corbusier fue profesor desde enero de 1912 (cuando regresa de Oriente) hasta 1914, no sólo contemplan la construcción (en el mismo espíritu *Art-Nouveau* que inspiró la Colonia de Darmstadt) de una escuela de arte, de una colonia con festividades anuales como la propia Colonia de Darmstadt o como los Festivales Musicales de Bayreuth y Hellerau, sino que parecen contener el germen de la *boîte à miracles* y del museo mundial: toda la fauna, toda la flora, un lugar mágico que, como una botella lista para beber, encierra los misterios de esa naturaleza que los alumnos de esta escuela, como el mismo Le Corbusier había hecho antes, estudian con sus dibujos.

El deseo de realizar cajas mágicas –síntesis de las artes– no se circunscribe a los últimos años de la carrera de Le Corbusier, sino que se remonta a sus comienzos, por lo que podemos establecer un círculo cerrado entre las fechas 1910 y 1965. Estas cajas mágicas serían obras de arquitectura en las que se sintetizan las dos sensibilidades antagónicas que se despliegan en toda la obra de Le Corbusier: la del tecnócrata progresista o reformador y la del intelectual o artista alienado, ultrasensible a la sensación de desastre que se percibe en todas ellas y en el transcurso del siglo XX[21].

La primera de estas obras es la École d'Art de La Chaux-de-Fonds, un proyecto de 1910 que entronca claramente con aquellas palabras de confesión que Le Corbusier recordaba en *L'Art décoratif d'ajourd'hui*, quizá una concreción formal directa de las visiones de L'Éplattenier: un lugar que contiene toda la fauna y toda la flora del Jura. Este proyecto consiste en la agrupación de aulas, talleres y demás dependencias alrededor de un núcleo central: una pirámide cristalina. Las aulas tenían un jardín individual para poder hacer los trabajos al aire libre, que representan el germen del Inmueble-villa y los jardines suspendidos. Los talleres agrupados alrededor del centro estaban modulados según medidas estandarizadas para permitir así un posible crecimiento del edificio, pero manteniendo intacto su corazón cristalino[22].

El segundo proyecto es el Mundaneum, de 1929, que debía construirse en los alrededores de Ginebra. Fue un proyecto ideado por Paul Otlet, que lo concibió como una especie de premio de consolación para Le Corbusier tras su derrota en el concurso para la Sociedad de Naciones de 1927. En palabras de Paul Otlet, el Mundaneum debía llegar a construir un pensamiento colectivo hecho de todos los pensamientos particulares, es decir, nacionales-geográficos-temporales: "un centro intelectual de unión, de vínculos, de cooperación, de coordinación", una "representación del mundo, expresión sintética de la vida universal, comparador de civilizaciones, símbolo de la Unidad intelectual del Mundo y la Humanidad, imagen de la comunidad de naciones... que deviene un lugar sagrado"[23]. Una catedral gigantesca que dominara el paisaje jurásico de Suiza.

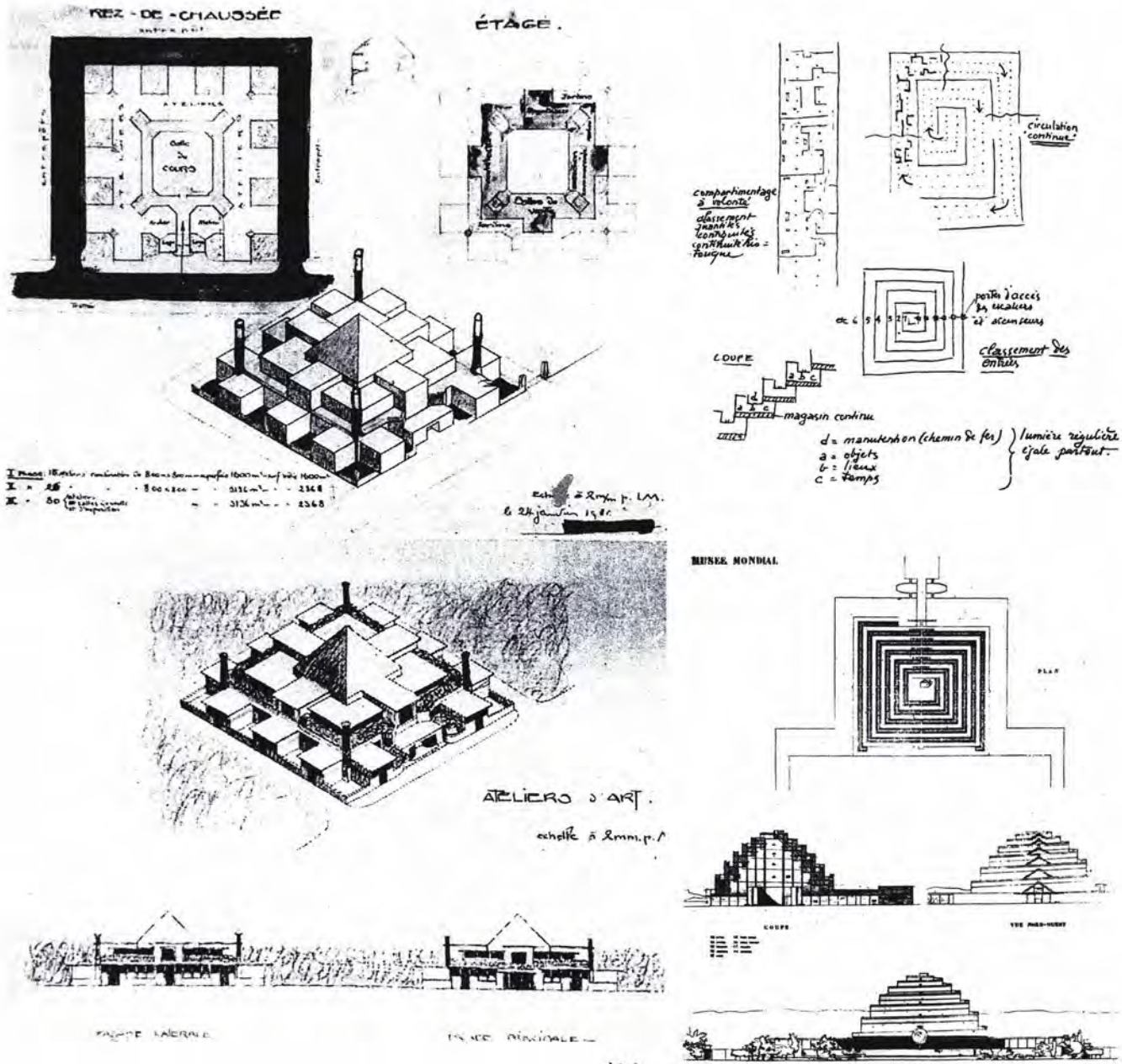


198 Portada de *L'Art décoratif d'ajourd'hui*, Paris, 1925. Le Corbusier.

21. Sigfried Giedion habló en *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Nueva York, Oxford University Press, 1948, pág. 720, de un "tipo de individuo que pueda restaurar el equilibrio perdido entre la realidad interior y la exterior". Este individuo era, sintomáticamente, un bailarín o un acróbata: Le Corbusier.

22. Véase LE CORBUSIER: *Oeuvre Complète 1910-1929*, Zúrich, Verlag für Architektur Artemis, pág. 22, donde se reproduce este proyecto junto a la memoria escrita.

23. PAUL OTLET: "Palais Mondial", *Publication de l'Union des Associations Internationales* (Bruselas, 1928). Tal y como viene citado en LE CORBUSIER: *Oeuvre Complète 1910-1929*, *op. cit.*, pág. 190,


REZ - DE - CHAUSSÉE
ÉTAGE.
ATELIERS
Salle de cours
Jardins
Salle de cours
circulation continue
compartimentage à volonté
classement dans les contiguës centrifuge ou centripète
porte d'accès des visiteurs
classement des entrées
COUPE
magasin continu
d = manutention (chemin de fer)
a = objets
b = jeux
c = temps
lumière régulière égale partout
ATELIERS D'ART.
échelle de 2mm. p. M.
MUSEE MONDIAL
PLAN
COUPE
VUE PRISE OUEST

Le Corbusier concibió un proyecto monumental del que nos interesa particularmente el museo-zigurat por dos razones: la primera es que con su organización en una triple banda temática, que el espectador recorre de modo lineal –objeto, tiempo, lugar– según una sección constante, Le Corbusier asegura que el museo proporcione al espectador una *visualisation instantanée*[24] del objeto en su contexto global, algo que alude –como veremos– a la aspiración a la totalidad plástica del cuadro purista, y que nos retrotrae hasta el Museo Ideal de Semper para el Crystal Palace, el cuadrado perfecto de los cuatro elementos; la segunda razón es que la organización en espiral –desde arriba hacia abajo– deja en el centro del edificio un enorme vacío, colosal y en cierta medida muy similar al Cenotafio de Newton de Boulleé, en el que Le Corbusier tenía pensado incorporar la construcción de un sacrarium: "algo así como un templo de la ética, la filosofía y la religión. Un gran globo, modelado y coloreado a escala 1/1.000.000 con el planetario dentro, está situado enfrente del edificio del Museo"[25].

Además del Museo mundial, el proyecto contemplaba la construcción de una biblioteca mundial, una universidad, un estadio, un vestíbulo de los tiempos modernos, edificios para las diversas asociaciones internacionales, oficinas deportivas, hotel y distrito residencial, terminal de tren, autopista de conexión con Ginebra, Lausana, Berna y Zúrich, puerto en el lago, Organización Internacional del Trabajo, jardines botánicos y mineralógicos y un aeropuerto. Aunque, no cabe duda, el corazón es el Museo y el desfile incesante de espectadores alrededor de su sacrarium.

El duro ataque que Karel Teige (arquitecto de origen checo, editor del periódico de arquitectura *MSA*, de la revista *Stavda* y de una revista radical de izquierdas) lanzó contra el Mundaneum en 1929 desde la revista *Stavda* provocó la reacción inmediata de Le Corbusier en las páginas de la misma revista donde apareció el ataque y que su autor tituló "En Defensa de la Arquitectura"[26].

Su defensa del proyecto se basará, al contrario del ataque de Teige que se fundamentaba en argumentos estilísticos, en el uso del edificio por parte del espectador, y es así, como espectador, como Le Corbusier concibe al visitante del museo. El visitante-observador ascenderá, en su condición de espectador, hasta la cúspide de la pirámide-zigurat, desde la que contemplará un espectáculo natural sobrecogedor, el paisaje del Jura, antes de embarcarse, en un estado de ánimo inducido por esta contemplación del panorama de la naturaleza, en la contemplación instantánea de los objetos del hombre. Si el exterior de la triple cinta expositiva es la naturaleza, el interior es el sacrarium, y ambos se localizan simétricamente uno respecto al otro, situando en el eje virtual de simetría la triple cinta como un artefacto que *filtra* ordenadamente el complejo informativo del espectáculo natural (la naturaleza romántica en continua

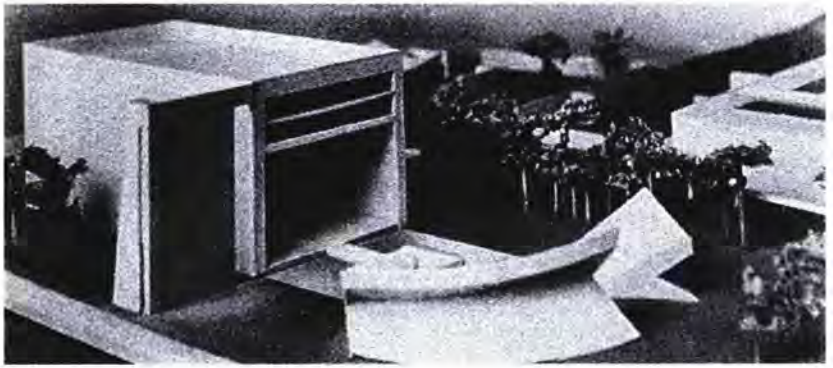
199 Ch. E. Jeanneret: L'École d'Art de La Chaux-de-Fonds, proyecto de 1910 publicado en la *Oeuvre Complète*.

200 y 201 Le Corbusier: El Mundaneum, 1929, tal y como se publicó en la *Oeuvre Complète*. Se incluía además un diorama.

24. Le Corbusier: *Oeuvre Complète*, *op. cit.*, pág. 194.

25. Karel Teige: "Mundaneum", *Stavda*, vol. 7, (Praga 1929), pág. 145. Versión consultada Karl M. Hays (ed.): *Oppositions Reader*, MIT Press, 1998, pág. 592.

26. Publicado originalmente en *Stadva* (Praga), núm. 2 (1929) y en *L'Architecture d'Ajourd'Hui* (1933). Versión consultada: *Oppositions Reader*, *op. cit.*





LA LUMIÈRE LA COULEUR LA FORME

PAR

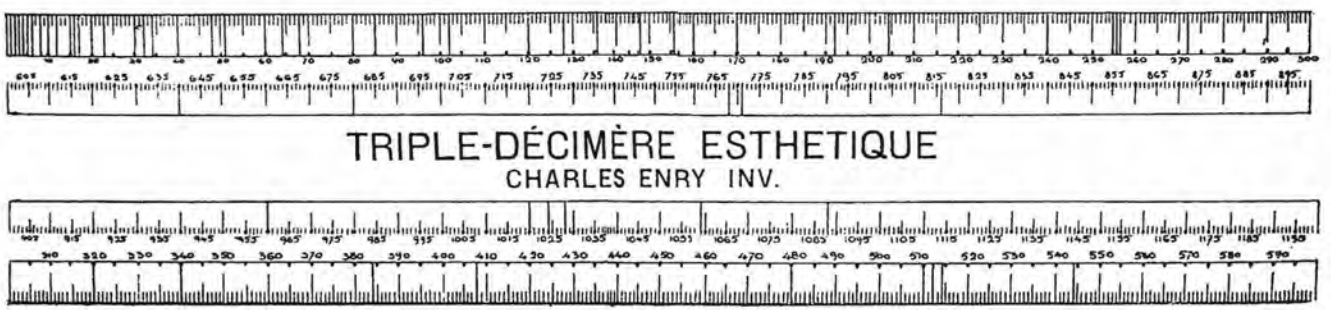
CHARLES HENRY

(Suite 4) (1)

Les problèmes de rythmes dans les formes, nous pouvons les résoudre avec le *rapporteur esthétique* (fig. 26). Cet instrument diffère des rapporteurs ordinaires, en ce qu'il présente immédiatement et exactement les sections naturelles de la circonférence les plus simples, c'est-à-dire, le 1/3, le 1/4,.. le 1/31 et indirectement les autres sections : ces sections naturelles sont évidemment les seules utiles à l'esthétique. L'échelle ordinaire des degrés est comprise entre les échelles des sections naturelles, l'échelle extérieure servant à évaluer les angles dirigés à gauche de l'observateur, l'échelle intérieure, les angles dirigés à droite. La figure 27 indique A) les déplacements du rapporteur le long d'un contour ; B) l'ordre dans lequel on analyse les différentes parties d'une configuration complexe ; en C) l'ordre de succession des mesures dans des contours polygonaux.

Le rapporteur permet de faire des angles rythmiques : le *triple décimètre esthétique* (fig. 28) permet d'obtenir des rapports de longueurs, qui introduisent la « mesure » dans les formes : il indique par des traits longs les multiples rythmiques de l'unité.

Sont rythmiques les puissances de 2, les nombres premiers égaux à une puissance de 2 augmentée de l'unité, les produits d'une puissance de 2 par un ou plusieurs nombres premiers égaux à une puissance de 2 augmentée de l'unité. Ces nombres sont célèbres dans la théorie des nombres et dans la géométrie. La formule est générale pour toutes les sensations; elle s'applique immédiatement, par le cercle chromatique, aux harmonies de couleurs ; à la condition d'évaluer les intervalles musicaux en quintes, elle justifie les règles essentielles de l'harmonie musicale et permet d'en énoncer beaucoup d'autres, essentiellement évolutives.



metamorfosis) hacia el interior, el sacrarium, que es una obra estrictamente humana (el producto de la necesidad y el orden). La triple banda expositiva, que además conforma el propio edificio, actúa como un filtro cutáneo de alta precisión.

La programática del Mundaneum reaparecerá, como una Acrópolis moderna coronada por el Museo, una auténtica catedral o una *Stadtkrone* –por usar la terminología de Bruno Taut, del que éste y otros proyectos corbuserianos son claramente deudores directa o indirectamente–, en toda la obra posterior de Le Corbusier, hasta su muerte. Por ejemplo –sin entrar en detalles–, en el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de París de 1931, en el Village Cooperatif, donde el edificio del club debía desempeñar un papel similar al de la *boîte à miracles* (y el propio Le Corbusier da fe de ello en su intervención en el CIAM VIII), en el Museo de Crecimiento Ilimitado de 1939, en el proyecto para la Basílica de la Paz y el Perdón de 1948, en el proyecto de la Porte Maillot de 1950, en el proyecto de Museo con *boîte à miracles* de Ahmedabad de 1952, en el proyecto de Tokio de 1957-1959, en el Centro cívico de Chandigarh, en el Museo del Siglo XX en Erlenbach de 1963 (que Le Corbusier presentó como un cuaderno que contenía páginas de los proyectos anteriores, tales como el museo de 1931, el de Crecimiento ilimitado de 1939, la Porte Maillot, la *boîte à miracles* de Ahmedabad, el Museo de Tokio o un *théâtre spontané* proyectado con unos pocos muros sin cubierta para representaciones, conferencias o cine) y finalmente en el Museo de Nanterre de 1965, el último proyecto para el que Le Corbusier dibujó un croquis de su propia mano.

Desde el Centro de Arte de la Chaux-de-Fonds hasta Nanterre, 1910-1965, parece así confirmarse la afirmación de Le Corbusier en su testamento intelectual: "Nada es transmisible excepto el Pensamiento", donde dice que las mismas preocupaciones de Charles Édouard Jeanneret en su *Viaje a Oriente* se mantienen intactas hasta su muerte. Allí escribe: "Soy un burro estúpido, pero un burro que tiene un ojo que ve"[27].

IV. Cuadro, diorama, tapiz y acústica visual: aparatos de masaje

Resulta posible establecer, en la producción integral de Le Corbusier, esta cadena ininterrumpida de artefactos –cuadro/diorama/tapiz/acústica visual– ante los que el espectador siempre actúa como el objeto de un masaje, ya que se trata de una cuestión de escala, tema y complejidad técnica. Una cadena que funciona por la expansión de unos principios estéticos y de una temática que se mantienen prácticamente constantes, aunque estén sometidos a lo que, en *Après le Cubisme*, se enunció como la evolución sentimental del hombre. En este primer escrito purista se dice que "nuestros sentidos plásticos se comportan como baterías de resonadores acordados cada uno a ondulaciones determinadas, y su número aumenta a medida que las investigaciones

202 Le Corbusier: La *Boîte à Miracles* del Museo de Tokio, 1957-1959.

203 Le Corbusier: El *Théâtre spontané* del proyecto del Museo del Siglo XX de Erlenbach.

204 Charles Henry: *Triple décimère esthétique, L'Esprit Nouveau*, 1921.

27. LE CORBUSIER: "Les Dernières Oeuvres", en *Oeuvre Complète*, Zúrich, Verlag für Architektur Artemis, 1970, pág. 174.

aportan visiones sobre la materia-naturaleza"[28]. Lo cual es un equivalente emocional y perceptivo de la "evolución mecánica" purista. Cuando se rompe la colaboración entre Ozenfant y Le Corbusier en 1926, este último introduce en su estética particular la noción de *objects à réaction poétique*. Además, la figura humana comienza a aparecer insistentemente en su pintura, de modo que aquí cabe entender esa evolución sentimental o evolucionismo de los órganos perceptivos como una ampliación de la temática pictórica, más que como la completa pérdida de interés por los *objects-type*, de igual modo que el hombre rítmico dalcroziano se ve transformado en un *homme réel* sin que por ello se esfume por completo el proceso de *ritmificación*.

En un pasaje de *Après le Cubisme* podemos ver cómo, incluso antes de que Le Corbusier introdujera los *objects à réaction poétique*, quedaba establecida una pirámide jerárquica de temas de la pintura compuesta por la figura humana, en el vértice, seguida del paisaje y el objeto inorgánico[29].

Ese fenómeno de concordancia vibratoria –la resonancia– se produce en el cuadro, el diorama, el tapiz y en las piezas de síntesis conformadas según la acústica visual. A su vez, cada uno de los artefactos de masaje se relaciona con un tema de arquitectura muy concreto, que marcará la carrera de Le Corbusier arquitecto: el cuadro se asocia a la villa construida con los cinco puntos; el diorama al espectáculo de la ciudad contemporánea; el tapiz al botellero –de Argel o Marsella–, es decir, al "volumen alveolar habitable" entendido como andamiaje constructivo; y por último la acústica visual a las grandes obras de Ronchamp, La Tourette, Chandigarh y muy especialmente el Pabellón Philips.

Cuadro:

El cuadro purista estaba construido según una *ley* que se asemeja al "hecho de poner a vibrar un resonador mediante ondas acordadas con él"[30]. Uno de los colaboradores de *L'Esprit Nouveau*, Charles Henry, publicó con el título "La Lumière, la coleur et la forme" una serie de cuatro artículos que fueron fundamentales para el establecimiento de las bases estéticas del purismo. Antes de esta publicación se conocían dos libros suyos: *Sensation et Énergie* y *Mémoire et Habitude*.

Charles Henry llegó a establecer la existencia de dos instrumentos de medición de la sensación del espectador con respecto a las formas de una obra de arte, se trata del *Triple décimère esthétique* y el *Rapporteur esthétique*[31]. Ambos son reelaboraciones de dos instrumentos de medida métrica, la cinta y el transportador de ángulos. Henry creía que su uso correcto ayudaría a establecer relaciones sentimentales equilibradas, sanas y rítmicas, aunque en un complejo inicial de sensaciones algo amorfo debido a la correspondencia numérica entre estímulo formal y sensación sobre la que están

28. Ozenfant y Le Corbusier: *Après le Cubisme*, Paris, Éditions des Commentaires, 1918. (Trad. esp.: "Después del cubismo", en *Acerca del Purismo, escritos 1918-1926* (trad. Amparo Hurtado Albir), Madrid, El Croquis editorial, 1991, pág. 35.)

29. Ibídem, pág. 36. La cita completa es: "hagamos una estadística de las formas por rendimiento de belleza: en la parte inferior, la materia orgánica, donde el ojo no percibe ninguna ley plástica clara, magma, poca belleza, pues; luego el objeto inorgánico (minerales, objetos fabricados, etc.); después, el paisaje; en lo alto, la figura humana".

30. Ibídem, pág. 33.

31. Charles Henry publicó los cuatro artículos en forma de *suite* cuatripartita en los números 6, 7, 8 y 9 de *L'Esprit Nouveau*. El *Triple décimère esthétique* y el *rapporteur esthétique* aparecieron en la *suite 4* de sus artículos como modelo conclusivo. La comparación con *Azar en Conserva* de Duchamp, realizado diez años antes, habla por sí sola: demuestra la ingenuidad de los instrumentos de Henry por anticipado.

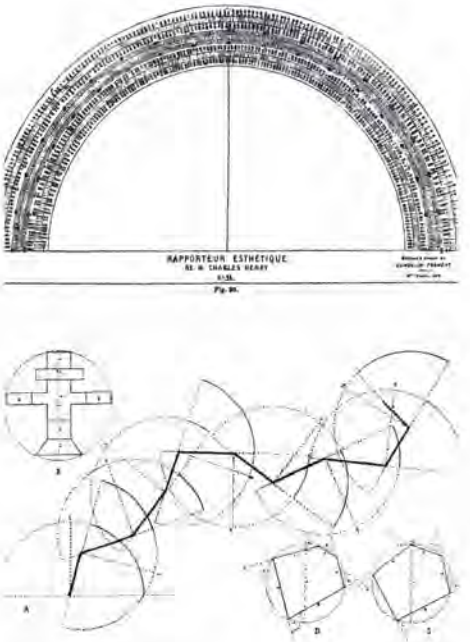
construidos. Estos dos instrumentos de medición estética tienen sin duda algo que ver –en su funcionamiento– con los instrumentos que Le Corbusier manejó toda su vida como controladores de las formas: los trazados reguladores, las series del Modulor y la malla CIAM.

