



**«LATENTE ARMONÍA»: ADOLPHE APPIA
Y EL SPORT COMO COREOGRAFÍA**

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

y

Robert A. Davidson
University of Toronto



En las últimas cuatro décadas la obra del coreógrafo y director de escena suizo Adolphe Appia (1862-1928) ha comenzado a estudiarse con la dedicación merecida de uno de los grandes vanguardistas de principios de siglo XX, y hoy en día se puede afirmar ya que son abundantes los trabajos en torno a su persona y su legado.¹ La labor que viene realizando la fundación Pro Helvetia desde 1979 a través de su exposición *Adolphe Appia-Darsteller, Raum, Licht*, la de la Sociedad Suiza para la Cultura Teatral (*Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*) junto a la de los Fondos Nacionales Suizos para la Investigación Científica (*Schweizerischer Nationalfond zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung*) dan cuenta de la difusión del escenógrafo ginebrino en su país natal y en lengua alemana.² Sin embargo, el crítico especializado ha tenido que esperar hasta los años sesenta para poder disfrutar de sus dos obras magnas, *La Musique et la Mise en Scène* (1898) y *L'Oeuvre D'Art Vivant* (1921), en una edición inglesa

¹ Los textos más conocidos de Appia han sido recopilados gracias al trabajo de Richard Beacham, *Adolphe Appia. Essays, Scenarios and Designs*. UMI: London, 1989; *Theatre Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; y *Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993; ciertos logros del ginebrino, como el uso de luces y otros efectos, son estudiados por Eric Bentley, ed., *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin Books, 1976.

² A ello deben añadirse los cuatro tomos de *Oeuvres Completes: Adolphe Appia*. Ed. Marie L. Bablet-Hahn. Ensayo introductorio de Denis Bablet. Lausanne: L'âge d'homme, 1983.

que pusiera en contacto a Appia con el público transatlántico, a pesar de los trabajos seminales de Eric Bentley y Richard Beacham que recogemos en la bibliografía. Incluso más limitada podría considerarse su difusión en español, la cual no ha contado con trabajos de verdadero calado hasta hace muy poco, privando al estudioso y al público contemporáneo de materiales esenciales para la comprensión de quien fue uno de los grandes innovadores del teatro de su momento.³ Este interés tan desigual resulta aún más injustificado cuando se aprecia, más de cien años después de la publicación de su primer *manifiesto*, la frescura con la que sus escenarios minimalistas han sobrevivido al paso del tiempo.⁴ No deseamos volver sobre este asunto en el presente artículo, sino más bien incidir en uno de los aspectos menos estudiados del coreógrafo ginebrino, a saber, la conexión existente entre su concepto del cuerpo en movimiento y la intersección entre arte y deporte que comenzó a cristalizar en las dos primeras décadas del siglo XX, contemporáneas a la maduración de la visión teatral de nuestro escenógrafo. Los presupuestos fundamentales de Appia se integran, de hecho, en un momento artístico que testimonia la transición o superación del modernismo finisecular al estallido de las vanguardias en Europa, y gran parte de la bibliografía que hoy día se maneja sobre el suizo se centra en sus producciones wagnerianas y sus años en el famoso Hellerau, así como sus teorías musicales y coreográficas,⁵ sin embargo, creemos que no se ha reflexionado

³ Véase Julia Doménech, «El espacio escénico contemporáneo». *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 269 (1997 mayo-julio): 14-17, en donde se encargó no sólo del ginebrino, sino también de su amigo Edward Gordon Craig, de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski; Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Traducción de Nathalie Cañizares Bundorf; presentación de Juan Antonio Hormigón; introducción de Ángel Martínez Roger. Madrid: Asociación de directores de escena, 2000; y, recientemente, *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

⁴ Ha sido Lourdes Jiménez Fernández quien nos ha hecho ver las diferentes calas de la influencia del ginebrino en el panorama cultural español; véase su ensayo «La forma del drama wagneriano y los artistas españoles. Afinidades teóricas con Appia», en *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 77-104.

⁵ En relación a Wagner, puede consultarse Marc Roth, «Staging “The Master’s” Works: Wagner, Appia, and Theatrical Abuse». *Theatre Research International* 5 (1980): 138-57; y el libro más reciente de George Brandt, *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1998, en donde también se incluyen

tanto sobre la función particular de los actores en escena, sobre su dinámica de paisaje y sobre su operatividad visual en relación a las nuevas concepciones del desnudo humano que empiezan a emerger en las artes de principios de siglo. Con todo lo original que es esta nueva coreografía y escenografía en el campo teatral de su tiempo, la utilización visual de este tipo de imagen no es ni mucho menos un fenómeno aislado dentro del panorama cultural de la segunda y tercera década del siglo XX. Por ello, será el propósito de este ensayo el destacar la importancia visual otorgada al cuerpo por Appia, en cuanto que su particular puesta en escena eclipsa la evidencia del verbo y de la voz como el mejor de los medios para comunicar emociones universales; comentaremos asimismo su aprecio cada vez más evidente por la proporción anatómica como una entidad no sólo atractiva al ojo del espectador, sino también —y aún más importante— desde una nueva aceptación de lo armónicamente saludable. Finalmente intentaremos, a partir de ciertos paradigmas conocidos sobre la cultura de vanguardia, hermanar este aspecto a la noción innovadora del cuerpo como una entidad visualmente ejemplar que basa su belleza física en la práctica del deporte (*sport*) como agente de ocio y de distinción social. En última instancia esperamos reevaluar la obra del ginebrino dentro de un compromiso general con una cultura visual que va más allá de su contexto europeo, contrastándolo con algunos de los testimonios más significativos de su época.

■ EN BUSCA DE UN CUERPO PERDIDO: DALCROZE, APPIA, HELLERAU

La trayectoria de Appia se inserta en un marco centroeuropeo que nos es familiar, en cuanto que pensar en las vanguardias artísticas del 1900 es volver a nombres y etiquetas tan afortunadas como el *Werkbund* alemán o el *Secession* austriaco.⁶ Sabemos ya que este último, desde la impronta fundamental de Egon Schiele, forma parte de un amplio espectro cultural que emerge en la activa Viena de

selecciones de otros creadores como Emile Zola o Yvan Goll.

⁶ A modo de introducción, véase el trabajo de Joseph Maria Olbrich, *Die Wiener Secession*. Viena: H. Bolhaus Nachf., 1986; *Der Westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umwelgestaltung im Industriegebiet. Die Werkbund-Ausstellung*. Colonia: Kolnischer Kunstverein, 1984.

principios de siglo, con esa provocadora cúpula dorada del pintoresco Museo de Secession como centro de la propuesta más radical de su momento. En una línea semejante aunque no idéntica, el museo vienés nos traslada a otro estandarte igualmente famoso, el Instituto Dalcroze (*Bildungsanstalt*) de la ciudad-jardín de Hellerau en Dresden, testimonio de la nueva arquitectura diseñada por el movimiento *Werkbund* en 1907 bajo la dirección del arquitecto Heinrich Tessenow. Contemporánea a estos lugares emblemáticos se desarrolla una serie de movimientos que cuestionan por completo las normas establecidas del arte, del artista y de su audiencia, entre los que destaca, es ya sabido, el futurismo italiano y sus propuestas iconoclastas que aportan una nueva percepción del teatro y del papel del público en la puesta en escena.⁷ Basadas en el *variety theatre*, las famosas *seratas futuristas*, por dar un caso bien difundido, parten de la idea de rechazar totalmente una recepción pasiva del teatro por parte del público —se trata ésta de una actitud que llega hasta nuestros días, modificada de forma muy personal, en propuestas como las de Leo Bassi o Dario Fo—, involucrándolo con o sin el consentimiento de éste en la misma puesta en escena. Como presagio del drama surrealista del absurdo, estas presentaciones variadas de poesía y teatro se caracterizan tanto por la ruptura de la «cuarta pared» entre el público y los actores como por una provocación explícita de la audiencia que frecuentemente derivaba en un desorden total, lanzándose tomates y patatas a los artistas. Para el ya clásico Filippo Tomasso Marinetti, por ejemplo, la reacción negativa del público es exactamente lo que se anhela en una lucha contra el teatro tradicional que, según él, debe renovarse inmediatamente:

We are profoundly bored with the contemporary theatre (verse, prose and musical) because it fluctuates stupidly between historical reconstruction and photographic reproductions of our daily life: a pedantic, slow, analytical and diluted theatre, worthy at best of the age of the paraffin lamp.⁸

⁷ Remito al lector al libro de Günter Berghaus, *Italian Futurist Theater, 1909-1944*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁸ Citado en Martin Esslin, «Modernist Drama: Wedekind to Brecht». *Modernism*. Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 527-60, p. 551

Más lejos irá incluso en su «Manifesto of Dynamic and Synoptic Declamation» (1916), sintetizando lo que él y sus «actores» futuristas habían logrado en el cambio de una audiencia inerte a otra mucho más activa: «the idea was to vary speed and rhythm, using the whole range of voice tone, bodily movement and all parts of the theatre too, so that the spectator could no longer remain in a cool position of critical detachment».⁹ De eso se trata, precisamente, la revolución escénica del ginebrino, quien toma algunos de los aspectos comentados por el Marinetti en estas dos citas —luz estática, ausencia de verdadero dinamismo corporal, vocalismo monocromo— para romper con conceptos teatrales caducos. Como resultado, esta expansión activa de la obra hacia cada rincón del teatro deriva de la nueva preponderancia otorgada por Appia a las tres dimensiones del cuerpo humano y de su apuesta por el denominado «living art». Según el escenógrafo ginebrino, «dramatic art does not exist to present the human being for *others*» —involucrando así implícitamente al público en la obra—, sino que «the human being is independent of the passive spectator; he is, or should be, *living*».¹⁰ Aunque se perciben ciertas semejanzas entre la visión espacial del helvético y la de los futuristas en cuanto a su deseo de romper con las normas establecidas, es la actitud que manifiesta frente al cuerpo humano la que le destaca como un pionero en su terreno, ya que los futuristas, fascinados por la creciente tecnología de objetos industriales y por el tema de la velocidad, habían situado al ser humano en el centro de una existencia moderna donde se encontraba exteriorizado de sí y dependiente de la mecanización vital de su mundo. No queremos incidir tampoco aquí en la relación de Appia con el movimiento dadaísta, pero acaso merezca la pena recordar cómo la Primera Guerra Mundial provoca que tanto el ginebrino como sus contemporáneos rechacen y reaccionen a los horrores de la guerra, en algunos casos incluso de manera humorística como en Picabia o Duchamp. La rama berlinesa del movimiento se involucrará, como sabemos, en la política, demostrando a la vez la misma agresividad de los futuristas y su fe

⁹ Citado en Caroline Tisdall y Angelo Bozolla, *Futurism*. New York: Oxford University Press, 1978, p. 103.

¹⁰ Adolphe Appia, *The Work of Living Art*. Florida: The University of Miami Press, 1960, p. 53.

en la máquina-evidenciada por su lema famoso «*Die Kunst ist tot-Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!*»¹¹—pero la esperanza de una posible salvación y purificación del arte y del hombre nunca echará raíces profundas en el movimiento—.¹² Frente a esta postura de provocación y novedoso descaro —y acaso manteniendo una abierta pugna con la creciente fascinación por los fetiches vanguardistas y la mecanización que tanto fascina en estos años—, Appia va más allá de la broma iconoclasta en su búsqueda de propuestas teatrales que van poco a poco descubriendo el valor expresivo y plástico del cuerpo humano, con toda su grandeza y fragilidad. «Passive as we are», —reivindica en 1922— «we allow the increasing mechanization forced upon us under the guise of progress, and thus conspire in the intellectual decline, the moral decay resulting from this mechanization».¹³ De ahí que el artista deba recuperar el cuerpo humano y ser consciente de su potencial y limitaciones, para que carne y hueso en movimiento sean capaces de convertirse en el templo del alma, un templo que ha degenerado en un objeto sórdido cuya decadencia debe ser reemplazada por nueva energía. El deporte, y lo que el suizo llama «physical culture» —una suerte de cierto hedonismo y auto-contemplación placentera— se convierten en ejes de su proyecto purificador; lo que ahora se establece como «new presence» no es sino una práctica contraria a esa denostada mecanización del individuo, que se traduce en una búsqueda de la armonía del ser humano a través de la naturalidad de sus movimientos y de su capacidad de ajuste a la música elegida para cada ocasión. Y, sobre todo, de una verdadera *integración* de elementos dramáticos hacia el más profundo de los interiores del actor.