Henry llenó sus artículos con tablas explicativas, curvas de funciones como "la sensación de luz blanca en razón de la intensidad" o la "sensibilidad absoluta a la luz blanca", para explicar que sus curvas *psicofísicas* podían tratarse exactamente igual que las curvas mecánicas o electromagnéticas; con ello avanzaba la hipótesis de su intercambiabilidad, es decir, hacia explícita la continuidad absoluta entre ciencia (mecánica ondulatoria) y estética.

Una gran parte de estos principios son los que conforman las tesis fundamentales de *Sur la Plastique* y *Le Purisme*. En particular nos interesa la que determina el formato de un cuadro purista en virtud del desgaste energético del ojo como medida de calidad estética: "[...] existe una correlación entre el cono visual y la tela que abarca"[32]. Por lo tanto, el formato del cuadro tiene una importancia capital. La razón principal es que, como escriben sus autores, el formato tipo de la ventana de tren es el ideal porque al adaptarse perfectamente a la forma del cono visual se abarca la totalidad del cuadro en un golpe de vista. Lo fundamental es que se perciba la idea de *totalidad* en la obra de arte purista, y esta premisa continuará siendo válida para Le Corbusier. En última instancia, el Pabellón Philips fue, durante sus seis meses de vida, un artefacto para la congregación de masas a través de la unificación de los ingredientes de una obra como el *Poema Electrónico*, y en una frase fundamental de *Le Purisme* se dan las claves para su lectura: "Una superficie que se pinte debe hacer olvidar sus límites, debe ser *indiferente*"[33].

El único límite para un cuadro es el de su legibilidad, que debe ser inmediata, de un vistazo. Esto es lo que dicta su formato. Ozenfant y Le Corbusier mencionan que el tipo de línea empleado para definir los contornos de las figuras de sus cuadros[34] implica un determinado comportamiento motriz del ojo, es decir, un consumo energético. El principio se extiende al propio formato de la tela: Ingres, Watthman o la tela de 40 son los adecuados porque se adaptan a la forma del cono visual.

Fue, sin embargo, el psicólogo alemán Wilhelm Wundt (1832-1920) el que había determinado anteriormente estos principios en sus estudios de estética y fisiología, que aparecen en el purismo filtrados a través de los trabajos de Charles Henry. Wundt describió cómo el movimiento muscular del ojo contribuye a la formación de conceptos espaciales y a la medida de la distancia, asimismo, estableció un correlato directo entre el gasto energético del ojo y la percepción de la distancia y profundidad y describió cuánto consumo energético-muscular requieren los contornos: la línea ver-

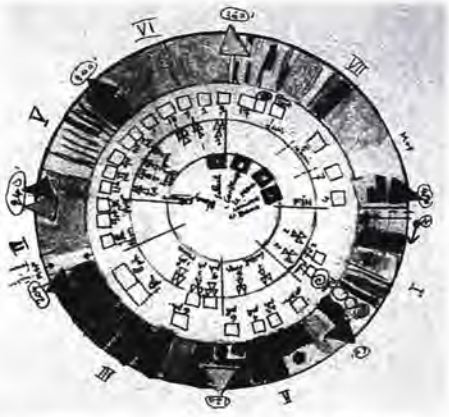


205 Charles Henry: *Rapporteur esthétique, L'Esprit Nouveau*, 1921.

32. Ozenfant y Le Corbusier: "Le Purisme", *L'Esprit Nouveau*, núm. 3, pág. 379, y pág. 77 de la edición castellana citada.

33. Ibídem, pág. 380 y pág. 78 de la edición castellana.

34. En "Sur la Plastique", *L'Esprit Nouveau*, núm. 1, págs. 38-39, y págs. 55-56 de la edición castellana citada.



206 *Scenario* circular para la elaboración del *Poema Electrónico*, que fue finalmente descartado.

tical, la horizontal, el ángulo agudo, obtuso, etcétera. En *Sur la Plastique* se recogen estos preceptos literalmente.

Estos preceptos entroncan, a su vez, con las ideas de Etienne Bonnot Condillac (1714-1780), filósofo francés, epígono del inglés John Locke, que radicalizó las hipótesis del empirismo al eliminar todo vestigio metafísico en la obra de Locke *Essay Concerning Human Understanding*, de 1671. Locke había defendido las sensaciones y la reflexión como la doble fuente del conocimiento humano, de las ideas. Pero Condillac negó el papel de la reflexión y primó el de la sensación, al considerar que la reflexión no es más que una forma sofisticada o atenta de sensación; es más, atendió en primera instancia al tacto sobre la vista como el sentido que prueba la existencia de los cuerpos. En su *Traité des Sensations*, de 1745, dividido en cuatro secciones, describe cómo el tacto *enseña* a los otros sentidos, haciendo un paralelo entre el ojo y la mano que Wundt hizo suyo: "[...] los rayos, por la manera en que son reflejados hasta llegar a la retina, son para el ojo lo que dos bastones cruzados son para las manos"[35], escribe muy significativamente Condillac, haciendo de los rayos luminosos una prótesis humana, un *object-type* que equipara al sujeto frente a un cuadro con un ciego con bastones o con un individuo que ve y toca con sus dos manos.

Wundt, en su *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, de 1893, escribirá a su vez:

> [...] las propiedades generadas del sentido táctil se repiten en el sentido de la vista, pero en una conformación inmensamente más sutil. A la superficie sensible de la piel externa corresponde aquí la superficie de la retina, con sus conos y bastoncillos dispuestos a modo de empalizada y formando un finísimo mosaico de puntos sensibles[36].

Así queda establecida la naturaleza masajeante del cuadro en el purismo, por medio de la analogía de los bastoncillos del ojo con los bastones del ciego, de manera que, tal y como describe Wundt: "El campo visual completo o la superficie total de la retina se produce, pues, de modo análogo a una región espacial táctil"[37].

Diorama:

Desde el cuadro purista y su inmediatez pasamos a los dioramas de 1922 y 1925 como regiones espaciales táctiles más complejas. En los dioramas de Le Corbusier el grado de complejidad de la *resonancia* entre el espectador y la obra es mucho mayor, aunque se mantienen los principios de concordancia vibratoria purista.

El primero de los dioramas de Le Corbusier se proyectó para exhibir la "Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes" en un quiosco del *Salón de Otoño*. El segundo diorama (doble y simétrico) realizado para el Plan Voisin y el mismo proyecto

35. ETIENNE BONNOT CONDILLAC: *Extrait raisonné du Traité des Sensations*. (Trad. esp.: *Lógica y extracto razonado del Tratado de las Sensaciones* (trad. Josefina Amalia Villa), Buenos Aires, Aguilar, 1982, pág. 198.)

36. De la edición castellana de WUNDT: *Compendio de Psicología* (trad. J. González Alonso), Madrid, Ed. La España Moderna, s. a., pág. 160.

37. Ibidem, pág. 163.

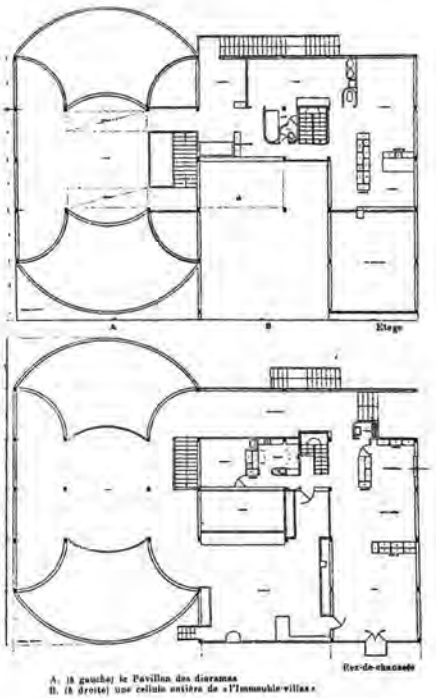
anterior dentro del pabellón de *L'Esprit Nouveau* de la Exposición de Artes decorativas de París de 1925.

El primer proyecto es un pabellón aislado, con forma rectangular y una protuberancia trasera semicircular para colocar sobre su cara interior el gran diorama. El espectador sube seis escalones y se sitúa dentro de la caja, tras la barandilla protectora, delante de la vista de la ciudad del futuro, del mismo modo que se situaría ante un cuadro dentro de un museo. No sólo se trata de un artilugio publicitario, como habitualmente se quiere ver, sino de una máquina –que no puede ser sino un artilugio óptico– para establecer una continuidad ideal entre el espectador y la ciudad del mismo modo que se establece la continuidad entre la visión y el tacto, entre bastoncillo y bastón, porque el espectador, idealmente, se está asomando a la ventana de su casa y se encuentra en el centro de la ciudad contemporánea. La abertura desde la caja hacia el diorama posee, desde luego, unas dimensiones similares a las de la ventana ideal, y el diorama se encuentra tan perfectamente enmarcado por la abertura que resulta posible abarcarlo de un golpe de vista. Sólo si se desea se puede hacer viajar al ojo por la superficie del diorama para estudiar los detalles de la ciudad, algo que resulta innecesario para aquel que no posea un interés especializado. El diorama desempeña un papel equivalente a los panoramas de Schinkel, que no solamente eran un entretenimiento de masas sino que buscaban la demostración de una continuidad entre la nueva ciudad prusiana y el ciudadano, de la que surgía un nuevo tipo de sujeto observador muy mediatizado por el artefacto óptico, a través del cual se ve el panorama, un sujeto que, sin embargo, no se debe reducir a un producto del medio óptico.

El diorama para la "Ciudad contemporánea" tenía 16 metros de desarrollo y 100 metros cuadrados de superficie en un pabellón de 27 metros de largo. La posición del ojo del espectador estaba perfectamente calculada. Le Corbusier escribe sobre este quiosco: "Por este estudio, uno penetra en el mundo milagroso de las certezas inminentes. El análisis conduce a las dimensiones, a las escalas nuevas y a la síntesis de un organismo urbano"[38].

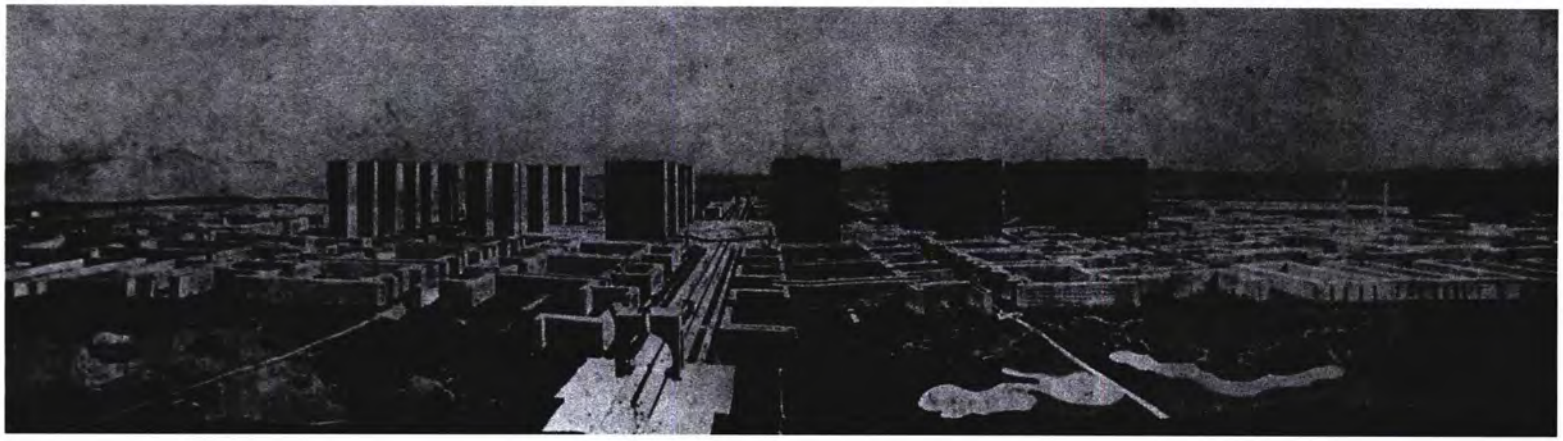
En el pabellón de *L'Esprit Nouveau* la operación insinuada en este primer diorama se construye y el espectador puede acceder, no ya ideal sino físicamente, a la ciudad contemporánea desde su casa moderna, o viceversa.

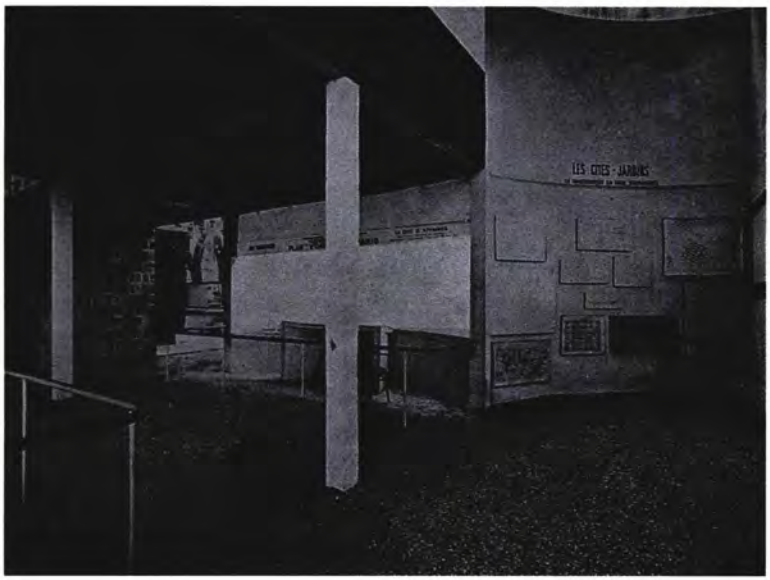
El pabellón está claramente dividido en dos partes, que, expresadas en los términos teatrales de Charles Garnier –pertinentes aquí en cuanto sublimación espectacular de la mecánica urbana–, serían lo *vraisemblable* y lo *vrai*, esto es, la representación y la presentación, el doble diorama y la célula alveolar habitable, la ciudad y la casa, de manera que el espectador no sólo se implica idealmente en la ciudad desde su posición central entre los dos dioramas, sino que la vive como actor en la otra mitad del



207 Le Corbusier: Plantas del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Paris, 1925, con los dos dioramas: la Ciudad Contemporánea y el Plan Voisin.

38. LE CORBUSIER: *Oeuvre Complète 1910-1929*, *op. cit.*, pág. 34.







208 Le Corbusier: Diorama de la *Ville Contemporaine*, expuesto inicialmente en 1922 y después en 1925.

209 y 210 Le Corbusier: Interior del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de París, 1925, con los dos dioramas: la Ciudad Contemporánea y el Plan Voisin.

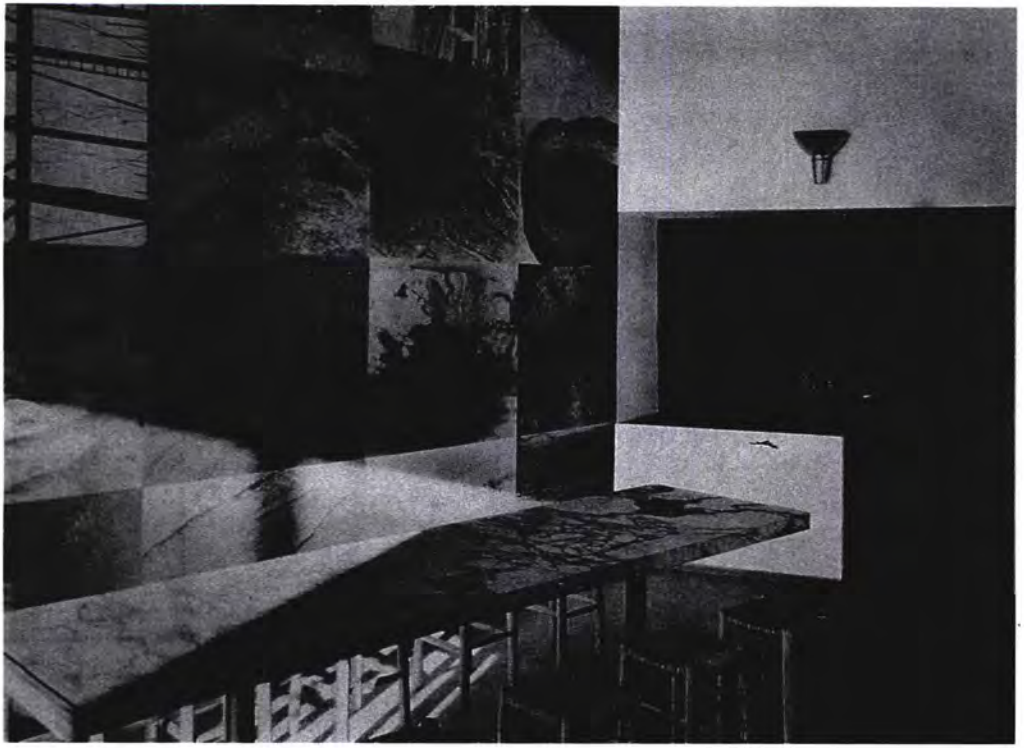
edificio. Del masaje visual que produce el diorama pasamos al masaje corporal que produce recorrer la casa, vivirla: "El espectador se encontrará, por lo tanto, dentro de una célula habitable de un inmueble-villa como si se encontrara enteramente a 15 metros del suelo"[39], escribe Le Corbusier. El paso al territorio de lo *vrai*, la entrada a la casa moderna, termina en el gimnasio de ejercicios, situado en la planta superior: desde un masaje incialmente visual –el diorama– hasta llegar al masaje corporal del ejercicio físico.

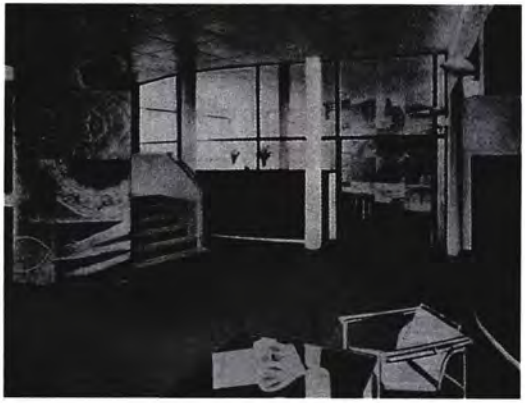
En un proyecto de 1922 (contemporáneo del diorama de la "Ciudad de tres millones de habitantes"), la villa Montmorency en París, Le Corbusier ya había aplicado las técnicas de construcción de dioramas a la arquitectura. El proyecto consiste en la adición de una plataforma-terraza para entrar –exactamente como en Garches– ceremonialmente y un pabellón lateral añadido a una villa existente de forma simétrica arqueada, un trozo de circunferencia. El pabellón lateral de nueva planta se dibuja como una construcción en diorama que mira hacia la nueva terraza de entrada. La fachada principal está compuesta por un muro convexo, panzudo, que se vuelca sobre la terraza y en el que se abre un único hueco de medidas equivalentes al diorama de 1922. En esta ala se encuentra el salón, una estancia que se presenta desde la entrada a la casa, realizada por el lateral opuesto de la terraza, casi de frente, como en un teatro. Puede ser al mismo tiempo un escenario que ofrece el espectáculo de los habitantes al espectador que los visita, o bien al contrario, un puesto de control –desde el salón hacia la entrada de la casa– y disfrute de la terraza ajardinada. (Este proyecto no sólo manifiesta las filiaciones con la media-arquitectura de los dioramas de 1922 y 1925, sino que contiene la réplica exacta de la planta de la casa La Roche-Jeanneret, de 1923-1928.)

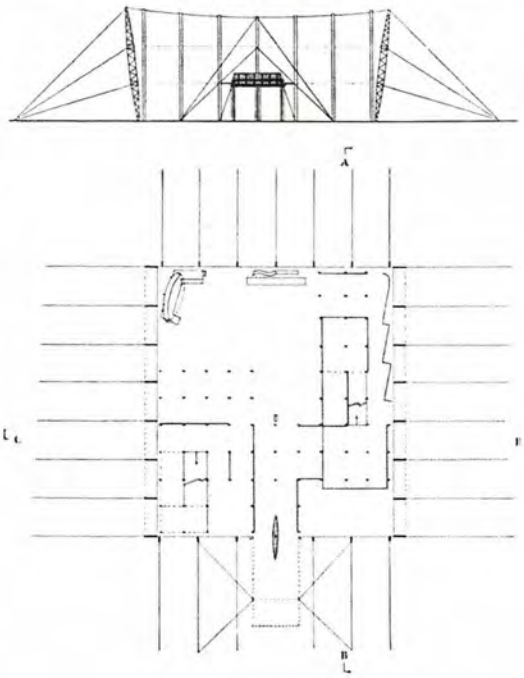
El pabellón de *L'Esprit Nouveau* provocó en August Perret –miembro del equipo del jurado internacional de la exposición– este juicio: "qu'il n'y avait pas là d'architecture" (aquí no hay ya arquitectura). El cuidado ensamblaje de objetos de artesanía folk, objetos-tipo y obras de arte pictóricas disuelve por completo los muros de la casa y convierte el paseo en una experiencia sensorial-espectacular casi pura que finalmente hace intercambiables el masaje ocular con el esfuerzo físico en el gimnasio. El propio Le Corbusier recogió orgullosamente esta crítica de Perret en su escrito "Defensa de la Arquitectura", dirigido a Karel Teige ante sus críticas al Mundaneum cuatro años más tarde:

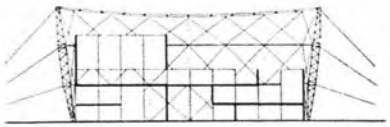
> Note usted que yo transgredí (¡y cuánto me costó!) toda regla de la exposición al rechazar cualquier objeto de arte decorativo en nuestro proyecto. Pero incluí obras de Picasso y Léger por considerarlas necesidades innegables. Al mantenerme en la línea de obras de arquitectura que

39. Le Corbusier: *Oeuvre Complète 1910-1929*, *op. cit.*, pág. 98.









211 y 212 Le Corbusier: Interior del Pabellón Suizo de París 1931, con los muros tapizados de ampliaciones fotográficas.

213 Le Corbusier: Pabellón de *Les Temps Nouveaux,* 1937. Planta, sección y alzado.

manifiesten la pura creación humana, también expuse allí evidencias de los fenómenos naturales: mariposas, documentos geográficos y geológicos, etc., así como un número de objetos "objetivos", auténticos estándares de la razón y del corazón, con los que provocar el pensamiento[40].

Esto es lo que provocó el juicio negativo de Perret, su lectura del pabellón como media-arquitectura, en este caso como un libro-revista. El pabellón sería así la *tactilización* de un libro, de un programa iconográfico que no es otro que *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, cuyas páginas recogen esas mismas imágenes, además de la ya mencionada confesión retroactiva: la negación del material y su transformación en espectáculo.

La ciudad contemporánea, tal y como Le Corbusier la describe en su Plan Voisin, anula igualmente la arquitectura de ladrillo o piedra para convertirse en construcción sentimental, o en puro choque sensitivo. El habitante de esta ciudad, como se desprende de las palabras de su autor, se convierte en un paseante altamente consciente del entorno como fenómeno estético, un bosque de arabescos vegetales que permite entrever los reflejos cristalinos de los rascacielos, un paralelismo absoluto con la experiencia de contemplar el diorama: "[...] Estas estructuras colosales no evidencian vestigio alguno de construcción. Todo lo que permanece visible es cristal... y proporción"[41]. Visiones y recreaciones gráficas que de nuevo recalan no sólo en los trabajos sobre urbanismo de Bruno Taut, sino más concretamente en sus fantasías cinematográficas y teatrales.

El impulso de expandir los límites del cuadro como espectáculo (sea cual sea su temática) hacia la propia arquitectura queda definitivamente constituido en el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, de 1931, donde Le Corbusier forró una parte considerable de los muros de hormigón con ampliaciones fotográficas de los *objects à réaction poétique*. La crítica de Perret reaparece en un artículo de la *Gazette de Lausanne* firmado por un tal Ch-F-L que Le Corbusier incluye en la *Oeuvre Complète*. El firmante del artículo califica los muros como *détournement de mineurs*, o propaganda: "Hall de lectura del Pabellón Suizo. Aquí está la cuestión. Diré en primer lugar que aquí se está contra los muros, en los mismos muros, sobre los muros"[42]. Muros y columnas de la sala de lectura se desvanecen en imágenes de células sanguíneas ampliadas, cortes de un tronco de árbol, tejas árabes, arena del desierto...