En 1906 Appia conoce a Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), padre del movimiento denominado «*eurythmics*», una suerte de terapia lúdica que despierta en el hombre su musicalidad corporal y su sentido del ritmo más íntimo y que le permite, a través de su

¹¹ La arenga —«El arte ha muerto; viva la nueva máquina de arte de Tatlin»— se refiere a la torre nunca construida del ruso Vladimir Tatlin, conocido personaje de la vanguardia post-revolucionaria.

¹² Así lo indicó en su momento Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965, p. 333.

¹³ Adolphe Appia, «Mechanization», en Richard Beacham. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 203-210, p. 204.

percepción gradual en el espacio, ser totalmente consciente de su belleza y poder disfrutar de su poder terapéutico. En sus clases, Dalcroze instruía a sus estudiantes a traducir una composición musical directamente en el espacio mediante el medio reactivo de sus propios cuerpos, entrenándoles en una suerte de tablas gimnásticas hasta que esto ocurría casi automáticamente. Influido por estos fundamentos, Appia buscó despertar la conciencia corporal de sus actores tanto en el espacio como desde su propia masa corpórea, instándoles a crear sus propios ejercicios tridimensionales para huir de lo que los críticos han denominado «mere moving tableaux». Nacieron con ello sus famosos «espacios rítmicos» como producto de la creciente colaboración con su colega. Si Dalcroze esperaba que sus estudiantes se movieran más allá de una relación total con la música, usándola para que su expresión a través del cuerpo se convirtiera en una forma de experiencia liberadora, profunda y personal, Appia le ayudó a vislumbrar las implicaciones últimas de la euritmia: por ejemplo a partir del hecho que, si se tuvieran que hacer estas conexiones, esto aportara no sólo un medio para una mayor sensibilidad de la música o una reintegración a lo grecorromano de lo corporal y lo mental mediante vehículos musicales, sino también potenciar una creación independiente nacida de elementos rítmicos, de danza y drama, capaz de madurar en una novedosa producción estética que verificase su estatus como un genuino artista de vanguardia. Martin Dreier ha escrito que en esta nueva «energía»

[E]l artista debe subordinarse [...] al tiempo establecido por la música, el cual se diferencia sustancialmente de la medida temporal de la vida cotidiana, pero además a la emoción expresada y al contenido metafísico de música y letra. El canto, la mímica, la gesticulación y el movimiento, todo ello debe servir expresamente a esta manifestación.¹⁴

Era evidente entonces que esta visión de vanguardia carecía del elemento de absurdo o del humor de ciertos movimientos coetáneos, pero aportaba por el contrario una lectura novedosa del individuo

¹⁴ Martin Dreier, «Adolphe Appia. El reformador ginebrino de la escena (1862-1928)». En *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004, pp. 45-65, p. 54.

dentro de la sociedad, de su movilidad en su presente y de su capacidad de armonizar e integrarse en su espacio natural. Esta nueva colectividad resultaba ser, como sostenemos más adelante, algo nada extraordinario en la concepción del individuo en colectividad que aparece frecuentemente invocado en las artes del momento.

Como punto de inflexión en el diseño escénico de su momento, Appia busca entonces romper con el tipo de teatro que había estado viendo desde sus años de adolescente, un teatro al servicio no de una genuina expresión artística a partir de una experiencia profunda de ideas y emociones, sino más bien esclavizado por el éxito. Así las cosas, el drama de su tiempo no suponía una verdadera forma de expresión artística a menos que cambiase el proceso de escenificación de las obras a representar. Lo que se requería de un espectáculo era cierta integridad artística que sólo se iba a conseguir si éste saliera, como en las otras manifestaciones estéticas, de lo más profundo de su autor. El teatro contemporáneo, entonces, parecía sufrir de dos lacras: la incompatibilidad fundamental entre las convenciones apropiadas para la producción dramática y las requeridas para desarrollar un escenario con diferentes perspectivas, unido a un lamentable abismo que separaba al dramaturgo de su trabajo. Appia estableció entonces una jerarquía en donde todo el proceso de producción debía ser coordinado por un artista de sensibilidad suprema: el director escénico, que haría del teatro de Hellerau el escenario idóneo para la puesta en práctica de estas nuevas ideas.