Esta operación alcanzará su apogeo en el *Poema Electrónico*, pasando, todavía, por algunos ejemplos sobre los que merece la pena detenerse.

En el Pabellón de *Les Temps Nouveaux*, una enorme tienda de lona construida en 1937 en París bajo la forma de un *musée d'education populaire*, con 1.600 metros cuadrados de superficie documental distribuida en los 15.000 metros cuadrados de superficie, el resultado del trabajo conjunto de la lona y el color es un órgano luminoso

40. Le Corbusier, en *Oppositions Reader*, *op. cit.*, pág. 604.

41. Ídem: *Oeuvre Complète 1910-1929*, *op. cit.*, pág. 112.

42. Ídem: *Oeuvre Complète 1929-1934*, *op. cit.*, pág. 76.







214 y 215 Le Corbusier: Pabellón de *Les Temps Nouveaux*, 1937. Interior con los murales fotográficos y el techo y las paredes de lona luminosa.

216 Le Corbusier con Pierre Badudoin en el taller de Bercy, trabajando en el tapiz *Traces de pas dans la nuit*, 1951.

puro: "la luz cae por los 1.200 metros de lona, por el techo, que filtra menos de la mitad, esta luz fue magnífica hasta noviembre, cuando la cubierta textil se cubrió de carbonilla de las calefacciones centrales de la ciudad"[43].

Las superficies de lona se coloreaban en rojo intenso, verde, gris fuerte, azul, contra un suelo de grava amarilla clara y un techo de lona amarillo oscuro, de tal modo que el resultado evoca, desde luego, la "sinfonía de sensaciones" que servía de *motto* para describir un cuadro purista, y dicho *motto* era indudablemente una adaptación de la vieja intuición romántica de Goethe, la de la arquitectura como música congelada.

Frente al suntuoso fondo coloreado se disponía un recorrido por el programa expositivo, que, a través de cinco niveles de plataformas, surcaba absolutamente toda la imaginería de Le Corbusier y sus ramificaciones profesionales: la revolución arquitectónica conseguida, las 24 horas solares, la carta del CIAM, los análisis de ciudades del Congreso de Atenas, la historia del urbanismo, las miseria de París, la propuesta para París de 1937, el centro de reuniones populares para 100.000 personas, *l'ilôt insalubre*, las cuatro funciones del urbanismo, pinturas, los planes de reforma agraria y, a la salida, las recomendaciones para un programa de la civilización maquinista.

En un único organismo arquitectónico, lona disuelta en luz, se comprime, como un cuadro gigante de 360 grados de desarrollo, todo un programa cultural, arquitectónico e ideológico que funciona, respecto al espectador, como una batería de resonadores. La disolución del material del muro en espectáculo de luz y color similar a un cuadro, un espectáculo impregnado del misticismo del gótico catedralicio: el muro que se disuelve gracias a la intensidad de la sensualidad.

Tras este pabellón vendrían otros menos relevantes: el pabellón Batla de París, de 1937, no realizado, que contenía una proyección cinematográfica sobre un techo inclinado, los pabellones de Lieja y San Francisco de 1937-1938, la exposición *Ideal Home* de Londres de 1938-1939 y los proyectos para la síntesis de las artes de la Porte Maillot.

Tapiz:

Los tapices son otro paso más, u otra técnica de adopción del espectáculo por parte de la arquitectura. Aparecen en 1935, cuando Marie Cuttoli encarga a Le Corbusier la elaboración de cartones para la fábrica de tapices de Aubusson. Posteriormente, en 1948, Le Corbusier comienza su asociación con el profesor y experto en tapices Pierre Baudoin, continuando la elaboración de piezas para dicha fábrica.

Le Corbusier estableció unos vínculos fundamentales entre el tapiz –o muro de lana, como lo llama a menudo en tono semperiano– y el Modulor:

43. LE CORBUSIER: *Oeuvre Complète 1934-1938*, *op. cit.*, pág. 161.

> El tapiz se debe ofrecer al ojo a la altura del hombre. Puede, y debe, tocar el suelo. Su altura es así determinante: 220 centímetros o 290, o 360 (dimensiones del Modulor disminuidas en 5 ó 6 centímetros, 226-296-366, etcétera). De este modo entrarán como un elemento útil en la composición de la arquitectura moderna y no como un decorado[44].

El tapiz ha de tener las mismas dimensiones que la pared de la célula alveolar habitable, se constituye así en el muro de lana. El tapiz acordado con el Modulor es la forma de pintura mural o de fresco de la habitación moderna, y se puebla con los *objects à réaction poétique* de modo análogo a como los cuadros puristas –colocados en los muros de las villas de los años veinte– se poblaban con *objects-type*. El principio de la concordancia vibratoria sigue vigente plenamente, sólo ha variado la gama de vibraciones. Aquí ha funcionado el "evolucionismo de los sentidos" del que se hablaba en 1918.

Tomemos, por ejemplo, el gran tapiz de la sala mayor del Palacio de Justicia de Chandigarh, que mide 12 por 12 metros. Le Corbusier escribe sobre él: "Este tapiz se creó por razones acústicas. Sirve así de estimulador psicofisiológico por la fuerza de su policromía y por la presencia intelectual y poética de los símbolos"[45].

Por lo tanto, el tapiz se comporta como un artefacto unificador entre la acústica *científica* (la que trata de las reverberaciones ondulatorias) y la acústica *visual* (la que se ocupa de las estimulaciones estéticas del espectador). El vocabulario de Charles Henry-Wundt-Condillac está presente: se sigue estableciendo el correlato entre la cuantificación científica y la cuantificación estética, el tapiz –como un elemento resonador– reconcilia al espectador con el ambiente en el que se encuentra.

Le Corbusier realizó una taxonomía de los tapices, de su función respecto al andamiaje constructivo, según el tamaño y la ubicación. En una carta del 20 de mayo de 1957 dirigida a la fábrica (después de haber concebido los grandes tapices para las obras de India y Japón), escribe que hay tres tipos de tapices: el doméstico o *muralnomad*, de dimensiones de pared de célula habitable; el tapiz acústico para las grandes obras de arquitectura, con la doble función de absorción de reverberaciones y proporcionamiento de una "dignidad característica"; y el tapiz escénico, como el de la *boîte à miracles* de Tokio[46].

El *muralnomad* es en todo equivalente a un cuadro. El usuario puede desenrollarlo una vez que su estilo de vida nómada le obliga a cambiar de residencia y está pensado, fundamentalmente, para los proyectos de vivienda tipo *botellero*, es decir, las Unidades de Habitación. Con el *muralnomad* (y en general con sus tapices), Le Corbusier se coloca en la línea semperiana de valorización de la tienda textil nómada como el cobijo carnal fundamental y primigenio del hombre y frente a las intelectualizaciones de la cabaña de Laugier, pese a que en todo ello medie un proceso de



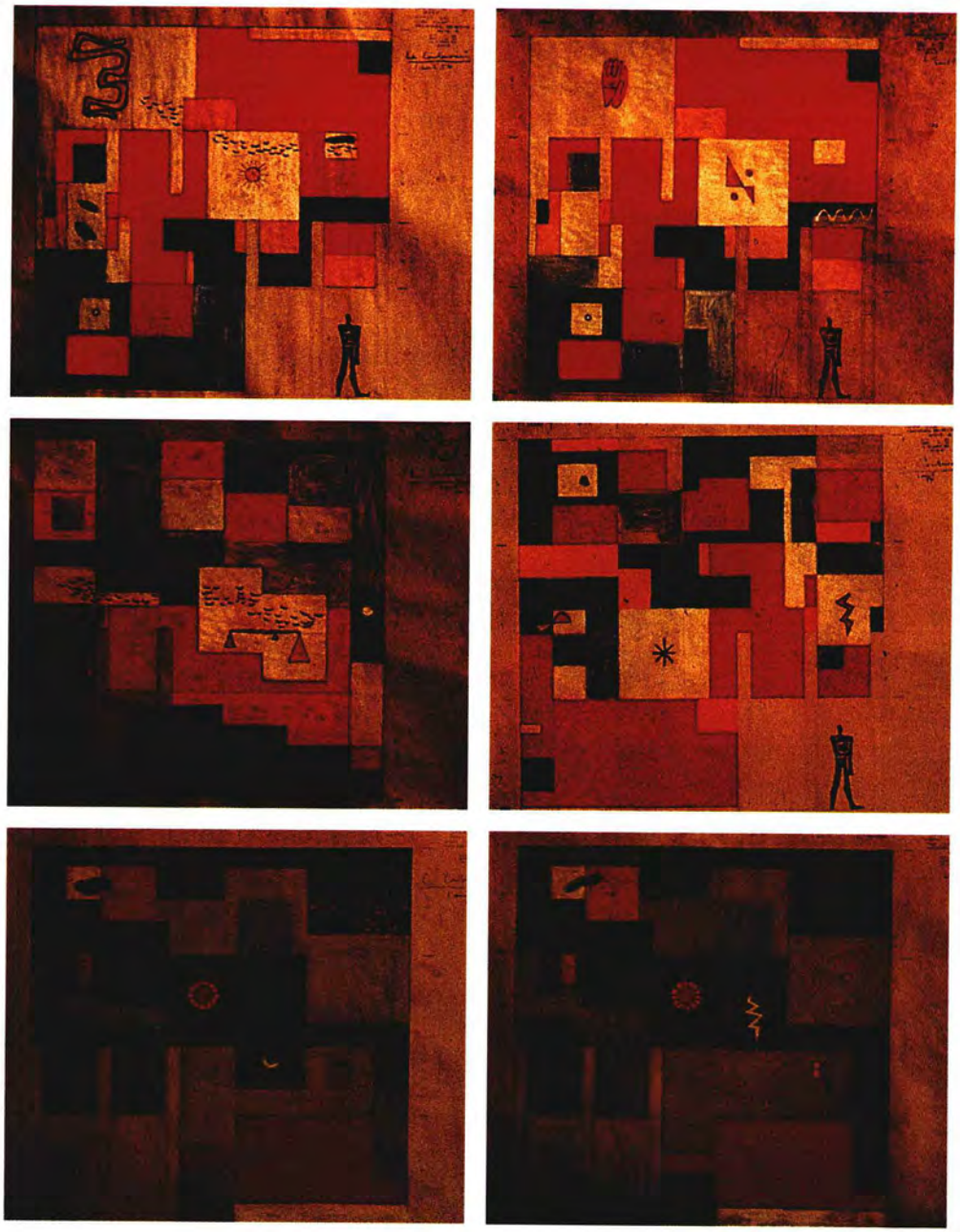
217 Le Corbusier: *Muralnomade* doméstico que ocupa toda la superficie del muro.

44. Le Corbusier: "Tapisseries Muralnomad", *Zodiac*, núm. 7, pág. 57, y en *Le Corbusier, Oeuvre Tissé*, catálogo de Martine Mathias, París, ed. Philippe Sers, 1987, pág. 14. Ver también *Oeuvre Complète*, vol. 6, págs. 132-133.

45. Ídem: "Capital Project, Haute Cour", en *Le Corbusier, Oeuvre Tissé, op. cit.*, pág. 15.

46. Ibídem, págs. 94-95.





218 Le Corbusier: La gran sala del Tribunal de Chandigarh con el gran tapiz y el efecto cromático.

219 Le Corbusier: Seis estudios para los tapices pequeños de Chandigarh, 1954.

desvanecimiento absoluto del material: finalmente hay carne, no osamenta. Y lo que resulta más pertinente aquí, se alinea con la técnica de Adolphe Appia, que concebía sus escenas como piezas tridimensionales forradas de tela de lienzo sobre las que se *pintaba* con luz para crear así el espectáculo arquitectónico. De aquí al *Poema Electrónico* sólo hay un paso. Y para ello basta comparar los estudios para los ocho tapices pequeños del Palacio de Justicia de Chandigarh con el *scenario* del *Poema Electrónico*. Le Corbusier, en las descripciones de estos tapices, divide el contenido en *signes et symboles* y en *ambiances* o *coleurs*, realizando pacientemente una ficha descriptiva para cada uno de ellos. El efecto del gran tapiz se describe así: "En el Parlamento, los tapices contribuyen a mejorar la acústica. Entonces uno accede a un espectáculo arquitectónico trastornador"[47].

Acústica visual:
El *Poema Electrónico* inauguraba, según Le Corbusier, una nueva forma artística: los *jeux électroniques*. El espectáculo no como arte de la propaganda o arte-al-servicio-de sino como juego espontáneo. Recordemos la definición de Salzmann del vestíbulo de ejercicios de Hellerau, repetida posteriormente en las páginas de *L'Esprit Nouveau*: un órgano luminoso; algo que se aproxima tanto al sentido de juego corbuseriano como a su precepto de la *acústica visual.*

En su intervención de 1948 en el congreso teatral de París mencionado antes, el argumento desarrollado por Le Corbusier fue el de la defensa del *théâtre spontané.* Dicho con sus propias palabras, una variante de este espectáculo espontáneo viene dada por lo siguiente:

> En mi segunda visita a Brasil –había estado allí por primera vez en 1929– me llamó particularmente la atención la presencia de tres razas distintas: la india, la negra y la blanca. Sus colisiones, sus contactos, sus violentas divergencias, convertían las calles en un verdadero teatro[48].

Que asociamos inmediatamente con el espectáculo espontáneo sin espectadores de Robinsón Crusoe sugerido por Appia, el cual sólo se puede producir cuando Robinsón imagina la existencia de semejantes. En este texto, Le Corbusier proporciona innumerables ejemplos de teatro espontáneo entresacados tanto de sus viajes como de sus propios proyectos, entre otros, las actividades del edificio del club del Village Cooperatif, la Sede de la ONU en Nueva York, el salón de baile del Taj Hotel de Bombay, el Museo de Arte Moderno de São Paulo, de Lina Bo o los espacios comunes de la Unidad de Habitación de Marsella.



220 Le Corbusier: Dos momentos del escenario del *Poema Electrónico*, con los estudios de color de las *ambiances* y los *tri-tours.*

47. Le Corbusier: *Oeuvre Complète*, vol. 8, pág. 160.

48. Ídem: "Le Théâtre Spontané", conferencia del 11 de diciembre de 1948, publicada en *Architecture et Dramaturgie*, París, Flammarion, 1950 (Col. Bibliothèque d'Esthétique), pág. 150. Existe la versión castellana de este texto en la traducción del libro *CIAM VIII. El Corazón de la Ciudad*, Barcelona, Editorial Científico Médica y Hoepli, 1955, pág. 41.





221 Croquis de Le Corbusier para las actividades del Club del Village Cooperatif.

222 Le Corbusier: El *Théâtre spontané* del Museo de Erlenbach de 1963. En este caso funciona como cine al aire libre.

El *Théâtre spontané* adquiere una forma concreta –la única– en el proyecto del Museo del Siglo XX en Erlenbach, de 1963, en cuyo jardín una serie de muretes colocados alrededor de dos plataformas producen hasta tres disposiciones de escena y público, y la posibilidad de organizar conferencias, cine y eventos de danza. Así, en este proyecto, se concibe como una extensión de la *boîte à miracles* para actividades al aire libre.

La definición definitiva de la *boîte à miracles* la encontramos en el marco de dicho congreso parisino, en un comentario marginal de Le Corbusier durante la mesa redonda, que luego fue repetido en numerosos foros:

> El hombre, el verdadero constructor, el arquitecto, puede construir los edificios más útiles porque conoce todo lo relativo a los volúmenes. De hecho, puede crear una caja mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. Los diversos escenarios y actores materializan el momento en que la caja mágica aparece. El hecho de que la caja mágica exista según formas académicas o sin ningún compromiso hará que su explotación exista o no. La caja mágica es un cubo: sobre todo contiene todo lo que es necesario, la iluminación y todos los aparatos necesarios para hacer milagros, levitación, manipulación, sonidos, etcétera. El interior está vacío y vosotros sugeriréis por la creación del espíritu todo lo que queráis a la manera de los comediantes de la *Commedia dell'Arte*[49].

Quizá el congreso de París en el que se dijeron estas palabras sea uno de los documentos donde se trata este tema con más precisión y con menos ramificaciones en la obra de Le Corbusier.

De las intervenciones del resto de los ponentes del congreso habría que resaltar dos: las "Notes sur l'édifice dramatique", de Louis Jouvet y la ponencia "Le cube et la sphere", de Etienne Souriau, que estudian el desarrollo del edificio teatral desde el propio espectáculo.

En el primero, Jouvet establece como la base del sentimiento dramático una "revelación física", en perfecto paralelismo con la definición de la obra de arte según Ozenfant y Jeanneret desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*: un sabio aparato de masaje.

El corazón, los pulmones, los ojos y las orejas son la fuente de una cierta sensación, de una cierta impresión del todo física, escribe Jouvet, y la primera traza del edificio dramático es la circunferencia, de cuyo centro fluyen hacia los espectadores los efectos masajeantes de la acción dramática. Jouvet establece a partir de esta idea tres órdenes históricos para explicar la evolución del espectáculo y del edificio teatral desde las evoluciones de la circunferencia primigenia y sus desdoblamientos: (1) el orden greco-latino es aquel en que el *campo dramático*, el lugar de la acción, es doble:

49. LE CORBUSIER, págs. 181-182 del texto original, pág. 52 de la versión castellana, editada y mutilada respecto a la original.

un primer círculo para la orquesta y el coro, el rectángulo de la escena, y un segundo círculo para los espectadores. (2) El orden isabelino, el más perfecto, es el que unifica los dos *campos dramáticos* greco-latinos en uno, al ser la orquesta absorbida por el espacio de los espectadores. (3) El orden italiano, el teatro burgués, disocia definitivamente los dos campos, la acción dramática y el espectador, gracias a la "magia de la visión"[50], es decir, la perspectiva.

Souriau, por su parte, habla de dos formas fundamentales y ahistóricas de espacio teatral, que denomina el espíritu cúbico y el espíritu esférico, y que en realidad corresponden a dos formas de mirada o de experiencia espectacular: la intelectual y la fisiológica. El primero está representado por una sección del "universo, con toda su dimensión espacial, del que cortamos con una sierra un cubo", por ejemplo, el puesto de centinela del castillo de Elsinor: ése es el cubo escénico, una caja abierta por un lado orientada horizontalmente hacia el espectador, que da lugar a una arquitectura teatral "constreñidora", la sala a la italiana. El segundo, la esfera o el espíritu esférico, es también una sección del mismo universo, pero cerrada completamente, o abierta sin límites una vez dentro –como el Pabellón Philips, un objeto repelente desde el exterior y magnético en el interior–. La orientación no es horizontal, sino concéntrica en todas direcciones, carece de escena, que se sustituye por un "suelo utilitario"[51] (que tanto recuerda la expresión de Appia –terreno– y que parece tomar su forma del teatro espontáneo de Erlenbach), sobre el que se coloca a los actores y espectadores en disposiciones variables. Ejemplos de este segundo modo de operar son los *luogui deputati* medievales, el teatro isabelino o el circo, temas explorados también en *L'Esprit Nouveau*.

Le Corbusier deja bien clara su opción en su ponencia. En 1934, como él mismo dice, asistió en Venecia a la representación de *El Mercader de Venecia* dirigida por Max Reindhardt, el pionero del teatro de masas, el maestro de la orquestación de los grupos colosales de actores y –no menos importante– de espectadores. El papel del público en la conformación del espectáculo resulta fundamental para Le Corbusier, así como para Charles Garnier, quien también vio en el público una especie de fuente de energía dramática. Esta representación tuvo lugar "en un escenario real"[52], un *campo* veneciano rodeado de casas, con un canal al que se asoma una casa de cuatro plantas desde cuyas ventanas recitan los actores. El público se situaba en el anfiteatro sobre el pavimento del *campo*, rodeado, por lo tanto, de las casas de pisos que forman la plaza –rodeado de arquitectura– desde cuyas ventanas, a su vez, sus habitantes e invitados observan la representación. Aunque parece la descripción de un teatro a la italiana, en realidad no es así, porque Le Corbusier resume el efecto espectacular de la representación diciendo que "los espectadores nos encontrábamos en medio de este espectáculo lleno de vida", es decir, en el centro del espectáculo[53].

50. Louis Jouvet: "Notes sur l'edifice dramatique", en *Architecture et Dramaturgie, op. cit.*, págs. 9-25.

51. Etienne Souriau: "Le cube et la sphere", en *Architecture et Dramaturgie, op. cit.*, págs. 63-85.

52. Le Corbusier: *Le Théâtre spontané, op. cit.*, pág. 154 y pág. 45 de la versión castellana.

53. Ibídem.



223 Le Corbusier: páginas de la revista *Plans,* núm. 13 (marzo 1932), "Le Spectacle de la Vie Moderne", más tarde publicado en *La Ville Radieuse*.

224, 225 y 226 Páginas de la revista *Plans* núm. 13.

De hecho, este espacio escénico-urbano así conformado por Reindhardt supone, para Le Corbusier, un ejemplo clarísimo de lo que llamó "acústica visual" y, es más, un ejemplo del espíritu esférico en el que desde un centro se irradia el sentimiento dramático que proviene en igual medida de la escena y de los espectadores. Se trata de una cuestión de precisión y cálculo aplicado a un arrobamiento colectivo, a un sentimiento catártico-fisiológico, como deja bien claro Le Corbusier en el comentario de esta obra teatral:

> Existen ciertos *puntos matemáticos de perfecta armonía*, que podríamos llamar "puntos de acústica visual", lugares de tan perfectas proporciones que el espectador se identifica, se unifica con lo que le rodea. Basta apartarse unos pasos para que deje de experimentarse esta sensación: se ha roto la armonía y el espectador queda fuera de la escena[54].

Basta, también, observar el logotipo de la publicación del Congreso CIAM VIII de Hoddesdon de 1951, en el que Le Corbusier repitió –con algún añadido final– exactamente el mismo discurso de su presentación en París (1948) sobre el teatro espontáneo, para ver este fenómeno perfectamente ilustrado. El logotipo, que respondía al lema del congreso *El Corazón de la Ciudad: para una vida más humana de la comunidad*, consiste en un círculo de color rosáceo surcado por siluetas humanas dispuestas en un absoluto desorden, espontáneamente. De hecho, un recorrido por las imágenes del libro nos presenta multitud de teatros espontáneos organizados en perfecta acústica visual: San Marcos de Venecia, el Rockefeller Center de Nueva York, el paseo dominical por los Campos Elíseos de París, Hyde Park, Picadilly o Trafalgar Square en Londres, juegos de niños en Amsterdam, ágoras y foros, el Capitolio de Miguel Ángel..., se podría seguir hasta la extenuación, incluso se podrían añadir como ejemplos de teatro espontáneo los recorridos visuales por las páginas de la revista *Plans*, donde Le Corbusier publicó en 1931 un artículo que contiene estas hipótesis: "Spectacle de la Vie Moderne". En esta revista se publicaron los escritos que más tarde formarían el libro *La Ville Radieuse*. Una de las líneas de influencia más importantes de esta publicación multidisciplinar fue la revista humanista *L'homme réel*[55]. Así, el hombre "real" desbanca al hombre nuevo, rítmico y nietzschiano de Hellerau, para sustituirlo por un sujeto profundamente afectado por las crisis que se sucedieron desde 1913: la guerra y la gran depresión económica. El sindicalismo, la reforma rural y agraria, las participaciones de los artistas de vanguardia, las filiaciones con un socialismo de corte regionalista y nacionalista que ya están avanzando la ideología del régimen de Vichy, al que más tarde se aproximó Le Corbusier, convivieron en este periódico hasta conformar un continuo visual que de nuevo puede ser

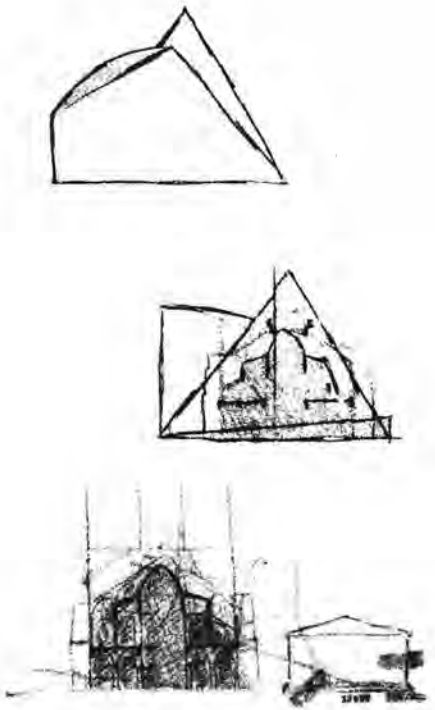
54. LE CORBUSIER: *Le Théâtre spontané, op. cit.*, pág. 155 y pág. 46 de la versión castellana.