En este sentido, ya la mera disposición del espacio teatral resulta fundamental. Construido de acuerdo a los principios de Appia, Hellerau fue un espacio neutral, una caja rectangular de 49 metros de largo por 16 metros de ancho y 12 de alto, cuya propiedad más sobresaliente era el permitir una especial relación entre los actores y el público basada en una ausencia total de barreras, convirtiendo así al actor en un “performer” y al espectador en otro participante. La inspiración más evidente del suizo provino de la concepción griega del cuerpo y de la arquitectura, desde su continua veneración a los griegos en respuesta clara a los teatros convencionales de su tiempo como el Grand Théâtre de Ginebra: «ils sont partis, ingenuement, du corps humain vivant, persuadés qu'ils étaient que l'architecte doit

servir ce corps, et l'architecture lui devoir sa raison d'être. Aussi leurs édifices sont-ils immortels!». ¹⁵ El primer paso consistió entonces en la sustitución del escenario pintado por algo completamente diferente. La superficie plana y natural de las tablas debía ser reemplazada por una variedad de niveles, rampas y pedestales; podían existir, no obstante, cambios de altura y profundidad muy bien calculados para establecer solidez y volumen en el cuerpo del actor y el espacio ocupado por éste, como logró capturar la excelente iluminación de Alexander von Saltzmann. Sin embargo, se buscó romper con la esclavitud de un escenario pintado que muy efectivamente negaba y burlaba su mera existencia mediante una luz difusa que proyectara una suerte de espectro luminoso para más tarde generar efectos sugestivos. Esto representó, a la larga, un enorme avance en el arte escénico, dado que la luz podía ser empleada para crear, mantener y modular el ambiente y la atmósfera de la pieza. Los focos y los filtros se hicieron indispensables, suprimiéndose las tradicionales luces de suelo —que normalmente distorsionaban grotescamente la planta de los actores— por unas luces móviles que lograban efectos muy expresivos con sus cuerpos. Si la iluminación era el elemento escénico más relevante, la música iba a dominar la representación, y la respuesta estética dependería entonces de la atención lograda sobre la audiencia gracias a un extraño pero sugerente movimiento de los cuerpos, con lo que todo el espacio debía ser lo más flexible posible. En *Eurythmics and the Theatre* (1911) el escenógrafo suizo sostuvo que el músico debía volver al principio y estudiar el cuerpo que había sido abandonado durante siglos mediante un instrumento que fuera consciente de lo que denominaba «latente armonía»; este contacto se había perdido, sostenía Appia, pero la *euritmia* iba a intentar recuperarlo. Por otra parte, la improvisación y el trabajo experimental eran recomendados para que, a través de estas indagaciones, se inauguraran nuevas posibilidades creativas y emergieran nuevas formas de representación. Era una apuesta

¹⁵ Citado en Dana Rudolfo-Horhager, «Adolphe Appia's "Monumentalité" and Peter Stein's "Schaubuhne"». *Theatre Research International* 9 (1984): 29-38, p. 38. La misma tendencia hacia una concepción helénica del volumen la compartió otra de las grandes figuras de la danza en estos primeros compases del siglo, como fue la de Isadora Duncan, como indicó Walter Terry, *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*. New York: Dodd, Mead and Co., 1963, pp. 100-118.

auténticamente liberadora hacia la cual volvió una y otra vez desde la convicción de que ofrecía la posibilidad de una renovación no sólo estética, sino también social e incluso espiritual.

Para esta renovación Appia se valió, como ya sabemos, de los siguientes medios: una búsqueda de selección de los episodios de la acción más significativos, de los cuales elegiría sus rasgos más teatrales siguiendo una línea de unicidad coherente; y la elección del que fuera más romántico de entre estos episodios, determinando entonces su capacidad de conmoción para establecer una suerte de escala de valores sobre este rasgo. A partir de esta estrategia comenzó a diseñar el escenario, preparando un número variado de dibujos de lugares intercambiables sugerentes por su plasticidad y trazando, con el fin de sacar el máximo rendimiento del espacio representable, una serie de microcosmos escénicos de diferentes ritmos y movimientos; consiguió con ello lograr pequeñas coreografías dentro del vasto complejo escénico en donde tenía lugar el desarrollo de la pieza. A través de estos diseños fue poco a poco logrando cierta pureza de estilo que redujo todo el dinamismo a una limpieza de líneas que encajaba con sus preferencias e inspiraciones fundamentalmente clásicas. La expresión corporal y su plasticidad dentro de la escena alcanzaban en esta combinación musical la intensidad que Appia había deseado desde su aprendizaje de la euritmia y, al igual que con ésta, se podía proponer un movimiento escénico dictado por la música. Así, percibió que las implicaciones de este sistema no estarían limitadas a la sensibilidad musical o al movimiento corporal, sino que se extendían al diseño escénico también. Vio entonces la necesidad de juegos de luces que establecieran y enfatizaran la masa y el volumen sin ambigüedades para el público, porque sólo dentro de un contexto como éste el cuerpo del actor podía ocupar y operar en su espacio de forma rítmica, involucrado en un movimiento vivo que fuera percibido y medido en cuanto a los objetos circundantes. Insistió entonces en que los coreógrafos diseñaran el escenario «con piernas, y no con los ojos», para que el actor descubriera su propio espacio. La disciplina del ritmo le haría especialmente sensible a las dimensiones del terreno, que se correspondían en última instancia a las infinitas variaciones de las secuencias musicales. Todo esto desembocó en lo que más tarde llamaría «sonido luminoso», desde el cual la luz, la

música y el movimiento podían ser cuidadosamente coordinados e integrados para crear sutiles y expresivos efectos que nunca habían sido imaginados anteriormente. A partir de aquí se dio cuenta entonces de que el vestuario no sólo tenía implicaciones prácticas en cuanto a la efectividad de la luz y la naturaleza del texto representado, sino que además influía también en la respuesta estética de los participantes al tiempo que operaba como liberación y catarsis.

En lugar de ofrecer un repertorio de cuadros y bodegones en una superficie lisa, el arreglo escénico se fue poco a poco aproximando a una noción tridimensional del cuerpo humano para agudizar su efecto en el espacio. La luz, que no iluminaba el decorado de fondo, se expandiría entonces en el espacio, llenándolo de un «color viviente» de infinitas variaciones ambientales siempre cambiantes. No servía entonces al efecto escénico exclusivo, sino que reflejaba más bien la personalidad del director de escena. En esta nueva concepción del teatro, el cuerpo del actor tenía que actuar con el menor vestuario posible. ¿Cómo se produjo, entonces, semejante transformación? Fascinante resulta, por ejemplo, este fragmento en el que se va simplificando sobre la marcha el atuendo de sus estudiantes:

... A skirt was designed which was slightly shortened and sufficiently wide to give the legs the required freedom of movement, and a sort of blouse was added, which left the neck and arms relatively uncovered. This skirt was soon found to be inconvenient, and so puffed breeches (culottes), fastened beneath the knee, and heavy woolen pullovers were introduced. The friction of the cloth between the knees suggested a new type of breeches, all in one piece but not fitted more loosely. At this point a few courageous students took off their stockings but kept their sandals! A bit later, the breeches were snugly fitted, leaving the knees uncovered and permitting yet more freedom of movement. Finally, some removed their sandals: this was the final decisive step to total freedom! [...] Black was chosen to avoid any expression of the usual diversity of individual taste and, on the contrary, to give this simple costume the impersonal, I might say austere, quality necessary for the exercise.¹⁶

¹⁶ Recogido en Adolphe Appia, «Concerning the Costume for Eurythmics». En Richard Beacham. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 99-105, p. 101.