55. Véase al respecto MARY MCLEOD: "Plans", *Oppositions* (Nueva York), núm. 17-20 (1980) especial "Le Corbusier 1905-1933", págs. 185-188.

visto como un *story board* o libreto visual de tipo casi documental, pues ilustra las grandes crisis europeas y anticipa el *Poema Electrónico* y su configuración visual: una sucesión de imágenes entremezcladas de pureza y desastre, naturaleza y tecnología; lo arcano, los *objects à réaction poétique* y los logros tecnológicos en convivencia precaria e inestable.

El cuadro purista, tanto en su temática como en su construcción, está directamente vinculado a la formación de ideas espaciales desde la visión pura, que inducen a una tactilidad virtual cuantificable desde el movimiento del ojo, que es asimismo cuantificable. El diorama amplía estas hipótesis implicando al espectador en un orden superior de complejidad, aún mayor en el tapiz, debido al simbolismo críptico de su temática y al papel que ejerce de conformador de una identidad estética individual, nómada y desenrollable para cada habitante. La acústica visual, que no es individual sino colectiva, funciona tanto de cuadro o tapiz (individualmente) cuanto de gran diorama (colectivamente) para generar el sentido de *corazón urbano* tal y como se enunció en el Congreso CIAM VIII de 1951.

Del orden individualista o tipificado de la primera posguerra –el purismo–, que perseguía la reconstrucción del individuo roto y destruido por la traumática Primera Guerra Mundial a través del orden, el rigor métrico y sensorial y el sujeto normativo, pasamos, en la segunda posguerra, a un modo de reconstrucción –la caja mágica– que apunta más hacia lo colectivo: la recuperación del símbolo y la posibilidad de la arquitectura de encarnar los valores catárticos de la comunidad.



227 Croquis 32.059 no identificado de los archivos de la Fundación Le Corbusier.

V. Catedral

En un dibujo no identificado de los archivos de la Fundación Le Corbusier[56] se puede ver una serie de tres bocetos en los que aparecen: primero, el alzado de un edificio con aspecto de sobre plegado como una pajarita de papel, seguido de, segundo, una sección de ese misterioso edificio que contiene en su interior otro edificio, una catedral gótica, representada asimismo en sección, y tras ellos, tercero, otra sección, más elaborada, del mismo tema, donde se perciben con más claridad ambas estructuras sometidas a un trazado regulador.

La inserción de la catedral en la sección de este edificio no obedece a intereses de tipo estructural o tectónico, al menos en primera instancia, como queda aclarado por el efecto de reducción del edificio a figura de contorno o a envolvente o cáscara hueca, ni a intereses de tipo compositivo, dado que la diferencia en las escalas de ambos edificios produce un efecto de extrañamiento. Si admitimos que el edificio no identificado pudiera ser el Pabellón Philips, considerando esto más como catapulta para un tema que como especulación real, deberíamos entonces reconocer que el

56. Se trata del croquis 32.059 del archivo de Le Corbusier, cuya anotación realizada por la FLC dice: "quatre croquis d'étude de monuments inscrits dans un gabarit (dessin pour illustration d'un texte?). *Le Corbusier Archives*, vol. XXXII, Nueva York y París, Garland y Fondation Le Corbusier, 1984, pág. 383.

pabellón, al contrario de la catedral, ni muestra interés alguno por ser un entramado constructivo, ni contiene ninguna intención de coronar fábrica urbana, ni posee interés contextual por lo que lo rodea.

Al principal protagonista en la concepción de ese edificio lo que le interesa al introducir una catedral gótica dentro de este embrión no identificado es la catedral como espectáculo, no como ensamblaje constructivo o urbano, sino como acontecimiento sensorial sintético producido por la música del órgano y el coro, por el color y la capacidad narrativa de las vidrieras, por el juego rítmico de los elementos y, no hay que olvidarlo, por las relaciones catárticas que se establecen en la catedral entre estos elementos plásticos, los feligreses-espectadores y el maestro de ceremonias-sacerdote.

Como dicta un pasaje contenido en el documento editado por la empresa Philips sobre el *Poema Electrónico* con motivo de la clausura del edificio, que firma W. Tak, el ingeniero de sonido:

> Los espectadores debían tener la impresión de que varias fuentes de sonido estaban en movimiento a su alrededor, subiendo y bajando, acercándose y alejándose, y sobre todo el espacio en el que tenía lugar debía verse al mismo tiempo como estrecho y "seco" o como una catedral[57].

El *Poema Electrónico*, un espectáculo audiovisual de ocho minutos de duración, consistía en la proyección simultánea de un documento cinematográfico sobre el interior de las paredes, ideado por Le Corbusier, junto a la proyección de la música electrónica compuesta por Varèse, a través de multitud de altavoces y por una sucesión de canales sonoros virtuales (las llamadas "rutas de sonido") que atravesaban todo el espacio interior. El objetivo no era otro que la eliminación de los límites físicos del pabellón, de sus paredes, haciendo del conjunto un interior puro sin exterior material alguno, es decir, diluyendo su materia constitutiva y constructiva en impresiones sensoriales, tal y como reza el texto sobre el *espace indicible*, redactado por Le Corbusier en 1945.

En el *Modulor 2* se reprodujo este texto con una nota aclaratoria que explicaba la procedencia de esta definición de lo sublime moderno. El *espace indicible* provenía de la disolución de una vidriera en colores, dejando su materia constitutiva detrás:

> Tengo en casa un vestíbulo de dos metros de lado. Una de las paredes se encuentra enfrente de una gran vidriera que da al techo-jardín. Esta pared está bajo una iluminación constante, casi teórica. Es la única que se ilumina en tales condiciones, dado que mi apartamento tiene la orientación este-oeste.

57. W. TAK: "The Sound Effects", *Philips Technical Review*, vol. 20, núm. 2-3 (octubre 1958), pág. 43.

Yo había adquirido la costumbre de usar esta pared como banco de ensayos para mis cuadros durante su ejecución: cuadritos o cuadros muy grandes.

Un día (en una ocasión bien precisa) pude ver con mis propios ojos cómo se realizaba el espacio indecible: aquella pared, con su cuadro, se expandía sin límites[58].

El *espace indicible* se produce, según Le Corbusier, por un fenómeno de naturaleza física, una acción de la obra de arte –en ondas de tipo *sonoro* en todo asimilables al agua y la luz– y una reacción del medio y del espectador ante tal fenómeno de mecánica ondulatoria[59].

¿No es ese acaso el mismo espectáculo que ofrece la catedral gótica? Le Corbusier, ante el encargo de la empresa Philips de construir un pabellón sobre la electrónica, responde: "Je ne ferai pas de façade Philips, je vous ferai un poème. Tout se passera à l'intérieur: son, lumière, couleur, rythme. Peut-être un échafadauge sera-t-il le seul aspect extérieur du pavillon"[60]. El exterior se reduce desde las primeras ideas a un andamiaje y el resultado final se presenta como una solución de continuidad entre los dos términos, andamiaje y poema, siempre que el espectador se encuentre dentro del edificio en funcionamiento, esto es, cuando el *Poema Electrónico* sucede. Cuando el *Poema* no funciona o cuando el espectador se encuentra fuera del edificio la escisión es completa. Es aquí donde podemos incluir el discurso de la catedral como espectáculo de síntesis, un edificio-espectáculo modélico en el que el grado de fusión entre el andamiaje y el contenido poético es completo, tanto que resulta difícil establecer donde empieza uno y acaba el otro, puesto que la catedral gótica es en igual medida un andamiaje estrictamente tecnológico, pétreo y mecánico, y un espectáculo puro de luz, sonido y ritmo que borra el andamiaje cuando recorremos su interior.

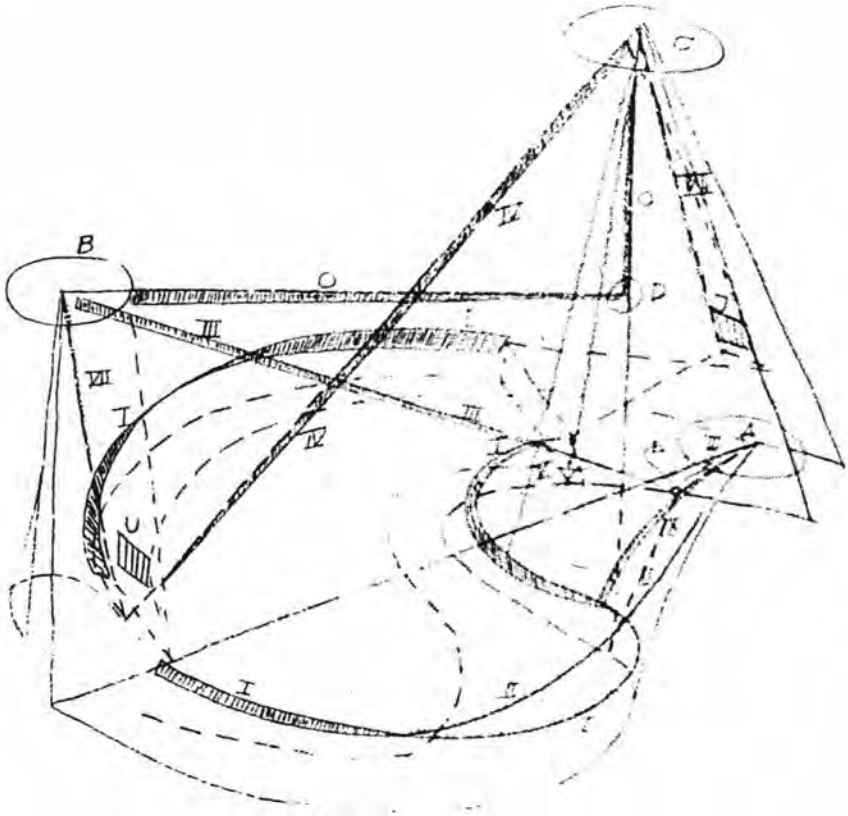
El arquitecto L. C. Kalff, que fue durante toda la gestación y desarrollo el intermediario entre el cliente –la empresa Philips para la que trabajaba– y sus autores, escribió a modo de presentación del edificio lo siguiente:

El *Poema Electrónico* se propone mostrar *en el seno de un tumulto angustioso* nuestra civilización a la conquista de los tiempos modernos. El poema realizado por Le Corbusier utiliza las posibilidades proporcionadas por la electrónica, la iluminación artificial, la acústica y el automatismo. Está concebido dentro de una arquitectura realizada con placas autoportantes, que pueden acoger 20.000 espectadores por día en 40 representaciones. La duración del *Poema Electrónico* es de 480 segundos. Teóricamente está dividido en 7 secuencias durante las cuales *Le Corbusier coloca al espectador en el centro* de las emociones y de las sensaciones visuales debidas a la estrecha colaboración entre Le Corbusier, los fotógrafos, los cineastas y los iluminadores, mientras que la electro-acústica permite a Edgar Varèse desplegar una composición

58. Le Corbusier: *El Modulor y El Modulor 2*, Buenos Aires, Poseidón, 1976, nota a pie de la página 26.

59. El texto "L'Espace Indicible" fue escrito en 1945 y publicado por primera vez bajo el epígrafe "Unité", en un número especial de *L'Architecture d'ajourd'hui*, llamado "Art", págs. 9-10, de 1946. Y por segunda vez en el libro que Le Corbusier editó en inglés sobre su trabajo de pintor *New World of Space*, Nueva York, Reynal and Hitchcock, 1948, págs. 7-9, y posteriormente en *Modulor*, de 1950, págs. 28-30, y *Modulor 2*, de 1955, págs. 24-26 de la edición argentina consultada.

60. Jean Petit: *Poème Électronique*, París, Éditions Forces Vives, 1958, pág. 23.





228 Iannis Xenakis: Las rutas de sonido del Pabellon Philips.

229 Le Corbusier: Uno de los dos croquis iniciales: una forma tipo de botella fabricada en gunitado y suspendida de un andamiaje tubular metálico.

sonora y móvil en función del espacio. Prácticamente *el espectador se encuentra en el centro de un espectáculo total* de juegos acústicos, juegos de iluminación, de color y de imágenes, sin que le sea concedido el tiempo de retomar el contacto con el mundo exterior. El inmenso aparataje erigido por este poema constituye un ensayo de síntesis de las artes y de la técnica hacia una nueva forma de pensamiento y de expresión de posibilidades ilimitadas: los Juegos Electrónicos[61].

La génesis del *Poema Electrónico* en cuanto ensamblaje visual se halla en los *Carnets* de Le Corbusier, con innumerables anotaciones sobre su contenido y estructura, así como los dos primeros esbozos del proyecto, en concreto, los *Carnets* numerados como K43, K44, K45, L46, L47, L48, L49, L50, M51, M52 y M 53.

El propio Le Corbusier resume el contenido de todos estos estudios previos en un comentario descriptivo incluido en el libro de Petit de un modo tan sintético que resulta ser la mejor de las descripciones posibles sobre el origen de este acontecimiento. Será esta descripción la que evoque todos y cada uno de los temas relacionados con este edificio-evento: la concepción del pabellón como una carcasa técnica, matemática, inerte sólo en apariencia; la naturaleza del espectáculo del *Poema*, un artefacto visual-sonoro de implacable impacto fisiológico y sentimental sobre el espectador; y finalmente la intencionalidad enciclopedista, totalizante, pedagógica y abiertamente redentora de toda la operación. Así lo resume Le Corbusier:

> Primera decisión: el contenedor será una especie de estómago con una entrada y una salida diferentes para 500 personas. Segunda decisión: el público está en pie y observa delante de él dos paredes cóncavas prácticamente verticales que permiten a los espectadores ver por encima de las cabezas de sus vecinos..., éste es el material fundamental y frágil de la exposición temporal: una botella suspendida de un andamiaje tubular [...]
>
> Vuestro servidor, por su parte, paseando su perro el domingo por la mañana por el Bois de Boulogne, en el curso de sus viajes interminables, vuestro servidor busca penetrar en el *Poema*. Él vio aparecer poco a poco aquellas nociones: luz, color, ritmo, sonido, imagen. Por ejemplo: contraste del día y la noche y todos los matices del claroscuro. Las atmósferas que rodean a los 500 visitantes, que les imprimen unas sensaciones psicofisiológicas: el rojo, el negro, el amarillo, el verde, el azul, el blanco. Posibilidad de llamadas, de evocaciones: aurora, incendio, tempestad, cielo inefable... Medida del tiempo: ritmo, elegía y catástrofes.
>
> La invención de Varèse con la aportación del experto en acústica Tak, una música volumétrica, hizo del espacio estático un movimiento de danza en el espacio. Tantos altavoces como sea necesario (se oyen 400 bocas sonoras situadas alrededor de los 500 visitantes). Masas sonoras, montañas de ruido o ciénaga de sonidos. En contraste, las rutas sonoras

61. JEAN PETIT: *Poème Électronique*, *op. cit.*, pág. 15.

o el camino del sonido, veloz o lento, brusco o largamente calmado, etcétera. Un alboroto de todos los zumbidos a disposición, una calma infinita próxima al silencio, el silencio mismo.

Visión por las imágenes. Allí, las posibilidades son casi infinitas. Pero, ¿cómo elegir? Pensé: Museo del Hombre, Palacio del Descubrimiento, Museo de Historia Natural, Museo de las Tradiciones Populares. Dos meses, un año buscando[62].

Jean Petit se ocupó de localizar las imágenes que Le Corbusier iba anotando en sus *Carnets indios*, mientras que Philippe Agostini las rodaba en 16 milímetros. Finalmente, un simple botón hacía comenzar el milagro de lo que era una auténtica saturación sensorial.

El *Poema Electrónico* tenía la siguiente estructura visual:

Secuencia 1, del segundo 0 al 60. Génesis:

Los signos: el toro, la cabeza de Miguel Ángel, una mujer se despierta.

Secuencia 2, del segundo 61 al 120. De la Materia y el Espíritu:

Cráneos, conchas, piñas, cuatro sabios, cabeza de nativo del Congo, cabeza maorí, hombre mayogo, muchacha mangbetu, mujer acostada de Courbet, arte ático, arte sumerio, Egipto, la Dama de Elche, máscara de César, arte celta, esqueleto de hombre y de dinosaurio, cabeza y manos de mono, búfalos, máscaras esquimales, la Venus de Milo, arte de Ceilán, arte de Siberia, arte de Ceilán.

Secuencia 3, del segundo 121 al 204. De las Profundidades al Alba:

Ojos de búho, búho, pintada, pavo, ojo de mujer, cabeza de cigala, tiburón, conchas, dios de la guerra, dios guerrero, mano de esqueleto de hombre Cromagnon, campos de concentración, juegos de guerra, descendimiento de Giotto, Cristo, Natividad de Chartres, Virgen y Niño, Ángel y Anunciación, Dios, la gran compasiva, Virgen de los Dolores.

Secuencia 4, del segundo 205 al 240. Los Dioses hechos por los Hombres:

Isla de Pascua, cabeza Ankor, concha, Buda, conchas, siglo griego, arte negro, Buda, manos de Buda, Isla de Pascua.

Secuencia 5, del segundo 241 al 300. Así florece la Civilización:

La muchedumbre, ingeniero atómico, trabajador al telescopio, trabajadores en la escarcha, estratosfera, telescopio, sonda, fundición de acero, cirujanos, mineros, cementeros en las Indias, buey de labranza, caballo de granja, los cómicos: Charlot, así como Laurel y Hardy, la inauguración de la fábrica, bombarderos, cohete radar, cohete y luna, inquietos mirando, explosiones nucleares, la madeja enmarañada.

62. JEAN PETIT: *Poème Électronique*, *op. cit.*, págs. 24-25.

Secuencia 6, del segundo 301 al 360. Armonía:

El entramado ordenado de la Torre Eiffel, elementos diversos y piezas mecánicas, galaxia, eclipses solares, llamas solares, los cómicos: Laurel y Hardy, dos enamorados en un banco, dos enamorados abrazándose, los bebés.

Secuencia 7, del segundo 361 al 480. Para Todo el Mundo:

Los cuatro rascacielos de París, la ciudad hirsuta: Nueva York, la ciudad radiante de Marsella y Nantes, la casa de Chaux aux Indes, *Nautilus* y *Modulor*, rascacielos de Argel, muro hirsuto, ciudad hirsuta, muro aparejado, plano de París, urbanismo de Argel, las rutas de Europa, juegos de dos niños, la mano abierta, el capitolio de Chandigarh, una mujer, un chiquillo, un muchacho, niños vagabundos, un camino en el barro, el ballet de bebés. Fin.

El Pabellón Philips es, por encima de todo, un contenedor del espectáculo constituido por el Museo Mundial de las Imágenes y por la acústica solidificada de Varèse, es decir, una botella lista para que *cualquiera* beba de ella. El primer croquis elaborado por Le Corbusier para el Pabellón Philips era precisamente una botella suspendida de un andamiaje; sólo tras la definitiva intervención de su colaborador, el arquitecto-músico Iannis Xenakis, que fue el que desarrolló la geometría final del edificio al detalle debido a las ausencias de Le Corbusier del estudio parisino y sus compromisos en la India, el edificio se convirtió en un caparazón matemático cuya geometría respondía a los glisandos geométricos de la notación musical que Xenakis venía desarrollando[63].

En origen, y como resultado al margen de su forma matematizada, el Pabellón Philips era una máquina de reunificación sensorial, de masaje coordinado catártico de masas, de redención del desastre contemporáneo en forma de *néctar embotellado*. Así pues, serán el arte y la cultura del *homme réel*, del cualquiera, los únicos instrumentos que puedan salvarle del desastre. El tema de la botella es recurrente en la obra de Le Corbusier. La botella se convierte en tipo edificatorio en un importante croquis que muestra un supuesto desarrollo desde la cabaña primitiva y la tienda nómada hasta la célula alveolar habitable de Marsella[64]. La botella es el primer indicio que existe sobre el Pabellón Philips, donde, desde una base amplia, las imágenes debían fugar hacia arriba, hacia el cuello de la botella y perderse allí.

En un reciente análisis sobre el Pabellón Philips, Alessandra Capanna dedica un apartado a lo que llama "tema y variación". Desde este punto de vista, la labor de Iannis Xenakis sobre los primeros croquis de la botella de Le Corbusier desemboca en una variación "xenaquiana" (los glisandos musicales y matemáticos aplicados a las formas arquitectónicas) de un tema "corbuseriano" (el arquetipo de la botella-tienda-

63. IANNIS XENAKIS: "The Architectural Design of Le Corbusier and Iannis Xenakis", *Philips Technical Review*, *op. cit.* Véase también Iannis Xenakis: "Notes sur un Geste Électronique", en *Musique-Architecture*, París, Ed. Casterman, 1976, págs. 143-150, y ENZO RESTAGNO: *Xenakis*, Turín, Edizioni di Torino, 1988, págs. 12-29, donde Xenakis cuenta en entrevista con el autor cómo Le Corbusier le dio sus croquis y le dijo: "Hay este proyecto, introduzca en él un poco de matemáticas", pág. 26.

64. Se trata de un croquis publicado en la *Oeuvre Complète 1946-1952*, vol. 5 (ed. de W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur, 1953, pág. 186, bajo el epígrafe de "La Bouteille".

230 *Poema electrónico*, secuencia 1.



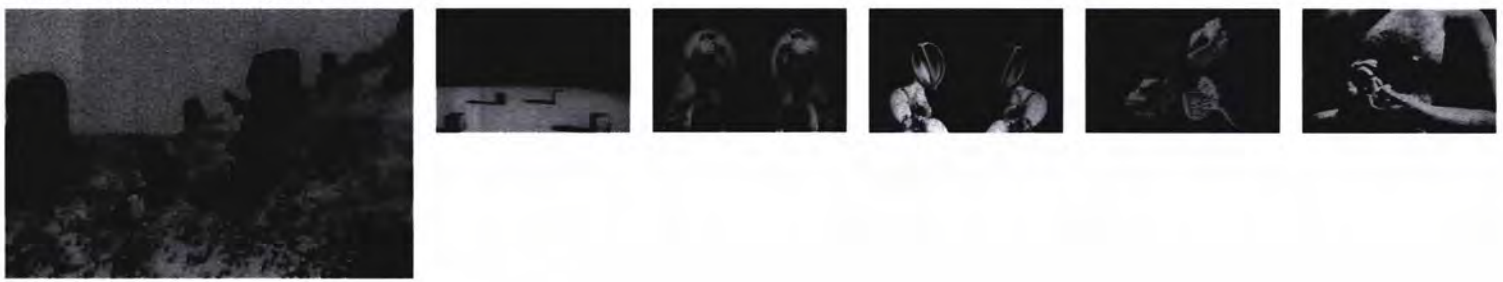
231 *Poema electrónico*, secuencia 2.



232 *Poema electrónico*, secuencia 3.



233 y 234 *Poema electrónico*, secuencia 4.



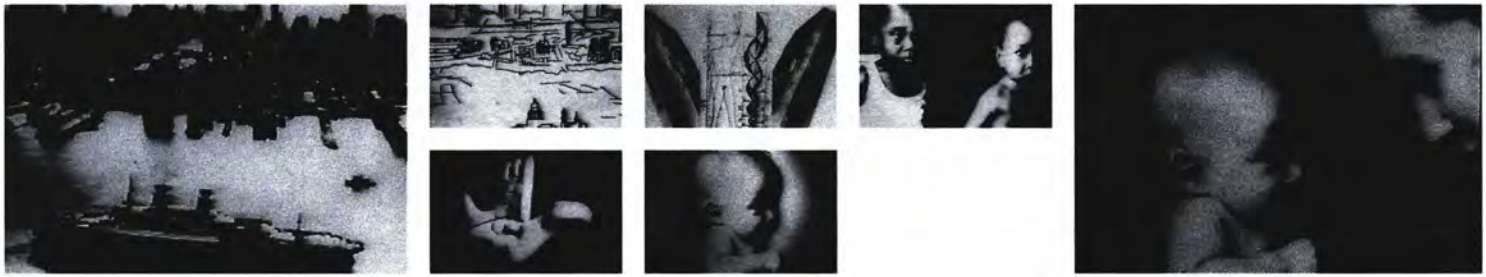
235 y 236 *Poema electrónico*, secuencia 5.



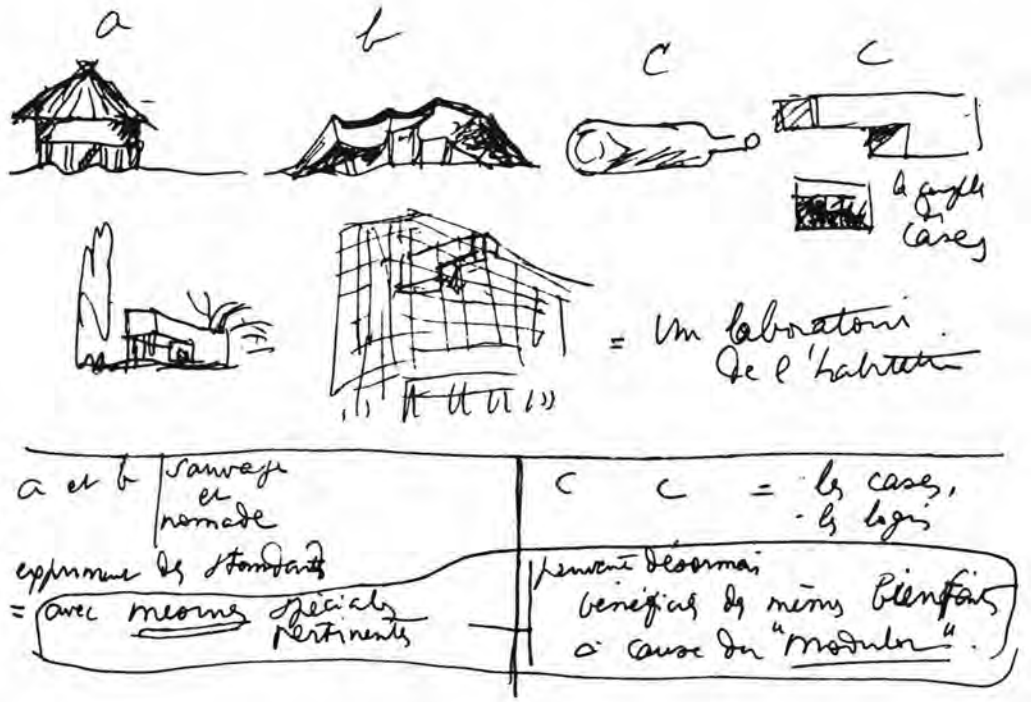
237 y 238 *Poema electrónico*, secuencia 6.



239 y 240 *Poema electrónico*, secuencia 7.







241 Le Corbusier: Uno de los dos primeros croquis. La forma inicial era redonda, pero se transformó en estómago para facilitar la posición de entrada y salida y además poder oscurecer la sala.

242 Le Corbusier: De la cabaña a la tienda y a la botella habitable, esquema evolutivo publicado en la *Oeuvre Complète*.

cabaña)[65]. Con esta inteligente observación no sólo se zanjan de una vez por todas los temas de la autoría de este complicado edificio, sino que se toca directamente en el punto central: el Pabellón Philips y el *Poema Electrónico* son, efectivamente, momentos de gran condensación de un tema corbuseriano permanente en toda su carrera: la realización de una arquitectura de síntesis ejemplarizada en la botella.

Capanna afirma acertadamente que "el Pabellón Philips no es una arquitectura completada, sino la materialización de una sugestión formal"[66]. Dicha sugestión formal es la botella unida al tipo arquitectónico tienda nómada y unida a su vez al contenedor social catártico que es la *boîte à miracles*.

Pero cabe llevar mucho más lejos esta afirmación sobre la congelación de una intuición formal unida a un análisis tipológico. La combinación botella-tienda-caja mágica es una forma un tanto críptica de hablar del interés fundamental de Le Corbusier por construir edificios pregnantes que contienen todo, artefactos que registran y condensan entre sus paredes absolutamente toda la realidad circundante (una forma de museo total del conocimiento o de "forme individuelle de bibliothèque"[67]), incluida la tensión entre progreso y decadencia, que se hace tema y espectáculo, es decir, son artefactos trágicos, tragedias griegas en sentido estricto.

La *boîte à miracles*, la caja mágica para el espectáculo espontáneo calculada según las leyes de la acústica visual, equivale, en este sentido y a todos los efectos, a un cuadro purista: es un sabio aparato de masaje, pero no ya de masaje al ojo, sino, gracias a las intervenciones fundamentales de Xenakis y Varèse en el *Poema Electrónico*, y gracias a las enseñanzas de Appia y Dalcroze, un masaje al cuerpo individual y colectivo.

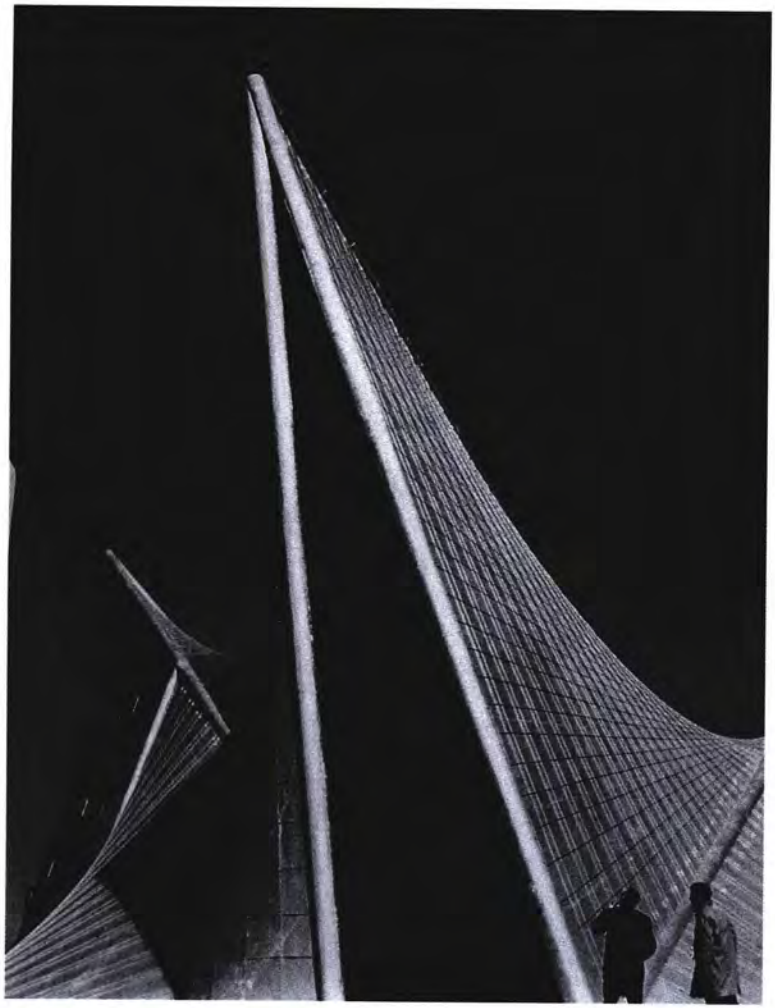
La carcasa constructiva del Pabellón Philips surge desde la aplicación de unas leyes compositivas y constructivas muy determinadas sobre una intuición primera: el croquis de la botella de Le Corbusier, metamorfoseado en un estómago sobre el que Xenakis se aplica levantando un volumen compuesto de superficies regladas que puedan construirse con placas de hormigón, y cuya geometría inicial responde a las leyes de la música estocástica que ya había aplicado para componer su pieza *Metástasis* de 1953-1954.

El *Poema Electrónico*, por otra parte, surge desde la idea inicial de realizar una biblioteca mundial visual y sonora dentro de la botella que muestre la historia del mundo desde sus orígenes hasta la reconstrucción posterior a la Segunda Guerra Mundial, algo que Stanislaus von Moos ha denominado un "psicoanálisis de nuestra época". Sobre esta idea inicial, Le Corbusier aplica el *scenario*, de un modo tan férreo como aplicaba los trazados reguladores, las series roja o azul del *Modulor* o la *Grille Ciam*. Este *álbum-escenario* estaba organizado mediante columnas verticales y medido en tiempos escritos en las bandas horizontales. Como los cuadros puristas, la obra se

65. ALESSANDRA CAPANNA: *Le Corbusier: Padiglione Philips, Bruxelles*, Turín, Ed. Testo & Immagine, colección al cuidado de Bruno Zevi, 2000, pág. 29. Capanna escribe: "L'ideogramma riportato de Xenakis dello schizzo che Le Corbusier tracciò per il padiglione Philips è in tutto analogo al volume a L coricata che rappresenta il contenitore moderno per famiglie", con lo que establece el nexo entre ambas "botellas".

66. Ibidem, pág. 30.

67. Le Corbusier, en JEAN PETIT, *op. cit.*, pág. 29.





243 Exterior del Pabellón Philips.

244 Interior del Pabellón Philips, inauguración.

compone por lo tanto de dos partes: concepción y composición, una intuición de orden poético y un instrumento racional de control de la puesta en funcionamiento de este masajeador.

Y al igual que el cuadro purista no era nunca un fragmento, sino una totalidad, el *Poema Electrónico* del Pabellón Philips también aspira a serlo, y no sólo una totalidad visual, sino de todo orden, una auténtica reunificación sensorial que aplica el principio purista de la "concordancia vibratoria" a todos los elementos constitutivos: a la forma de la carcasa, a la imagen y a la música.

VI. Edgar Varèse y el espacio musical corpóreo

El *Poema Electrónico* era una música completamente electrónica, realizada en cinta magnetofónica a cuatro pistas, con sonidos reales tomados directamente de sus fuentes y algunos generados electrónicamente. Dada la inefabilidad de los sonidos utilizados, se tuvo que recurrir a expresiones onomatopéyicas, tales como *wow wow, poowhip, tick tock, whoop o choochah*, para poder identificar los sonidos. Los sonidos concretos, es decir, tomados de la realidad, eran cuerdas de piano, chimeneas y campanas, gongs eclesiásticos, sirenas, voz humana femenina que declama *Oh God*! sola o en coro, sonidos de percusión y de fábricas tratados con filtros, osciladores electrónicos, etcétera.

Le Corbusier dio completa libertad a Varèse, incluso le sugirió –una clave para comprender el resultado final– que la música podría comportarse como:

> [...] una presencia alrededor de un hombre leyendo, por ejemplo, un libro o un poema cualquiera, y cuya oreja escucha los sonidos circundantes (una orgía de barbarie, una música militar que pasa, una revolución que se aproxima por la calle, montada sobre una escalera y bajo una puerta)[68].

La imagen del hombre leyendo nos lleva de nuevo a la catedral, donde los feligreses leen las vidrieras como si fueran libros. En el libro de Petit se analiza el papel desempeñado por el público en el Pabellón Philips haciendo un velado símil con la ceremonia religiosa; el hecho de la automatización se acerca estrechamente a la presencia invisible de un maestro de ceremonias. Se dice aquí que el sonido debía reproducirse sin distorsión alguna para proporcionar al espectador la idea de hallarse en presencia de un orador:

> Participa en condición de muchedumbre. Está atrapado en medio de una ceremonia, perdido en ella, sin que su voluntad se ejerza ni pueda intervenir en el mundo. Pero es posible imagi-

68. FERNAND OULLETTE, *Edgard Varèse, L'Exception*, Paris, ed. Christian Bourgois, 1989, pág. 193.





245 Le Corbusier con Edgar Varèse en 1958.

246 Leonardo da Vinci: *Estudios del Movimiento de las Aguas.* Códice Windsor 12.660 *versus* y detalle.

nar un oficiante, concebir una máquina a la manera de un instrumento de música, de un órgano con registros de una fantástica diversidad, cuyas teclas ponen en oscilación toda una melodía, y así es como el desarrollo de esta ceremonia, en vez de ser completamente rígida, puede variar, dependiendo del grado de deseo, de la emoción de todos[69].

Así, reconociendo la energía emanada del público y que Le Corbusier recomendaba su medición en unidades físicas, cada representación es diferente a pesar de –o debido a– la completa automatización, que hace del público (de su recepción de la obra, de su embriaguez sentimental) el protagonista absoluto. La oscilación *acordada* en una ceremonia religiosa es producto del órgano, que funciona con tubos de aire, es decir, con unidades físicas como la presión.

Edgar Varèse se nutrió en su juventud, según informa su mejor biógrafo el poeta franco canadiense Fernand Oullette, de los *Carnets* de Leonardo da Vinci[70]. En estos cuadernos. Leonardo se ocupa, entre otras cosas, de la observación y el análisis de todos los fenómenos de mecánica ondulatoria, desde las ondulaciones del agua hasta las vibraciones sonoras y luminosas.

Varèse fue además un lector temprano de Hermann L. F. Helmholtz (1821-1894), físico, fisiólogo, tratadista de estética musical y en menor medida visual, bajo cuya influencia experimentó con la creación de instrumentos emisores de sonidos (sirenas), y profesó admiración por la figura histórica de Paracelso, el alquimista que transformaba sin esfuerzo una materia en otra.

Después de leer el libro de Ferruccio Bussoni (1866-1924) *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (Esbozo de una nueva estética musical), de 1906, Varèse se traslada a Berlín desde París para convertirse en su seguidor. Bussoni habla en este libro de la "música absoluta", una música, dice, "que debía llamarse arquitectónica o seccional"[71], y preconiza una serie de instrumentos completamente nuevos que habrían de llegar más tarde: la electrónica.

Este breve libro de Bussoni está escrito con un tono de crítica y contiene una profecía final; y estructurado más o menos como los escritos de Appia, de cuyos textos podría considerarse un homólogo en el terreno musical. Bussoni parte, de nuevo, de Richard Wagner como figura todopoderosa, inevitable y seductora, para desmontar toda su estética musical que concluye sentenciando que con Wagner se abre pero también se cierra un ciclo.

El objetivo de su libro es la desaparición de la música de programa, en particular la ópera, e insinúa un camino que abandona cualquier vestigio de sinestesia con el escenario para insistir en la autonomía de la música de ópera, de ahí el calificativo de absoluta.

69. En JEAN PETIT, *Poème Électronique*, *op. cit.*, pág. 107.

70. FERNAND OULLETTE: *Edgard Varèse, L'Exception*, París, ed. Christian Bourgois, 1989, pág. 37.

71. Se ha consultado la edición castellana FERRUCCIO BUSSONI: *Pensamiento Musical*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, págs. 27-62.

La música extenderá un estado de ánimo inducido por la escena y la acción en los aspectos visuales y el texto, pero no lo inducirá ella misma. En Bussoni, la música inducirá más a transformaciones psicofisiológicas puras que a la creación de un imaginario formal o temático. Por lo tanto, la música no describirá el mar, sino que alimentará e intensificará un estado fisiológico que la imagen mental del mar produce en el espectador.

Varèse, empapado de las ideas de Bussoni, enuncia su *versión* del *espace indicible* en un tono muy similar al empleado por Le Corbusier, rememorando una experiencia personal muy intensa, un concierto en la sala Pleyel de París de la *Séptima* de Beethoven:

> Probablemente, debido a la reverberación de la sala, fui consciente del efecto completamente nuevo que me producía esta música tan familiar; parecía despegarse de su fuente y proyectarse en el espacio[72].

A este fenómeno Varèse lo llamó un "haz sonoro", que es en todo como un haz de luz producido por un proyector luminoso: "Al oído, como a la vista, esto me hizo experimentar una sensación de prolongación del espacio"[73].

Desde el apunte autobiográfico, así describe Varèse su propia experiencia del espacio sin límites, como una intensificación fisiológica o una prolongación fisiológica de su propio cuerpo surcado por los haces vibratorios de la música.

En una conferencia pronunciada en la Universidad de Princeton en 1959, una vez que las intuiciones sobre la música solidificada se hubieran hecho realidad en el Pabellón Philips, Varèse explica mediante un símil el proceso de formalización de los cuerpos sonoros, asociándolos a la cristalización de los minerales:

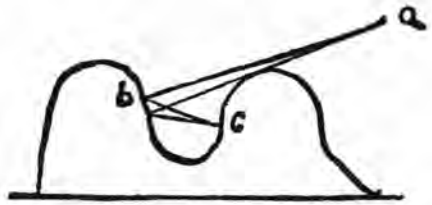
> Cada una de mis obras descubre su propia forma. Nunca intento ajustar mis ideas a las dimensiones del recipiente que las contiene... Concibo la forma musical como una resultante, la resultante de un proceso. Sentí en ello una estrecha analogía con el fenómeno de la cristalización... Existe antes de nada una idea; es el origen de la "estructura interna"; ésta se hace presente, se exfolia según varias formas o grupos sonoros que se metamorfosean sin cesar, cambian de dirección y de intensidad, intempestivos o reposados por las diversas fuerzas. La forma de la obra es el producto de esta interacción. Las formas musicales posibles son así innumerables como las formas exteriores de los cristales[74].

Con su pieza *Intégrales* apareció por primera vez el término de "música espacial" en 1925, hasta llegar a una definición muy concreta de todo el proceso. Varèse expli-

72. Citado por FERNAND OULLETTE, *op. cit.*, pág. 95.

73. Ibídem, pág. 96.

74. Ibídem, pág. 77.







247 Leonardo da Vinci: *De las tres luces que iluminan cuerpos opacos. La superficie de un objeto participa del color de la luz que la ilumina y del color del aire que se interpone entre el ojo y el objeto, o sea, del color del medio transparente interpuesto entre el objeto y el ojo.*

248 Leonardo da Vinci: *Las Olas. Observemos el movimiento de la superficie del agua y cómo se parece a una cabellera que tiene dos movimientos, uno depende de la densidad del cabello, el otro de la dirección de los rizos, así el agua forma ensortijados remolinos, una parte sigue el ímpetu de la corriente principal y la otra el del movimiento secundario y el de la vuelta del flujo.*

ca cómo sus formas musicales, que no suman más de 140 minutos en total, se producen siempre desde las variaciones de una forma inicial dependiendo de la transposición de una función en otra. Para visualizar este esquema, Varèse propone la proyección de una figura sólida y matemática cambiante en el espacio sobre un plano que también se encuentra en movimiento. Cada uno de estos dos términos se mueve según sus propias leyes, según sus propias rutas de traslación, rotación y velocidad. Para determinar imágenes congruentes de este complicado sistema tomamos instintivamente las proyecciones del sólido geométrico sobre el plano en un instante determinado. Estas proyecciones cambian constantemente, por lo que contienen una multitud de formas infinita.

Con ello se eliminará idealmente cualquier vestigio de imaginería formal en la escucha de una obra de Varèse; a pesar de esto, una de las críticas con ocasión del estreno en 1933 de su obra *Ionisation* en el Carnegie Hall de Nueva York (donde se trasladó en 1915) dice que contiene referencias a un universo formal que lo aproxima al de Le Corbusier en esa fecha, cuando los murales del Pabellón Suizo, desvanecidos en imágenes de diversos *objects à réaction poétique*, causaron fuertes críticas. El crítico musical Paul Rosenfeld escribió entonces:

> La sonoridad parece evocar la vida del universo inanimado. La ilusión de una analogía de esta música con los acontecimientos o los procesos físicos y químicos está reforzada por los acentos explosivos extrañamente ritmados y agrupados, extremadamente simples, casi reducidos a un estado esquelético que parecen reproducir las manifestaciones de las entidades de la naturaleza en el espacio[75].

De hecho, tres años antes, en 1930 en París, Varèse intentó la creación de un centro musical experimental que debería haberse organizado como una auténtica biblioteca mundial sonora, con la ayuda de un físico que se ocuparía de la clasificación y recolección de sonidos para su estudio. El objetivo era la recolección fonográfica de todos los sonidos del mundo, la música de todas las razas y pueblos, de todos los tiempos. Estamos a un año del Mundaneum de Le Corbusier, un proyecto análogo en intenciones.

El proyecto del museo mundial sonoro se convierte finalmente en una obra musical, *Espace*, que comienza a gestarse en 1929 y que nunca se representó, aunque sirvió de base para otras piezas: *Étude pour l'espace*, *Déserts* y *Poème Électronique*.

Para esta pieza Varèse escribió un "argumento" que no era en absoluto programático, sino una declaración de intenciones que merece la pena reproducir aquí por sus inequívocas semejanzas con el propio *Poema Electrónico* de Le Corbusier:

75. FERNAND OULLETTE, *op. cit.*, pág. 125.

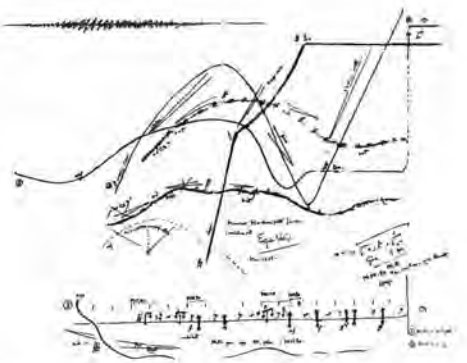
El Tema: el hoy en día. Que el mundo despierte, que la humanidad se ponga en marcha. Una humanidad consciente que no pueda ni explotar ni producir lástima. ¡Adelante! ¡En marcha! El pisoteo de millones de pasos que resuenan, ensordecen incansablemente, *staccato*, que arrastran, pisoteo sordo. Hacia un crescendo final que dé la impresión de que la inexorable marcha hacia delante no se parará jamás [...] Se proyecta en el espacio [...] Desearía un tono exaltado, profético, encantador, quedando sin embargo la escritura seca, despojada. Y también frases del folklore, por su cualidad humana, terrestre. Querría abrazar todo lo que es humano, desde lo más primitivo hasta las más lejanas fronteras de la ciencia[76].

La obra debía retransmitirse desde estaciones de radio y fuentes sonoras en diversos puntos, de modo que los oyentes la resintetizarían para constituir lo que Varèse llamó un "montaje sonoro en el espacio". Con esta obra no sólo se anuncia el empleo de altavoces y de las consecuentes rutas de sonido masajeante del Pabellón Philips, sino que se retoma el tema de la biblioteca mundial sonora y se alude al propio tejido argumental del *Poema Electrónico* corbuseriano por anticipado.

La sombra de *Espace* alcanza a *Déserts* en la medida en que esta última fue elaborada a partir de los esbozos de la primera. *Déserts*, de 1950-1954, es una pieza fundamental por dos razones: la primera es que consta de cuatro "episodios" orquestales con tres interpolaciones de sonido electrónico grabado en cinta magnetofónica, la primera ocasión en que Varèse la emplea; y la segunda es que *Déserts* fue concebida para ser representada junto a un montaje visual cinematográfico, que Varèse pensaba realizar en colaboración con Burgess Meredith en 1949. Finalmente la película no se hizo, pero se conservan esbozos que continúan la línea temática de *Espace*: el desastre de la civilización. Baste una breve nota de Varèse: "Desiertos de tierra, de arena, de nieve; desiertos de mar, desiertos de cielo, las galaxias, las nebulosas, pero muy especialmente *los desiertos del espíritu humano*"[77].

Espace nació como respuesta a la Guerra Civil española, a la que se suman la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea inmediatamente después para incluirlas en *Déserts*. En esta fecha, además, Varèse continúa con sus estancias en Nuevo Méjico, cuyo paisaje surcado de esqueletos, cactus, cascarones de animales y demás *objects à réaction poétique* alimentaron una imaginería que debía haberse convertido en imagen fílmica, manteniendo una relación con el montaje sonoro de absoluta independencia o, mejor, de prolongación de estados psicofisiológicos inducidos por las imágenes del desastre y de los desiertos naturales. Escribe Varèse al respecto:

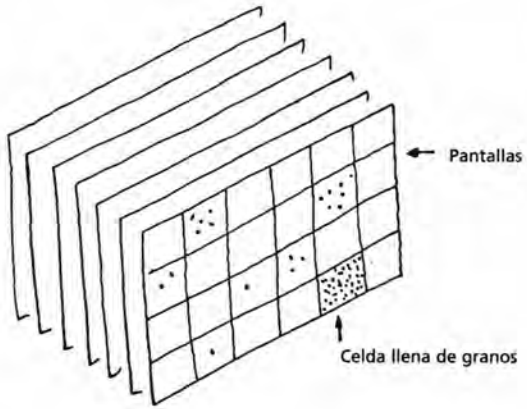
La imagen y el *sonido organizado* no se acomodarán el uno al otro. La mayor parte del tiempo, la luz y el sonido trabajarán en oposición de modo que produzcan la mayor reacción emo-

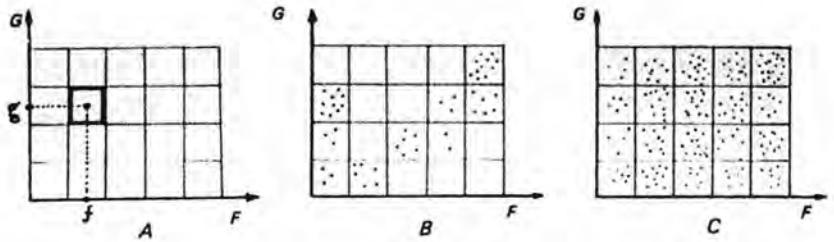


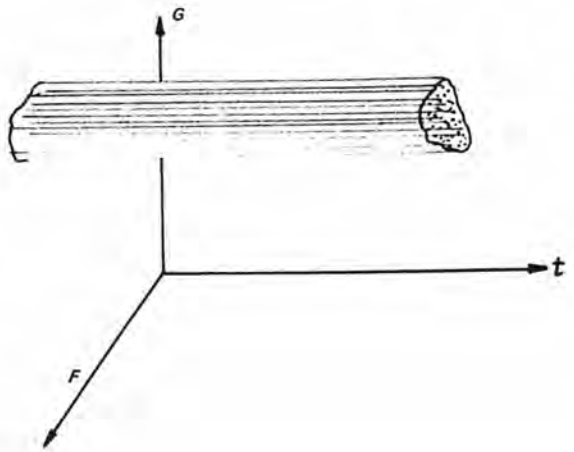
249 Edgar Varèse: Partitura original del *Poema Electrónico*, mayo de 1958.

76. FERNAND OULLETTE, *op. cit.*, pág. 136, también recogido en JAVIER MADERUELO: *Edgar Varèse*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, págs. 75-76.

77. Ibídem, pág. 180.







250 Iannis Xenakis: Pantallas sonoras que conforman el espacio áureo, *un álbum de pantallas equivale a la vida de un sonido complejo.*

251 Iannis Xenakis: Pantallas sonoras que conforman el espacio áureo, *las nubes de sonidos dibujadas sobre las pantallas variarán según su posición geográfica o topográfica y su densidad superficial.*

cional. De vez en cuando se coordinarán para un efecto dramático de crear una sensación de unidad. De estos contrastes perseguidos a través de la sincronización de elementos simultáneos sin relación entre ellos se producirá una disociación de ideas que excitará la imaginación y estimulará las emociones[78].

Además de explicar el funcionamiento de la imagen respecto al sonido en el *Poema Electrónico*, Varèse parece alejarse del "montaje de atracciones" para realizar la idea de música absoluta preconizada por Bussoni para la ópera, sin abandonar, por lo tanto, la idea de totalidad para la pieza resultante[79]. Por esto, el *Poema Electrónico* como obra de Varèse se acerca más a la ópera que al cine.

En la presentación de *Déserts* en París en 1954, Pierre Boulez afirma que su escucha equivale a una visualización de la oposición entre volúmenes y planos de sonido, tal y como Varèse definió su propia música años antes: una incesante *persecución* de figuras geométricas entre sí.

Dada la escurridiza definición que Varèse dio de su propia música, podríamos preguntarnos, ¿tiene ésta alguna forma resultante o final unitaria? Ya que ese deslizamiento de formas sobre planos en el espacio y la incesante variación a que esta forma estaría sometida resulta de difícil aprehensión de un golpe de –en este caso no de vista– oído. Será Xenakis el que intentará dar respuesta a este interrogante explicando su propio trabajo como compositor.

Xenakis habló del "gesto sonoro" como algo "capaz de regir el espacio matemático y sus relaciones, que pueden hacerse perceptibles al oído sin que medie ni la visión ni el aparato físico de medida (el tacto)"[80]. Xenakis habla de una noción de medida completamente opuesta a la métrica, en la que la idea de distancia y peso se desvinculan de la masa y de su presencia como del ojo o la mano.

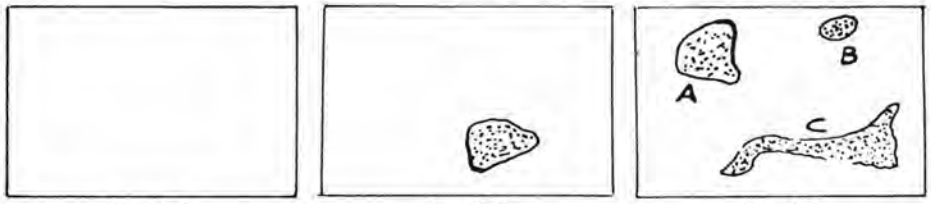
Su "gesto sonoro" adquiere la forma de una estructura visual, que luego traduce en estructura notacional, compuesta de pantallas o planos paralelos entre sí, como velos translúcidos, que proporcionan y producen una sección con los haces de sonido que emite un proyector similar a un cañón de luz. Estas proyecciones de partículas sonoras no son otra cosa que las rutas de sonido del Pabellón Philips. Así pues, cada uno de estos planos nos da una sección de ese volumen de aire y nos indica –en forma de nube– la intersección del haz sonoro con el plano[81], de manera que estos planos pueden llegar a constituir un *album-scenario* exactamente idéntico al que dibujó Le Corbusier para su poema visual. El *scenario* de Le Corbusier nos proporciona la forma visual del edificio; el de Xenakis, su forma sonora. La colección de planos-sección de Xenakis constituye una acumulación de secciones o rebanadas de volumen de aire en resonancia en toda regla, ya que proporciona la información sobre la *forma* que

78. Fernand Oullette, *op. cit.*, pág. 180.

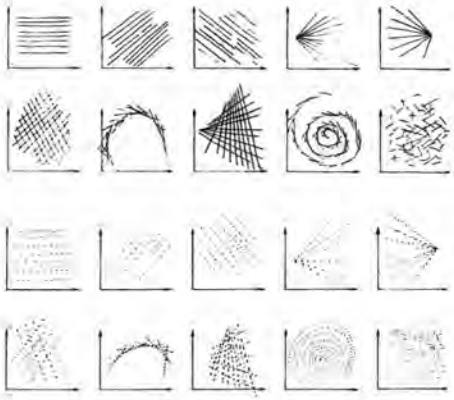
79. Marc Treib, en su monográfico sobre el Pabellón Philips, *Space Calculated in Seconds*, *op. cit.*, establece fuertes paralelos entre el *Poema Electrónico* y el montaje de Eisenstein amparándose en los contactos directos entre Le Corbusier y Eisenstein para intentar hallar una clave de lectura histórica. Aquí se intenta ofrecer una clave que radique en la propia formación e itinerarios personales de Le Corbusier y Varèse sin atender a posibles fuentes externas.

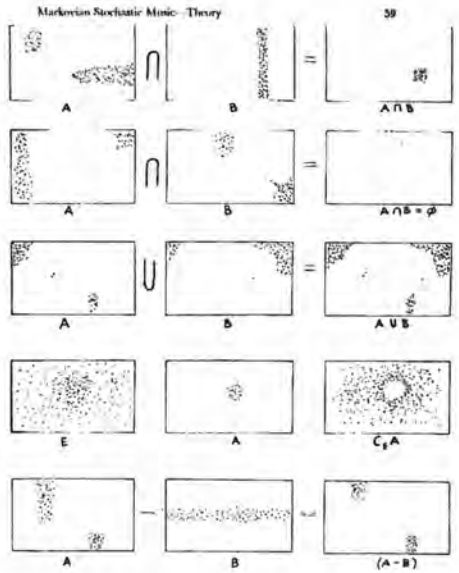
80. Iannis Xenakis: *Notes sur un Geste Électronique*, en Jean Petit, *op. cit.*, pág. 231.

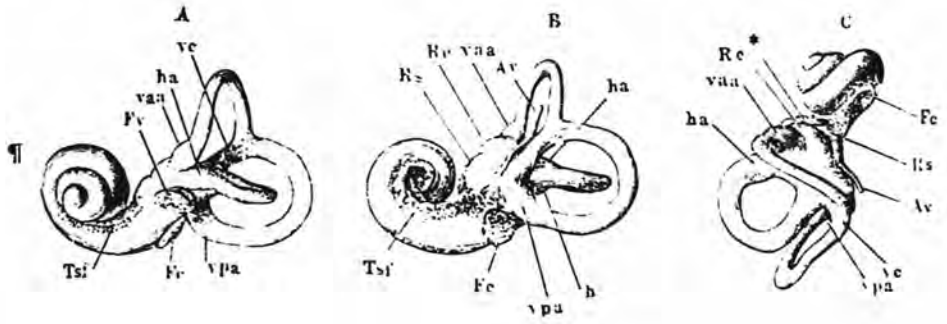
81. Ídem: *Formalized Music, Thought and Mathematics In Composition*, Indiana University Press, Bloomington 1971, págs. 46-59.



Pantalla 1 Pantalla 2 Pantalla 3







252 Iannis Xenakis: Pantallas sonoras que conforman el espacio áureo, *los granos o vectores del plano FG constituyen una nube. Una pantalla puede no contener grano alguno o poseer varias nubes de granos o vectores.*

253 y 254 Iannis Xenakis: Campos formales construidos a partir de los *glissandi*.

255 Iannis Xenakis: Combinaciones de pantallas sonoras transcritas a notaciones gráficas del espacio.

256 Hermann Helmholtz: Estudios de la oreja humana, el laberinto del pabellón auditivo.

tiene la reverberación o el contacto entre la masa sonora y el plano. Al sumar todas las secciones se obtendrá el espacio sonoro o resonador como una superposición de rebanadas de aire sólido de diferentes concentraciones de intensidad.

VII. Resonadores

En primer lugar conviene descifrar qué es un resonador, y para ello acudiremos a la definición que dio Hermann L. F. Helmholtz en su obra *Die Lehre von den Tonempfindungen (Teoría de las sensaciones musicales auditivas)*, de 1885, en la que parte de lo que llamó la "resonancia empática" para construir sus resonadores. La "resonancia empática" es la que un cuerpo en movimiento de oscilación transmite a otro en reposo, como sucede cuando una campana de tamaño colosal se pone en movimiento pendular gracias a la transmisión de las oscilaciones de la mano que la empuja. Para que la campana funcione y suene, la mano y la campana, con todo su peso, deben *acordarse* en sus oscilaciones, como un columpio. Con este sencillo símil, Helmholtz explica cómo se debe construir un resonador.

El libro comienza con una exposición de intenciones sintomática: se trata de establecer una conciliación entre la ciencia de la acústica y el arte de la música, "conectando las fronteras entre ambos campos"[82]. De este modo se establece un campo de acción más amplio, el de la mecánica de los fluidos:

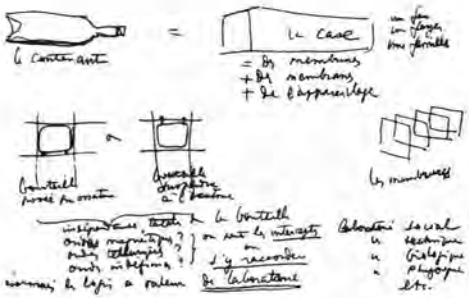
> Esta teoría de las sensaciones auditivas pertenece a las ciencias naturales, y viene en primer lugar como *acústica fisiológica*. Hasta ahora se ha tratado casi exclusivamente la parte *física* de la *teoría del sonido*, es decir, las investigaciones se refieren exclusivamente a los movimientos producidos por cuerpos sólidos, líquidos y gaseosos cuando ocasionan los sonidos que aprecia el oído. Esta *acústica física* no es esencialmente nada más que una sección de la teoría del movimiento de los cuerpos elásticos. Es físicamente indiferente si las observaciones se hacen sobre cuerdas tensadas por medio de espirales de alambre (las cuales vibran tan lentamente que el ojo sigue fácilmente sus movimientos y, consecuentemente, no provocan ninguna sensación de sonido), o por medio de cuerdas de violín (donde el ojo percibe escasamente las vibraciones que el oído capta rápidamente)[83].

La continuidad entre una *acústica fisiológica* y una estética musical funcionarán de modo similar a como los diferentes sentidos perciben la misma sensación de modo especializado. Helmholtz señala que la radiación solar, por ejemplo, es percibida por el ojo como luz, y por el tacto como calor, o que la vibración sonora es sentida en la piel como una palpitación trepidante y en el oído como un sonido propiamente dicho.

82. Versión consultada HERMANN L. F. HELMHOLTZ: *On the Sensations of Tone, as a physiological basis for the Theory of Music*, Nueva York, Dover Publications, 1954.

83. Helmholtz, *op. cit.*, pág.3.









257 Hermann Helmholtz: Resonador básico tipo botella de vino.

258 Le Corbusier: *Membrures* y *membranes* de las baterías de botellas habitables de Marsella, las baterías de resonadores arquitectonicos.

259 Le Corbusier: Exposición de la *Ideal Home*, en Londres, en 1939. Unidad de Habitación y Pabellón de Bienvenida.

El principio de "resonancia empática" es el mismo que rige en los *objects-type* y en los *objects à réaction poétique* de Le Corbusier. En ambos casos, el objeto tomado se encuentra ya en oscilación, dado que proviene de la naturaleza, sea mecánica u orgánica, una oscilación que transmite al observador como si fuera la campana. El resonador será un instrumento de exactitud mecánica, una caja de precisión, que encierra el secreto de esa transmisión.

El primer modelo de resonador, el más básico, es, según Helmholtz, una botella de cristal colocada horizontalmente, con el cuello abierto y la base cerrada con una membrana de piel, de la que cuelga un pequeño péndulo que nos informará del movimiento de la membrana. En su interior se colocan partículas de arena, que, por efecto de la "resonancia empática" con el aire, entrarán en oscilación y harán moverse a la membrana gracias a las oscilaciones sonoras del exterior de la botella. La membrana a su vez moverá el péndulo y hará visible el fenómeno que de otro modo no podríamos percibir visualmente sino como una caricia o un masaje de las partículas de arena sobre la piel. Esta botella resonadora transpone un fenómeno en otro.

En la serie de croquis de la botella-cabaña-tienda de Le Corbusier, el punto culminante es la botella horizontal, la célula de Marsella, con un cuello estrecho abierto hacia la calle corredor y su base abierta al paisaje y semicerrada con el *brise-soleil*. Le Corbusier publicó en la *Oeuvre Complète* esta serie de croquis junto a unos estudios de la célula de Marsella sometida a la mecánica de los fluidos que afectan a la arquitectura: ventilación y radiación solar, dibujando la célula como una botella suspendida de una estructura de *membrures* y surcada, en su interior, por *membranes*. Del botellero penden, pues, baterías de botellas, que son baterías de resonadores básicos, según la taxonomía de Helmholtz y, recuérdese, la definición purista de nuestros "sentidos plásticos".

Una imagen sintética y brillante de la botella resonadora en la imaginería de Le Corbusier la encontraremos en un proyecto poco conocido, la exposición de la *Ideal Home* de Londres de 1938-1939, que consistía en una gran exposición situada dentro de un gigantesco vestíbulo para exposiciones existente. Allí, Le Corbusier propuso colocar un fragmento a escala real de una Unidad de Habitación y un significativo pabellón de bienvenida que consistía en un entramado prismático, un andamiaje matemático del que colgaban tres objetos: un sol radiante en la parte superior, una oreja y un ojo colosales, surcados por una rampa para recorrerlos que finalizaba en un pabellón atravesado por un árbol. Esta imagen constituye la mejor síntesis del resonador corbuseriano y el embrión del Pabellón Philips: una oreja, un ojo y un sol dentro de una caja de precisión matemática.

Sin embargo, siguiendo con la taxonomía de resonadores de Helmholtz, veremos cómo de la botella-resonador primitiva se pasa al resonador perfecto, que evoca muy precisamente el Pabellón Philips y en especial su funcionamiento y que su autor explica así:

> Son esferas huecas de cristal o metal con dos aberturas. Una de las aberturas tiene filos agudos y la otra es tipo embudo, adaptada para introducirse en el oído. [...] La masa de aire en un resonador, junto con la que se encuentra en el pabellón auditivo y la membrana del tímpano o piel de tambor, forma un sistema elástico que es capaz de vibrar de un modo determinado y, en especial, el primer tono de la esfera, que es mucho más profundo que cualquier otro de los tonos acordados, puede establecer una resonancia empática, y entonces el oído, que está inmediatamente conectado con el aire del interior de la esfera, percibe este tono aumentado por la acción directa[84].

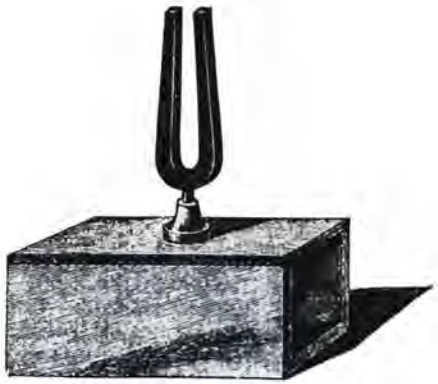
El resonador esférico es un artefacto mecánico que se enchufa al oído y que contiene en su interior *todo* el exterior, filtrado, seleccionado y finalmente acordado según una continuidad vibratoria u oscilatoria con nuestro interior corporal. Es, pues, un filtro selectivo y organizador de los estímulos. Su utilidad consiste en producir la resonancia empática en *cualquiera* que se enchufe al resonador:

> Si sellamos un oído (lo que se consigue de la mejor manera con un tapón de cera incrustado en su entrada), y aplicamos un resonador al otro oído, la mayoría de los tonos producidos en el aire circundante serán considerablemente apagados, pero si se hace sonar el tono acordado con el resonador, entonces éste resonará en el oído del modo más poderoso. Así, cualquiera, incluso si no tiene ningún oído para la música o no tiene práctica en la detección de sonidos musicales, estará en condiciones de adquirir el tono simple requerido, incluso si es comparativamente apagado, tomado de entre muchos otros[85].

El resonador esférico del Pabellón Philips cierra el ciclo de resonadores iniciado con el cuadro purista: desde el ojo al oído y de éste a la percepción en la piel de la música de Varèse. En el Pabellón Philips, cada espectador desempeña un papel muy similar al que tiene cada plano o velo en el esquema formal de Xenakis. Cada espectador construye en su cuerpo una sección del volumen de aire sonoro que se mueve en el interior del pabellón al ser atravesado su propio cuerpo por los "cuerpos sonoros" de Varèse, de modo similar a como en el pabellón de Londres el ojo y la oreja son atravesados por los rayos solares que definen la sección del edificio, sin embargo, como funcionamiento puro más que como forma. De un resonador, finalmente, lo







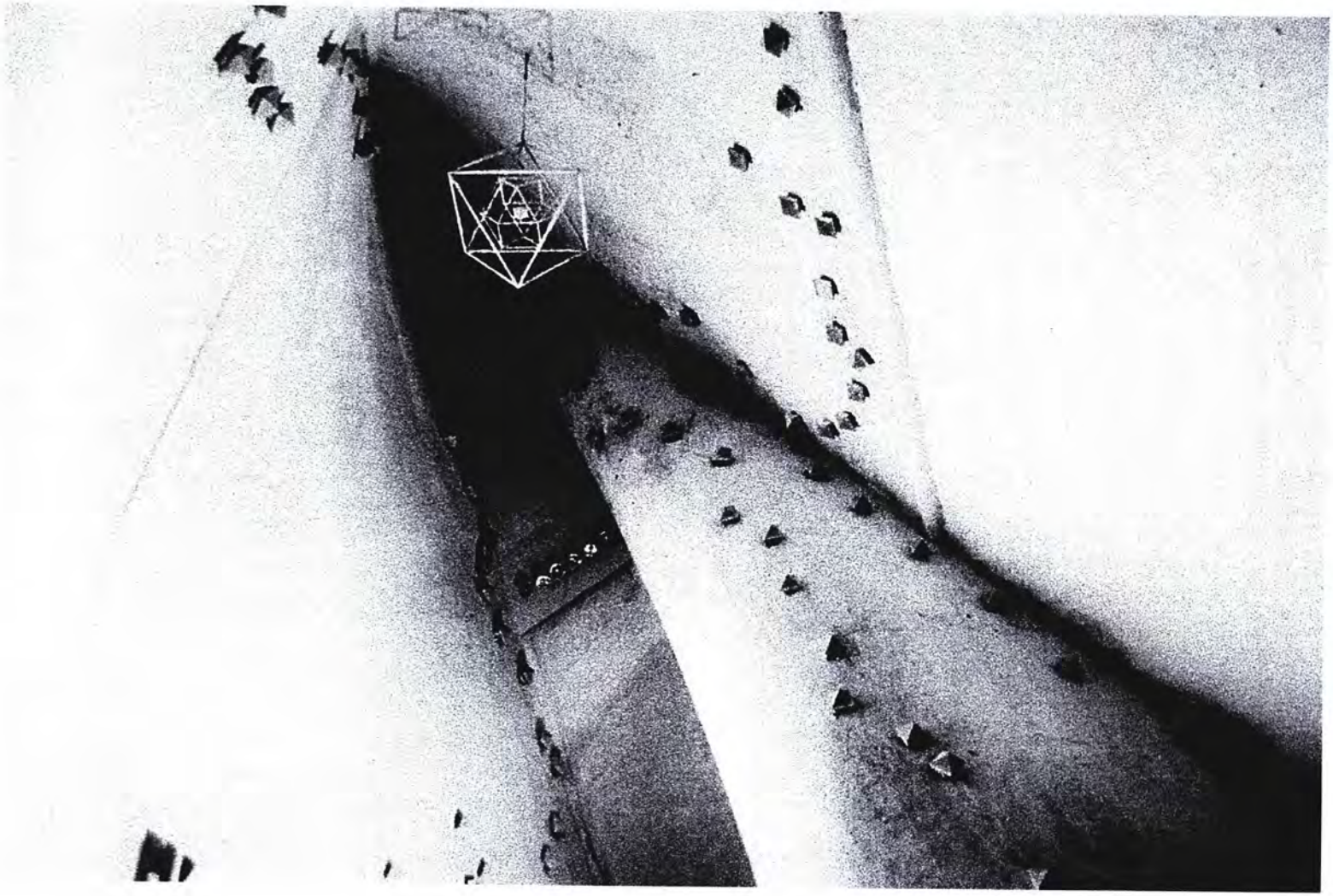
260 Le Corbusier: Exposición de la *Ideal Home*, en Londres, 1939. Pabellón de Bienvenida.

261 Hermann Helmholtz: Resonador esférico de vidrio.

262 Hermann Helmholtz: Diapasón universal.

84. Helmholtz, *op. cit.*, pág. 43.

85. Ibídem, págs. 43-44.



263 Le Corbusier: Interior del Pabellón Philips.

264 *Poema Electrónico*, secuencia 1: El Génesis.

que interesa es por encima de todo su comportamiento, que reduce en primer lugar su material y en segundo su forma a extensiones o prolongaciones de las unidades-cuerpo o los espectadores, fuera de su introspección.

El Pabellón Philips también poseía un "aparato técnico de la música" –como Richard Wagner llamaba a la orquesta– y era también invisible: detrás del parapeto que circundaba su perímetro interior se escondían todas las unidades de proyección y emisión de sonidos. También tenía un "abismo místico", cuyo cometido es totalmente análogo al de Bayreuth, esto es, producir una empalizada sonora envolvente. Sin embargo, mientras que el "abismo místico" de Bayreuth marcaba una distancia infinita entre el espectáculo y el espectador envolviendo al actor y excluyendo al espectador, el del Pabellón Philips, por el contrario, contenía dentro de sí a todos y cada uno de los dos millones de espectadores que visitaron el *Poema Electrónico*.

De estar situados, en Bayreuth, fuera del círculo trágico, en uno de los anillos concéntricos que emanan desde la escena hacia el cuerpo del espectador, allí donde no hay espacio, nos hemos venido situando, como espectadores y realizando un camino progresivo hacia el interior del círculo trágico, en su centro, allí donde sí hay espacio, hasta llegar al Pabellón Philips, una escena para un cuerpo en perfecta resonancia mutua.



BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Stanford: "Behrens' Changing Concept", *Architectural Design*, vol. 39, núm. 2 (febrero 1969).

APPIA, Adolphe: *Die Musik und inscenerung*, Múnich, Hugo Bruckman, 1899. (Trad. esp.: *La Música y la Puesta en Escena* (trad. Nathalie Cañizares Bundorf), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.)
— *L'Oeuvre d'Art Vivant*, Lausana, Attar, 1921.
— *Oeuvres Complètes*, Lausana, ed. M. L. Bablet-Hahn, 1983.

BAHR, Hermann: *Expressionismus* [1916]. (Trad. esp.: *Expresionismo* (trad. Teresa Rocha Barco), Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.)

BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, MIT Press, 1960.

BEHRENS, Peter: *Feste des Lebens und der Kunst, eine Betrachtung des Theaters als hochsten Kultursymbol*, Leipzig, Diederichs, 1900.
— "Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festlisches Spiel", *Die Rheinalde*, núm. 4 (1901).

BOUMA, A.L.: "Model Tests for Proving the Construction of the Pavilion", *Philips Technical Review*, vol. 20, núm. 1 (1958).

BRUIN, S. L.: "The Electronic Control System", *Philips Technical Review*, vol. 20, núm. 2-3 (1958).

BURELLI, Augusto Romano: "Le Metamorfosi di un tipo Architettonico: il teatro in Gilly, Schinkel e Semper", en *Epifanie di Proteo, la Saga Nordica del Classicismo in Schinkel e Semper*, Venecia, Rebellato Editore, 1983.

CACCIARI, Massimo: *Krisis*, Milán, Feltrinelli, 1976.

CAPANNA, Alessandra: *Le Corbusier, Padiglione Philips, Bruxelles*, Turin, ed. Bruno Zevi, 2000 (col. Testo e Immagine).

DAL CO, Francesco: *Dilucidaciones, Modernidad y Arquitectura*, Barcelona, Paidós, 1990.

CONDILLAC, Etienne Bonnot: *Traité des Sensations* [1745]. (Trad. esp.: *Lógica y extracto razonado del Tratado de las Sensaciones* (trad. Josefina Amalia Villa), Buenos Aires, Aguilar, 1982.)

LE CORBUSIER: *Après le Cubisme*, París, Éditions des Commentaires, 1918.
— "Sur la Plastique", *L'Esprit Nouveau*, núm. 1 (1920).
— "Le Purisme", *L'Esprit Nouveau*, núm. 4 (1921).
— *L'Art Décoratif d'Ajourd'Hui*, París, Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.
— *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur, 1935 y siguientes.
— "L'Espace Indicible", *L'Architecture d'Ajourd'Hui*, número especial (1946).
— "Le Théâtre Spontané", en *Architecture et Dramaturgie*, París, Flammarion, 1950 (Col. Bliblioteque d'Esthetique).
— *Modulor y Modulor 2* [1950-1955], Buenos Aires, Poseidón, 1976.
— *Le Corbusier, Carnets*, vol. 3 1954-1957, París, Fondation Le Corbusier, 1981.
— *Le Corbusier, Oeuvre Tissé*, París, ed. Philipe Sers, 1987.
— *Le Corbusier, Les Voyages d'Alemagne, Carnets*, Milán, Electa, 2000.

CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer*, Cambridge y Nueva York, MIT Press y OCTOBER Books, 1990.

DALCROZE, Émile Jacques: *Le Rythme, la Musique et l'Education*, París-Lausana, Jobin et Cie, 1920.

DE MICHELIS, Marco: *Heinrich Tessenow*, Milán, Electa, 1991.

DIDEROT, Denis: *Paradoxe sur le Commedien*, París, edición original de 1830. Edición consultada fac-símil del original en *Diderot's Writings on the Theater*, editado por F. C. Green, Nueva York, AMS Press, Inc., 1978

DI SIMONE, Rosario: *Ch. E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910-1911*, Roma, Officina Edizioni, 1989.

DUYSTER, H. C.: "Construction of the Pavilion in Pretressed Concrete", *Philips Technical Review*, vol. 20, núm. 1 (1958).

FOSTER, Kurt: "Schinkel's Panoramic Planning of Central Berlin", *Modulus* (Charlotesville), núm. 16 (1963).
—"Only Things that Stir the Imagination: Schinkel as Scenographer", en John Zukowsky (ed.): *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, the drama of Architecture*, Chicago y Berlín, The Art Institute of Chicago y Wasmuth, 1994.

FUCHS, Georg: "Gedanken über die tragische Kunst", *Frankfurt Zeitung* (14.7.1900), *Pensieri sull'arte Tragica*, trad. Antonella Ottai. Ver entrada Ottai.
— "Zur Künstlerischen Neugestaltung der Schaubühne", *Deutsche Kunst und Dekoration*, año IV (1900-1901), vol. VIII, núm. 4, *Per una Nuova Forma Artistica della Scena*, trad. Antonella Ottai. Ver entrada Ottai.

GARLAND, H. B.: *Lessing, the Founder of Modern German Literature*, Londres, Macmillan & Co LTD, 1962.

GARNIER, Charles: *Le Théâtre*, París, Hachette, 1871.
— *Le Nouvel Opera*, París, Hachette, 1878.
— *Foule et Individualité*, Bibliotèque de l'Opéra, pièce 41, París, 1880.

GIEDION, Sigfried: *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Nueva York, Oxford University Press, 1948.

GIERTZ, Gernot: "La Gymnastique rythmique au service du théâtre", en *Adolphe Appia, ou le renouveau de l'esthetique théâtrale*, Lausana, Payot, 1993.

GOETHE, Johan Wolfgrang von: *Zur Farbenlehre*, Tubinga, 1810. (Trad. esp.: *Teoría de los Colores* (trad. Javier Arnaldo), Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.)

GRAHAM, Dan: "Essay on Video, Architecture and Television" [1979], en *Two Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham*, Cambridge, MIT Press, 1999.

GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Gottfried Semper, Architettura, Arte e Scienza, Scritti Scelti 1834-1869*, Nápoles, Clean, 1987.

GRESLERI, Giuliano: *Viaggio in Oriente: Gli Inediti di Charles Edouard Jeanneret Fotografo e Scrittore*, Venecia y París, Marsilio y FLC, 1984.

HARRIES, Karsten: "Nietzsche's Labyrinths", en *Nietzsche and An Architecture of our Minds*, Los Ángeles, The Getty Center, 1999.

HELMHOLTZ, Hermann L. F.: *Die Lehre von den Tonenpfindungen* [1885], *On the Sensations of Tone, as a psychological basis for the theory of music*, Nueva York, Dover Publications, 1954.

HENRY, Charles: "La lumière, la coleur et la forme", *L'Esprit Nouveau,* núms. 6, 7, 8 y 9 (1921).

HILDEBRAND, Adolf von: *Das problem der Form in der bildenden Kunst,* Strasbourg 1893. (Trad. esp.: *El Problema de la Forma en la Obra de Arte* (trad. María Isabel Peña Aguado), Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1988.

HOLZAMER, Wilhem: *Spiele. Mit Zeichnungen von Olbrich,* Leipzig, Diederichs, 1901.

HVATTUM, Mari: "A Complete and Universal Collection, Gottfried Semper and the Great Exhibition", *Mac Journal* (Mackintosh School of Architecture, Glasgow), núm. 4 (1999).

JEANNERET, Albert: "La Rythmique" y "La Rythmique 2", *L'Esprit Nouveau,* núms. 2 y 3 (1920).

JOUVET, Louis: "Notes sur l'edifice dramatique", en *Architecture et Dramaturgie,* Paris, Flammarion, 1950 (Col. Bliblioteque d'Esthetique).

KALFF, L. C.: "The Light Effects", *Philips Technical Review,* vol. 20, núm. 2-3 (1957-1958).

LEEUWEN, Thomas A. P.: "The Theater of Movement", *Archis,* núm. 6 (1995).

LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie,*1767. (Trad. inglés: *Hamburg Dramaturgy* (trad. Victor Lange), Nueva York, Dover Publications, 1962.
PETIT, Jean: *Poème Électronique,* Paris, Éditions Forces Vives, 1958.

MACH, Ernst: *Beitrage zur Analyse der Empfindungen* 1886. (Trad. esp.: *Análisis de las Sensaciones* (trad. Eduardo Ovejero y Maury), Madrid, Editorial Daniel Jorro, 1925.)

MADERUELO, Javier: *Edgar Varèse,* Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1985.

MALLGRAVE, Harry Francis: *Gotffried Semper, Architect of the Nineteenth Century,* New Haven, Yale University Press, 1996.

MIDDLETON, Robin: "Color and Cladding in the Nineteenth Century", *Daidalos,* núm. 51 (marzo 1994).

MILIZIA, Francesco: *Trattato completo, formale e materiale del Teatro,* Milán, Venecia, Stamperia Pasquali, 1794 1771.

MOOS, Stanislaus von: *Le Corbusier, Elementos de una Síntesis,* Barcelona, Lumen, 1977.

NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe – das Kunstlose Wort,* Siedler Verlag 1986. (Trad. esp.: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio,* Madrid, El Croquis editorial, 1995.)

NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie,* 1872. (Trad. esp.: *El Nacimiento de la Tragedia* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 1974.)
— *Menschlisches, Allzumenschlisches,* 1878. (Trad. esp.: *Humano, demasiado Humano* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 1996.
— *Morgenröte,* 1881. (Trad. esp.: *Aurora. Meditación sobre los prejuicios morales;* trad. Pedro Gómez Blanco), Barcelona, ed. José J. de Olañeta, 1981.
— *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist,* 1888. (Trad. esp.: *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es;* trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 1971.
— *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophirt,* 1888. (Trad. esp.: *El Crepúsculo de los Ídolos, o cómo se folosofa con el martillo* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza Editorial, 1994.)

RABINBACH, Anson: *The Human Motor: Energy, Fatigue amd the Origins of Modernity,* Nueva York, Basic Books, 1990.

OLBRICH, J. M.: *Architektur, von Olbrich,* Berlín, Wasmuth, 1901-1913.

OTTAI, Antonella: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt,* Roma, Edizioni Kappa, 1987.

OULLETTE, Fernand: *Edgar Varèse, L'Exception,* París, ed. Christian Bourgois, 1989.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome: *Encyclopedie Methodique d'Architecture,* Paris, Panckoucke 1788-1825.

RESTAGNO, Enzo: *Xenakis,* Turín, Edizioni di Torino, 1988.

SCHINKEL, Karl Friedrich: *Sammlung Architektinischek Entwurfe,* Berlin, Wasmuth, 1819-1840.

SCHMARSOW, August: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung,* Leipzig, ed. Karl W. Hierdemann, 1893. (Trad, inglés: *The Essence of Architectural creation* (trad. Harry Francis Mallgrave, en *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1973-1893,* Los Ángeles, The Getty Center, 1994.) (Trad. esp.: *La Esencia de la Creación Arquitectónica* (trad. Laura Otuño, Ariana Sarabia y Schorsch Schultz), en Juan Creus, Pablo Gallego y Fernando Quesada (eds.): *O-Monografías 02-Cuerpo,* La Coruña, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2002.

SCHOPENHAUER, Artur: *Die Welt als Wille und Vorstellung,* Leipzig, Brockhaus, 1818. (Trad. esp.; *El Mundo como Voluntad y Representación* (trad. E. Friedrich Sauer), México, Porrúa, 1998.

SCHWARZER, Mitchell: "The Social Genesis of the Public theater in Germany", en John Zukowsky (ed.): *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, the drama of Architecture,* The Art Institute of Chicago y Wasmuth de Berlín, 1994.

SEMPER, Gotffried: *Vorlaufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten,* 1834. (Trad. inglés: *Preliminary remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity;* trad. Harry Francis Mallgrave y Wolgrang Herrmann), en *Gottfried Semper, The Four Elements of Architecture and Other Writings,* Cambridge University Press,1989.
— *Wissenchaft, Industrie und Kunst, Vorschlase zur Anregung Nationalen Kunstgefuhles,* Braunschweig, Druck und Verlag, 1852.

SOURIAU, Etienne: "Le cube et la sphere", en *Architecture et Dramaturgie,* París, Flammarion, 1950 (Bliblioteque d'Esthetique).

TAFURI, Manfredo: *Le Sfera e il Labirinto,* Turín, Einaudi, 1980.

TAK, W.: "The Sound Effects", *Philips Technical Review,* vol. 20, núm. 2-3 (1958).

TREIB, Marc: *Space Calculated in Seconds,* Princeton, Princeton University Press, 1996.

VIDLER, Anthony: "The Mask and the Labyrinth", *Nietzsche and An Architecture of our Minds,* Los Ángeles, The Getty Center, 1999.
— "The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal 1750-1830", *Oppositions,* núm. 8 (1977).
— *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment,* Princeton, Princeton University Press, 1987.

VISCHER, Robert: *Über das opstische Formgefühl: Ein beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873. (Trad. inglés: *On the Optical Sense of Form: a Contribution to Aesthetics* (trad. Harry Francis Mallgrave), en *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1973-1893*, Los Ángeles, The Getty Center, 1994.

VREEDENBURGH, C. G. J.: "The Hyperbolic-Paraboloidal Shell and its Mechanical Properties", *Philips Technical Review*, vol. 20, núm. 1 (1958).

WAGNER, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, 1850. (Trad. esp.: *La Obra de Arte del Futuro*; trad. Joan B. Llinares y Francisco López Martín), Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000.)
— *Art Life Theories of Richard Wagner*, Nueva York, H. Holt, 1889.
— *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's prose work* (Albert Goldman y Evert Sprinchorn, eds.), Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1964.

WINKLER, John: "Representing the Body Politic, the Theater of Manhhod in Classical Athens", *Perspecta*, núm. 26 (1990).

WÖLFFLIN, Heinrich: *Prolegomena zur einer Psycologie der Architektur*, Múnich, C. Wolf & Sohn, 1886. (Trad. inglés: *Prolegomena to a Psychology of Architecture*; trad. Harry Francis Mallgrave), en *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1973-1893*, Los Ángeles, The Getty Center, 1994.

WUNDT, Wilhelm: *Grundzüge der phsysiologischen Psychologie*, 1893. (Trad. esp.: *Compendio de Psicología*; trad. J. González Alonso), Madrid, ed, La España Moderna, s. a.)

XENAKIS, Iannis: "The Architectural Design of Le Corbusier and Iannis Xenakis", *Philips Technical Review*, vol. 20, núm. 1 (1958).
— *Formalized Music, Thought and Mathematics in Composition*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.
— "Notes sur un Geste Electronique", en *Musique Architecture*, Paris, Casterman, 1976.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

0
Delineación espacial y Figura, Oskar Schlemmer, 1924. Foto: Lux Feininger, Bauhaus Archivos.

1
Joan Jonas: *Mirror Piece I*, 1969, Loeb Student Center, NYU. Foto: Peter Moore.

2
Las Vegas, sala de apuestas monitorizada, 1999. Foto: Fernando Quesada.

3, 4
Oskar Schlemmer: *Delineación espacial y Figura*, dibujo de 1924. *Die Bühne im Bauhaus*, Múnich, Albert Langen Verlag, 1925.

5
Oskar Schlemmer: *Ballet Triádico*, Figurines, 1923. *Die Bühne im Bauhaus*, Múnich, Albert Langen Verlag, 1925.

6
Robert Morris: *Untitled (column). Box for Standing y Untitled (lápida)*1961, destruido. James Meyer: *Art and Polemics in the Sixties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

7
Robert Morris: *Untitled (two columns)*, 1961, reconstruido en 1973. Colección del Mueso de Arte Contemporáneo de Irán. James Meyer: *Art and Polemics in the Sixties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

8
Donald Judd: *Untitled (record cabinet)*, óleo rojo cadmio sobre madera, 1963. Colección de Donald Judd Estate. James Meyer: *Art and Polemics in the Sixties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

9
Donald Judd: *Untitled*, 1965, hierro galvanizado, 9" x 4" x 31". Colección Gordon Locksley. Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981.

10
Robert Morris. Exposición de contrachapado, Green Gallery, 1964. James Meyer: *Art and Polemics in the Sixties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

11
Adolphe Appia: *Espacio Rítmico Scherzo*, 1909-1910. Berna, Collection Suisse du Théatre.

12
Bayreuth. Festpielhaus. Primavera de 1876. Festpielhaus Bildarchiv, Bayreuth.

13
Bayreuth, planta de la ciudad en 1896, de *Le Voyage Artistique à Bayreuth*, de A. Lavignac, Paris, 1930.

14
Otto Bruckwald: Bayreuth Festpielhaus. Planta de la cota superior, dibujo de Hans Küfner de 1916, Festpielhaus Bildarchiv, Bayreuth.

15, 16
El abismo místico de Bayreuth. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

17
Concierto para la celebración del nacimiento del delfín en el Teatro Argentina de Roma, pintura de Giovanni Paolo Panini, hacia 1729. Museo del Louvre, Paris.

18
Vista aérea del Teatro de Bayreuth en 1991. *I Teatri di Wagner, Richard Wagner e la Rivoluzione dell'architettura Teatrale*, Milán, Teatro alla Scala, Istituto Nazionale di Architettura sezione Lombarda, 2000.

19
Bayreuth. Interior del Teatro de la Ópera de Margravi, de Giuseppe y Carlo Galli Bibiena, finalizado en 1744-1748. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

20
Bayreuth. Interior del Teatro de la Ópera de Margravi, de Giuseppe y Carlo Galli Bibiena, finalizado en 1744-1748. Gustave Bauernfeind, 1879, Deutsches Theatermuseum, Múnich.

21
Bayreuth. Festpielhaus. Grabado, hacia 1880. Deutsches Theatermuseum, Múnich.

22
Richard Wagner lleva su teatro como sombrero. Wagner Gedenkstätte, Bayreuth.

23
Bayreuth. Festpeilhaus. Interior, tarjeta postal. Wagner Gedenkstätte, Bayreuth.

24
Richard Wagner: *Die Meistersinger*, escenografía de Josef Hofman. Bayreuth, hacia 1888. Foto: Marie-Louise Bablet, *Daidalos*, núm. 14 (1984).

25
Caricatura de Richard Wagner. *L'Eclipse* (París) (18.4.1869). Litografía original en color, Civica Raccolta Bertarelli, Milán.

26
Escenografía para *La Valquiria*. Acto III "La Roca de la Valquiria", producción de Bayreuth de 1896, Josef Hofman y Paul von Joucovsky. Festpielhaus Bildarchiv, Bayreuth.

27
Interior del Festpielhaus, hacia 1882. Festpielhaus Bildarchiv.

28
Interior del Festpielhaus de Bayreuth, según un grabado de Ronchi publicado en el *Il Mondo Artístico*, Milán, 1876.

29
Avenida de la Ópera de París. Foto: Christopher Curtis Mead.

30
El *Grand Foyer* del Palais Garnier. *Le Monde Illustré* (enero 1875). Foto: Bibliothèque de L'Opéra, París.

31
Planta baja del Palais Garnier. Ilustración de *Le Nouvel Opéra*, f. I, il.8, Hachette, París 1878. Dibujo de Rebout y Bordet.

32
Ovación a Charles Garnier a la salida del teatro. *Le Monde Illustré* (enero 1875).

33, 34
Proyecto de Rohault de Fleury. Concurso de la Ópera de París, 1860. Foto: Bibliothèque de L'Opéra, París.

35
Proyecto de Viollet-le-Duc. Concurso de la Ópera de París, 1860. Foto: Archivo fotográfico París/SPADEM (Service Photographique de la Caisse Nationale des Monuments historiques et des Sites).

36
Retrato de Charles Garnier, 1879-1868, ilustración de *Le Nouvel Opéra*, f. I, portada.

37
Estudio de Charles Garnier. Foto: Durandelle.

38
Foto aérea del Palais Garnier.

39
Construcción del auditorio, 1866. Foto: Durandelle.

40
Construcción de la torre escénica, 1868. Foto: Delmaet.

41, 43, 44, 45, 47
Palais Garnier. Ilustración de *Le Nouvel Opéra*, París, Hachette, 1878.

42
La gran escalera del Palais Garnier en la actualidad. Foto: Christopher Curtis Mead.

46
Palais Garnier. Dibujo del estudio de Charles Garnier, *ca.* primavera de 1862.

48, 49, 50
Gran Teatro de Burdeos, 1773-1780. Victor Louis: *Salle de Spectacle de Bordeaux*, Paris, Esprit librarie, 1782.

51
Charles de Wailly y Marie-Joseph Pierre: Sección y alzado. El Odeón de París, proyecto final de 1778. Foto: Bibliothèque de L'Opéra, París.

52, 55
Palais Garnier. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

53
Charles de Wailly y Marie-Joseph Pierre: Planta. El Odeón de París, proyecto final de 1778. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

54
C. N. Ledoux: Teatro de Besançon, 1778-1784. N. Ledoux: *L'Architecture considerèe sous le rapport de l'art*, París, 1804, Besançon, Bibliothèque Municipale. Foto: Studio Meury.

55
Quatremère de Quincy, M. (Antoine-Chrysostome): Columna antropomórfica. Ilustración de su libro *De l'architecture égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque*, París, Barrois, 1803.

57
Decoración teatral de la *scena per angolo* de los Galli Bibiena. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, ed. Arnold Bergsträsser, Stuttgart 1904.

58
Paul Marie Letarouilly: "Villa di Papa Giulio", en *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particulaires les plus remarquables de la ville de Rome*, Typographie de Firmin Didot Frères, París, 1840-1857.

59, 60, 61, 62, 63
Paul Vredeman de Vries: Alegorías de los cinco sentidos, Amsterdam, 1638. *L'Architecture contetant la Toscane, Dorique, Ionique et Composee, fait par Henri Hondius, Avec quelques belles ordonnances d'Architecture mises en perspective par Jean Vredeman Frison, avec une instruction fondamentale, fort utiles et necessaires pour la fortifcation et autres usages.* Chez Jan Jansson, Amsterdam, 1638.

64
Giuseppe Galli Bibiena: *"Theatrum Sacrum"* en *Architettura, e prospettive dedicate alle maestà di Carlo Sesto, imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibieno, suo primo ingegner teatrale, ed architetto, inventore delle medesime*. Augustæ, sotto la direzione di Andrea Pfeffel, 1740.

65
Gottfried Semper: *Partenón y Propileos*, acuarela de 1832. Institut für Geschichte der Architektur, ETH-Hönggerberg.

66
Primer teatro de Dresde, Gottfried Semper. Foto de 1865, Bildarchiv Foto Marburg.

67
Quatremère de Quincy M. (Antoine-Chrysostome): Frontispicio de *Jupiter Olympien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ovrage qui comprend un essay sur le goût de la sculpture polychrome*. De Bure Frères, Libraires du Roi et de la Bibliothèque du Roi, París, 1815.

68
Gottfried Semper a los 31 años de edad. Retrato a lápiz de 1834. Institut für Geschichte der Architektur, ETH-Hönggerberg.

69
Gottfried Semper: Decoraciones pompeyanas, de *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona bei Johann Friedrich Hammerich, 1834. Colección ETH-Zürich.

70
El área del Zwinger de Dresde y su desarrollo histórico desde 1589 hasta la actualidad. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresde.

71
Vista aérea del Zwinger en la actualidad. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresde.

72, 73
Gottfried Semper: Primer proyecto para el Teatro y la Orangerie, de 1835-1840. Institut für die Geschichte und Theorie der Architektur, Archiv.

74
Gottfried Semper: Proyecto para el Zwinger de Dresde, 1844. Zúrich, Institut für die Geschichte und Theorie der Architektur, Archiv.

75
Gottfried Semper: Primer teatro de Dresde. Heinrich Magirius: *Gottfried Semper Zweites Dresdner Hoftheater*, Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

76, 83
Gottfried Semper: Teatro de Dresde. *Das Königliche Hoftheater zu Dresden*, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Dresde, 1848.

77
Friedrich Gilly: Proyecto de teatro, 1800. Foto: Alste Oncken, en *Friedrich Gilly, 1772-1800*, Berlín, 1935.

78
Jean Nicolas Louis Durand: Teatro ideal tipo, de *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, París, L'Auteur, 1809.

79
Moller: Teatro de Mainz. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

80, 81
Proyecto de Gilly para el Schauspielhaus en el Gendarmenmarkt de Berlín, 1800-1802. Foto: Alste Oncken, en *Friedrich Gilly, 1772-1800*, Berlín, 1935.

82
Gottfried Semper: Teatro de Dresde, fotografía de época, Bildarchiv Foto Marburg.

84
Gottfried Semper: Primer teatro de Dresde.Heinrich Magirius: *Gotffried Semper Zweites Dresdner Hoftheater,* Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

85
Gottfried Semper. Planta del Teatro de la Moneda de Bruselas, 1855
y planta del teatro para el Cristal Palace de Sydenham, Londres, 1844-1845.
Heinrich Magirius: *Gotffried Semper Zweites Dresdner Hoftheater,* Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

86
Gottfried Semper: Primer teatro de Dresde, 1838. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur,* Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

87
Gottfried Semper: Planta del Imperial Theater, Río de Janeiro, 1858.
Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur,* Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

88
Gottfried Semper: Plantas del teatro provisional en el Glaspalast de Múnich, en colaboración con Richard Wagner, 1864-1866. Heinrich Magirius: *Gotffried Semper Zweites Dresdner Hoftheater,* Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

89
Gottfried Semper: Plantas del Wagner Festival Theater de Múnich, 1864-1866, en colaboración con Richard Wagner.
Heinrich Magirius, *Gotffried Semper Zweites Dresdner Hoftheater,* Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

90
Gottfried Semper: Planta del Wagner Festival Theater de Múnich, 1864-1866.
Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur,* Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

91
Gottfried Semper: Planta del segundo teatro de Dresde, 1870-1878. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur,* Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

92
Gottfried Semper: Planta del Burgtheater de Viena, en colaboración con Hasenauer. Heinrich Magirius: *Gotffried Semper Zweites Dresdner Hoftheater,* Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

93
Gottfried Semper: Planta del Hoftheater Darmstadt, proyecto de 1873.
Heinrich Magirius: *Gotffried Semper Zweites Dresdner Hoftheater,* Viena, Colonia, Graz, Hermann Böhlans Nachf, 1985.

94
Gottfried Semper: Planta del Burgtheater de Viena, en colaboración con Hasenauer, proyecto definitivo de 1873, finalizado por Manfred Semper.
Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur,* Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

95
Karl Friedrich Schinkel: Panorama de Palermo, 1808. Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbegitz Kupferstichkabinet, núm. 1B.38.

96
Diorama del puerto de Boulogne, tal y como se presentaba en el edificio de Daguerre. International Museum of Photography, Rochester. Foto: Tableaux de Paris.

97
Karl Friedrich Schinkel: Vista del Etna al amanecer, grabado de 1804. Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbegitz Kupferstichkabinet, núm. 6B.30.

98
Karl Friedrich Schinkel: Dresde desde la lejanía, visión telescópica. Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbegitz Kupferstichkabinet, núm. 1B.17.

99
Johann Wolgrang von Goethe: Círculo de color, 1808-1810. Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum, Frankfurt. Foto: Ursula Edelman.

100
Karl Friedrich Schinkel: Schauspielhaus de Berlín, proyecto de 1818-1821. Estudio de la geometría, dibujo de Augusto Romano Burelli.

101
Karl Friedrich Schinkel: Escenografía plana con retroproyección para el acto I de *La Flauta Mágica* de Mozart, 1816. Staatliche Museen zu Berlín. Foto: Jörg P. Anders.

102
Karl Friedrich Schinkel: Cortina de proscenio para la inauguración del Schauspielhaus de Berlín, 1822. Folio13 de K.F. Schinkel: *Sammlung Architektoischer Entwürfe,* Berlín, 1826.

103
Karl Friedrich Schinkel: Propuesta al funcionario Iffland para la renovación del Schauspielhaus de Berlín de Langahns, 1813. Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbegitz Kupferstichkabinet, núm. 23B.63.

104
El centro monumental de Berlín, autor desconocido, hacia 1822. Foto: *1781-1841, K. F. Schinkel, L'Architetto del Principe,* Venecia, Masilio, 1989.

105
Karl Friedrich Schinkel: Escenografía para la ópera *Olimpia,* sin fecha.
Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur,* Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

106
Alfred Rethel: *Der Tod auf der Barrikade,* las barricadas de Dresde en 1849.

107
Frontispicio del catálogo oficial de la exposición de Londres de 1851.

108
Frontispicio del libro de Semper editado en Londres en 1851.

109
Interior de la exposición del Crystal Palace de Londres, 1851. Mary Evans Picture Gallery, Londres.

110
Gottfried Semper: Esquema de los cuatro elementos del *Plan Eines Ideales Museum,* de 1852.

111, 113
Gottfried Semper: Teatro para el Cristal Palace de Londres, 1854-1855. Deutsches Theatermuseum, Múnich.

112
Los festivales Händel en el Crystal Palace de Sydenham, Londres, 1859. Mansell Collection.

114
Póster anunciador de la Exposición de la Colonia de Darmstadt, 1901. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

115
Peter Behrens: *Ex Libris*, 1900.

116
El *leitmotive* de Behrens bajo diversas formas: *Haus Behrerns*, cartel de la Colonia, frontispicio de *Fiesta de la Vida y el Arte*. Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

117
Peter Behrens: *Águila* o *Tormenta*. El águila de Zaratustra, 1896-1897. Stanford Anderson: "Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater", *Perspecta*, núm. 26 (1990).

118, 119
Planimetria de la Künstlerkolonie, J.M. Olbrich, 1900. *Architektur, von Olbrich*, Wasmuth, Berlín 1901-1913.

120, 121
Peter Behrens: *Das Zeichen*, 1901. Alexander Koch: *Grossherzog Ernst-Ludwig und die Austellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt, 1901.

122
Maurice Maeterlinck: Frontispicio de *El Tesoro de los Pobres*, edición alemana de 1899. Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

123
Peter Behrens: Diseños de vestuario para la *Misa de la Vida*, el cuerpo bidimensional rítmico. Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

124
Peter Behrens: Escenografía para *Diógenes*, de Hartleben, Hagen 26 de junio de 1909. Stanford Anderson: "Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater", *Perspecta*, núm. 26 (1990).

125
Peter Behrens: *Prometeo*, el hombre nietzschiano, Múnich 1896-1897. Stanford Anderson: "Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater", *Perspecta*, núm. 26 (1990).

126
Peter Behrens: Festpielhaus para Darmstadt, para la *Misa de la Vida* de Dehmel, 1900. "Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festlisches Spiel", *Die Rheinalde*, núm. 4 (1901).

127
Peter Behrens: Notaciones coreográficas para la *Misa de la Vida* de Dehmel, 1900. "Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festlisches Spiel", *Die Rheinalde*, núm.4 (1901).

128, 129
Peter Behrens: Casa de Behrens. Alexander Koch: *Grossherzog Ernst-Ludwig und die Austellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt, 1901.

130
J. M. Olbrich: Casa de Bahr, Viena, 1899-1900. La teatralización de lo doméstico, escena de mujer y umbral. *Architektur, von Olbrich*, Wasmuth, Berlín, 1901-1913.

131
J. M. Olbrich: Jarrón antropomórfico, los objetos-ego. *Architektur, von Olbrich*, Wasmuth, Berlín, 1901-1913.

132, 133,134, 144
J. M. Olbrich: Casa de Olbrich, Darmstadt, 1900. *Architektur, von Olbrich*, Wasmuth, Berlín, 1901-1913.

135
J. M. Olbrich: El teatro provisional de Darmstadt, 1900. *Architektur, von Olbrich*, Wasmuth, Berlín, 1901-1913.

136, 137
J. M. Olbrich: El teatro provisional de Darmstadt, 1900. Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

138, 139, 140, 141
J. M. Olbrich: Dibujos para los *Darmstadterspiele* de Holzamer, 1901. Wilhem Holzamer: *Spiele. Mit Zeichnungen von Olbrich*, Leipzig, Diederichs, 1901.

142
J. M. Olbrich: Figurines para el *Weihespiel* de Holzamer, 1901. Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

143
Los "colores fisiológicos" de Goethe o las imágenes retinales, de Jan Purnkinje, 1823. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Cambridge y Nueva York, MIT Press y OCTOBER Books, 1990.

145
J. M. Olbrich: Casa de Olbrich, Darmstadt, 1900. Antonella Ottai: *Scena e Scenario. Frammenti Teatrali della I Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

146
El ciego o habitante táctil de la casa-laberinto, de la *Dioptrique* de Descartes, 1724. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Cambridge y Nueva York, MIT Press y OCTOBER Books, 1990.

147
Heinrich Tessenow: Instituto Jacques Dalcroze, Hellerau, 1911. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresde.

148
Adolphe Appia en 1890. Foto: Jean Lemercier.

149
Adolphe Appia en 1926. Foto de autor desconocido.

150
Adolphe Appia, el cuadro de la procedencia del *Wort-tondrama*. *La Música y la Puesta en Escena* (trad. Nathalie Cañizares Bundorf), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

151
Adolphe Appia: *La Valquiria*, acto III, 1892. Deutsches Theatermuseum, Múnich.

152
Adolphe Appia: *El Oro del Rin*, 1892. El lugar de Valhalla. Collection Suisse du Théâtre, Berna.

153
Adolphe Appia: *Tristán e Isolda*, acto II, 1896. Collection Suisse du Théâtre, Berna.

154
Adolphe Appia: *Tristán e Isolda*, acto II, 1823. Collection Suisse du Théâtre, Berna.

155
Adolphe Appia: *Los Tres Pilares, Espacio Rítmico*, 1909. Museo de Arte y de Historia de Ginebra.

156
Adolphe Appia: *La Claridad Matinal, Espacio Rítmico*, 1909. Collection Suisse du Théâtre, Berna.

157
Ejercicios de Plástica Animada. Alumnos de Dalcroze, Lausana, 1916. Émile Jacques Dalcroze: *Exercises de Plastique Animée*, vol. 1, Lausana, Jobin et Cie, 1916. Foto: Fréderic Boissonnas.

158
Ciudad-jardín de Hellerau, vista de la trasera del edificio. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresde.

159
Hellerau, vestuarios y sala de ejercicios en 1913. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresde.

160, 162
Hellerau, Instituto Dalcroze de Tessenow. Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresde.

161
Adolphe Appia: *Prometeo*, de Esquilo. Acto I "El Taller de Prometeo", 1909-1910. Collection Suisse du Théâtre, Berna.

163
Adolphe Appia: *Claro de Luna, Espacio Rítmico*, 1909. Collection Suisse du Théâtre, Berna.

164
Adolphe Appia: "El descenso a los infiernos", acto II de *Orfeo y Euridice*, de Gluck, en el vestíbulo de ejercicios del Instituto Dalcroze, 1912. *Adolphe Appia, ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausana, Payot, 1993.

165
Adolphe Appia: Espacio Rítmico en los Campos Elíseos para *Orfeo y Euricice*, Hellerau, 1913. Adolphe Appia: *L'Oeuvre d'Art Vivant*, Lausana, Attar, 1921.

166
Adolphe Appia: *Hero und Leander*, 1922. Marie-Louise Bablet, *Daidalos*, núm. 14 (1984).

167, 168
Parsifal, decorado de Brückner, Bayreuth, 1882. *La Música y la Puesta en Escena* (trad. Nathalie Cañizares Bundorf), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

169
Adolphe Appia: *Escalera de Frente, Espacio Rítmico*, 1909. Deutsches Theatermuseum, Múnich.

170
Adolphe Appia: *La sombra del ciprés, Espacio Rítmico*, 1909. Deutsches Theatermuseum, Múnich.

171
Autorretrato del cuerpo con visión monocular, dibujo de autor desconocido aparecido en Ernst Mach: *Beitrage zur Analyse der Empfindungen*, 1886. Trad. esp.: Análisis *de las Sensaciones* (trad. Eduardo Ovejero y Maury), Madrid, ed. Daniel Jorro, 1925.

172
Edificio-cara del arquitecto japonés Yamashita (izquierda) y croquis para una prisión, de J.M. Olbrich (derecha). Günter Feuerstein, *Daidalos*, núm. 45 (1992).

173
Rudolph Laban: Dibujos de la *kinesfera*, o región espacial corporal, de *Coreútica*, 1927. Rudolf Laban: *Choreutics* (ed. y n. Lisa Ullmann), Londres, Macdonald & Evans, 1966.

174
Achim Freyer: *Re-Aktion*, ballet Bühnen der Stadt Köln, 1976. Archim Freyer, *Daidalos*, núm.14 (1989).

175
Analogía de la iglesia con el cuerpo, de Pietro Cataneo. *Architettvra di Pietro Cataneo Senese. Alla quale oltre all'essere stati dall'istesso autore riuisti, meglio ordinati, e di diuersi disegni, e discorsi arricchiti i primi quattro libri per l'adietro stampati, sono agguinti di piu il quinto, sesto, settimo*, Venecia, 1567.
Planta de iglesia, Francesco di Giorgio Martini, *Codex Maghiabecchiano, II, I 141, f. 39v*, Biblioteca Nazionale, Florencia.

176
Ceremoniales antropomórfico-tectónicos, Guinea. Joseph Ryckwert, *Daidalos*, núm. 45 (1992).

177
Alfred Bartholomew: La catedral gótica como sistema óseo-tectónico. Alfred Bartholomew: *Specifications for practical architecture: preceded by an essay on the decline of excellence in the structure and in the science of modern English buildings: with the proposal of remedies for those defects*, Londres, J. Williams, 1840.

178
Merce Cunningham: *Ballet Aeón*, 1961. Cunningham, Carolyn Brown y Steve Paxton. Foto: Richard Routledge.

179
Adolphe Appia: *Eco y Narciso*, dibujo de 1919. Adolphe Appia: *L'Oeuvre d'Art Vivant*, Lausana, Attar, 1921.

180, 181
Appia, Dalcroze, Salzmann y Tessenow: La Catedral del Porvenir. Ejercicios de rítmica en Hellerau, 1913. Institute Dalcroze, Ginebra.

182
Le Corbusier: Pabellón Philips, Bruselas, 1958. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Special Collections, Santa Monica.

183
Ch. E. Jeanneret con su hermano Albert en Hellerau, 1911y Ch. E. Jeanneret con Adolphe Appia en Hellerau, 1911. Rosario Rosario di Simone: *Ch. E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910-1911*, Roma, Officina Edizioni, 1989.

184, 185, 186
Revista *D'Aci, D'Allà*, Barcelona, 1924. Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

187
Max Littmann: *Künstler Theater-Austellung*, Múnich. Rosario Rosario di Simone: *Ch.E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910-1911*, Roma, Officina Edizioni, 1989.

188
Max Littmann: *Künstler Theater-Austellung*, Múnich, 1910. Manfred Semper: "Theaters", en *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude des Handbuch der Architektur*, Stuttgart, ed. Arnold Bergsträsser, 1904.

189
El Teatro de marionetas de Paul Ludwig Troost en Múnich. Rosario di Simone: *Ch.E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910-1911*, Roma, Officina Edizioni, 1989.

190
El Monumento a la Batalla de los Pueblos de Leipzig. Rosario di Simone: *Ch.E. Jeanneret – Le Corbusier, Viaggio in Germania 1910-1911*, Roma, Officina Edizioni, 1989.

191
Maqueta conmemorativa de metal del Pabellón Phillips, 1958. Hollandsche Beton Groep N.V., Rijswijk.

192
Le Corbusier: La Kaaba en la revista *Plans*, de 1931-1932.

193
Le Corbusier: Página de encabezamiento del capítulo "Esprit de Verité" de *L'Art Decoratif d'Ajourd'Hui*, Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.

194, 195, 196, 197, 198
Le Corbusier: *L'Art Décoratif d'Ajourd'Hui*, Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.

199
Ch.E. Jeanneret: École d'Art de La Chaux-de-Fonds, proyecto de 1910 publicado en la *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

200, 201
Le Corbusier: El Mundaneum, 1929. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich.Verlag für Architektur.

202
Le Corbusier: La *Boîte à Miracles* del Museo de Tokio, 1957-1959. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

203, 222
Le Corbusier, El *Theatre Espontané* del proyecto del Museo del Siglo XX de Erlenbach. *Oeuvre Complete* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

204
Charles Henry, *Triple décimère esthetique. L'Esprit Nouveau*, 1921.

205
Charles Henry: *Rapporteur esthétique. L'Esprit Nouveau*, 1921.

206
Scenario circular para la elaboración del *Poema Electrónico*. Jean Petit: *Poéme Electronique*, Paris, Éditions Forces Vives, 1958.

207, 209, 210
Le Corbusier: Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de París, 1925. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

208
Le Corbusier: Diorama de la *Ville Contemporaine*, expuesto inicialmente en 1922 y después en 1925. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

211, 212
Le Corbusier: Interior del Pabellón Suizo de París, 1931. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

213, 214, 215
Le Corbusier: *Pavillion des Temps Nouveaux*, 1937. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

216
Le Corbusier con Pierre Badudoin en el taller de Bercy, trabajando en el tapiz *Traces de pas dans la nuit*, 1951. Foto: *Le Corbusier, Oeuvre Tissé*, Paris, ed. Philipe Sers, 1987.

217
Le Corbusier: *Muralnomade* doméstico. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

218
Le Corbusier: La gran sala del Tribunal de Chandigarh con el gran tapiz y el efecto cromático. Foto: *Le Corbusier, Oeuvre Tissé*, París, ed. Philipe Sers, 1987.

219
Le Corbusier: Seis estudios para los tapices pequeños de Chandigarh, 1954. Foto: *Le Corbusier, Oeuvre Tissé*, Paris, ed. Philipe Sers, 1987.

220
Le Corbusier: Dos momentos del escenario del *Poema Electrónico*. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Special Collections, Santa Monica.

221
Croquis de Le Corbusier para las actividades del Club del *Village Cooperatif*. Foto: E.N. Rogers, J. L. Sert y J. Tyrwhitt: *El Corazón de la Ciudad, para una vida más humana de la comunidad*, Barcelona, Hoepli S.L., 1955.

223, 224, 225, 226
Le Corbusier: páginas de la revista *Plans*, núm. 13 (marzo 1932), "Le Spectacle de la Vie Moderne", más tarde publicado en *La Ville Radieuse*.

227
Croquis no identificado de los archivos de la Fundación Le Corbusier. *Le Corbusier Archives*, Fondation Le Corbusier, Paris, 1984.

228
Iannis Xenakis: Las rutas de sonido del Pabellon Philips. Foto: *Philips Technical Review*.

229, 241
Le Corbusier: Croquis. Le Corbusier: *Carnets*, París, Fondation Le Corbusier, 1981. K44, 706.

230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 264
Poema electrónico. Foto: Philips International B. V. Eindhoven.

242
Le Corbusier: De la cabaña a la tienda y a la botella habitable, esquema evolutivo publicado en la *Oeuvre Complète*.

243, 244, 263
Le Corbusier: Pabellón Philips. Foto: Philips International B. V. Eindhoven.

245
Le Corbusier con Edgar Varèse en 1958. Foto: Philips International B. V. Eindhoven.

246
Leonardo da Vinci: *Estudios del Movimiento de las Aguas*. Códice Windsor 12.660 versus y detalle. Windsor Royal Library.

247, 248
Leonardo da Vinci: *Cuadernos de Notas*, Madrid, Felmar, 1975.

249
Edgar Varèse: Partitura original del *Poema Electrónico*, mayo de 1958. Foto: Philips International B.V. Eindhoven.

250, 251, 252
Iannis Xenakis: Pantallas sonoras. Foto: Iannis Xenakis, en *Formalized Music, thought and mathematics in composition*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1971.

253, 254
Iannis Xenakis: Campos formales construidos a partir de *glissandi*. Foto: Iannis Xenakis, en *Formalized Music, thought and mathematics in composition*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1971.

255
Iannis Xenakis: Combinaciones de pantallas sonoras transcritas a notaciones gráficas del espacio. Foto: Iannis Xenakis, en *Formalized Music, thought and mathematics in composition*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1971.

256
Hermann Helmholtz: Estudios de la oreja humana, el laberinto del pabellón auditivo. Foto: Hermann Helmholtz, en *On the Sensations of Tone, as a physiological basis for the Theory of Music*, Nueva York, Dover Publications, 1954.

257
Hermann Helmholtz: Resonador básico tipo botella de vino. Foto: Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone, as a physiological basis for the Theory of Music*, Dover Publications, Nueva York, 1954.

258
Le Corbusier; *Membrures* y *membranes* de las baterías de botellas habitables de Marsella, las baterías de resonadores arquitectónicos. *Oeuvre Complète* (ed. W. Boesiger), Zúrich, Verlag für Architektur.

259, 260
Le Corbusier: Exposición de la *Ideal Home*, en Londres, 1939. Unidad de Habitación y Pabellón de Bienvenida. En *Oeuvre Complète*.

261
Hermann Helmholtz: Resonador esférico de vidrio. Foto: Hermann Helmholtz, en *On the Sensations of Tone, as a physiological basis for the Theory of Music*, Nueva York, Dover Publications, 1954.

262
Hermann Helmholtz: Diapasón universal. Foto: Hermann Helmholtz, en *On the Sensations of Tone, as a physiological basis for the Theory of Music*, Nueva York, Dover Publications, 1954.

ARQUÍTHESIS

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura. Uno de los ejes de la tarea editorial que la Fundación se ha propuesto desarrollar, lo constituye la colección Arquíthesis, orientada a la publicación de algunas de las tesis doctorales más relevantes que se hayan realizado en las escuelas de Arquitectura, revisadas y adaptadas al formato libro por sus respectivos autores.

Estos textos surgen de la destilación de un largo trabajo de investigación y contienen aportaciones originales sobre los temas que afrontan: trascienden el ámbito de su estricta especialidad y adquieren un interés general para la disciplina arquitectónica. La colección Arquíthesis pretende, así, poner al alcance del público interesado en los estudios sobre arquitectura un valioso material que, de otro modo, resultaría difícilmente accesible.

TÍTULOS PUBLICADOS

ts 1 *La lección de las Ruinas*, Alberto Ustárroz
ts 2 *Nuevas Poblaciones en la España de la Ilustración*, Jordi Oliveras Samitier
ts 3 *Sueño de habitar*, Blanca Lleó
ts 4 *El proyecto de la calle sin nombre*, Joaquím Sabaté Bel
ts 5 *El claro en el bosque*, Fernando Espuelas
ts 6 *Las unités d'habitation de Le Corbusier*, Eduard Calafell
ts 7 *Berlín-Potsdamer Platz*, Carlos García Vázquez
ts 8 *La columna y el muro*, Manuel Iñíguez
ts 9 *El orden frágil de la arquitectura*, Joaquim Español
ts 10 *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Luis Moreno Mansilla
ts 11 *La arquitectura de Gunnar Asplund*, José Manuel López-Peláez
ts 12 *Coderch, variaciones sobre una casa,* Rafael Diez Barreñada
ts 13 *La representación de la ciudad en el Renacimiento*, Federico Arévalo
ts 14 *Cornelis van Eesteren. La experiencia de Amsterdam 1929-1958,* Julián Galindo González
ts 15 *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Luis Martínez Santa-María
ts 16 *Construcción de los paisajes inventados. Los Ángeles doméstico 1900-1960,* Juan Coll-Barreu

Solemos identificar el espectáculo con un acontecimiento "fabricado", precocinado o preparado para un espectador en letargo, deseoso de recibir estímulos cuyo fin último es la narcosis. Aparecen así unas palabras asociadas normalmente con lo espectacular, tales como seducción, subyugación, rapto e incluso sumisión.

Estas palabras inscriben al espectador en la pasividad, a la vez que implican la existencia de un agente activo que ejerce la seducción, que subyuga, que domina. Y ninguna obra de arte manifiesta su contenido ideológico tanto como la obra de arte espectacular.

Sin embargo, podríamos reconsiderar el significado del espectáculo arquitectónico.

En origen, el término latino *spectacula* designaba el lugar del espectador, su espacio. Y cabría la posibilidad de ver en el espectáculo el mejor instrumento para la autorepresentación. Es decir, considerarlo como el lugar arquitectónico disponible para la escritura de la autobiografía del espectador.

Fernando Quesada

fundación caja de arquitectos

ISBN 84-933701-2-6

9 788493 370121