Aun así, los colores negros no funcionaban; el gris, por otro lado, mantenía la neutralidad necesaria para un estudio detallado del cuerpo, y además era muy expresivo. Las medias fueron diseñadas en dos colores: negro para ejercicios rítmicos simples y sin efectos de luces de ninguna naturaleza, y grises para ejercicios con luz específica. Los actores estaban también cubiertos con una túnica gris o blanca generalmente muy sencilla. El producto final era una comunicación continua con la audiencia, como nos recuerda Mary Elizabeth Tallon:

The performer did not intrude or encroach, he «entertained», invited; he created a magnetic attraction. The spectator responded directly, kinesthetically to the physical proximity of the body of the performer-who was moving rhythmically in formal, plastic space to the music felt in common by performer and spectator.¹⁷

En este sentido, el *Orfeo y Eurídice* de Gluck iba a resultar revolucionaria incluso para su tiempo por el manejo de la música y la danza en vez de la trama textual, y por la presentación de un escenario que podría definirse como *cubista*. Sus representaciones de 1912 y 1913 en el teatro Hellerau en las que colaboraron Appia, Dalcroze y la joven coreógrafa holandesa Annie Beck establecieron, así, el estilo definitivo de nuestro creador, tal y como quedaría reflejado luego en su recuento-memoria «Theatrical Experiences and Personal Investigations» (1921).

■ APPIA, COREÓGRAFO DE VANGUARDIA

Al examinar la crítica sobre la vanguardia literaria resulta desalentador que la extensa representación artística de los deportes siempre ha recibido menos consideración que los dos otros grandes temas del llamado «espíritu nuevo»: la urbanidad y la mecanización.¹⁸ En fechas recientes hemos contado con la

¹⁷ Mary Elizabeth Tallon, «Appia's Theatre at Hellerau». *Theatre Journal* 36 (1984): 495-504, p. 501.

¹⁸ Existen, no obstante, algunos estudios fundamentales, como son el clásico estudio de Antonio Gallego Morell, *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Prensa Española, 1969; y la compilación de Gabrielle Morelli, ed., *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1994. El más reciente es el de Mary Womack, *Sport as Symbol: Images of*

sugerente compilación de textos y ensayos críticos en torno al deporte en las letras del siglo XX a cargo de la revista *Litoral*, que en un número del año 2004 abordó la pasión del español por deportes como el fútbol o el ciclismo a través de la poesía o el cuento.¹⁹ Una cuestión semejante fue formulada hace unos años por los editores de la revista *Stanford Humanities Review* cuando se preguntaron, con gran acierto, «How has the rise of mass athletics transformed other domains of “performance —for instance, those of theater and dance?».²⁰ Hemos visto que la relación del cuerpo con el movimiento que propone el suizo resulta extraordinariamente semejante a la que plantea el atleta con el ejercicio físico en cuanto que vacía su cabeza de todas aquellas percepciones que lo conectan con el mundo interno y la vuelve a poblar de una serie de funciones ya provenientes del cuerpo que son precisamente las que le otorgan su presencia. Por ello, el hecho de que lo lúdico penetre simultáneamente en varias literaturas europeas es indicativo tanto de su trascendencia profunda en la *psique* moderna como de sus mismos méritos vanguardistas durante un periodo de tanta experimentación estética. Sabemos que el *sport* actúa como inspiración de numerosos artistas de vanguardia: Henry de Montherlant escribe *Les onze devant la porte dorée* o *Les Bestiaires*; el poeta peruano Valdelomar hace lo propio en *Belmonte y el trágico*; Mariátegui se recrea en el mundo del circo, Cendrars y Mac Orlan escriben sobre la aventura, y el poeta whitmaniano Parra del Riego es conocido por sus *Tres Polirritmos*, que guardan muchas semejanzas con Dalcroze gracias a los tres poemas que hablan sobre las virtudes de la armonía en el cuerpo humano. Pero éstos son, tan sólo, testimonios selectos de toda una tradición literaria y pictórica de inmenso calado estético y filosófico que recorre todo el siglo.

Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad temática en la

the Athlete in Art, Literature and Song. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003.

¹⁹ Ver *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, n.º 237, año 2004. Ed. Alfonso Sánchez Rodríguez y José Antonio Mesa Toré. En las últimas páginas (235-246) se incluye una extensa bibliografía en torno al tema.

²⁰ Cito por la versión electrónica (<http://www.stanford.edu/group/SHR/6-2/html/intro.html>) de la Introducción titulada «The Athlete's Body, Lost and Found», a cargo de Hans Ulrich Gumbrecht, Ted Leland, Rick Schavone y Jeffrey T. Schnapp, eds., *Stanford Humanities Review* 6. 2. (1998).

literatura deportiva, se pueden organizar los deportes según ciertas tipologías y explicar este afán poético de lo deportivo a través, por ejemplo, del renacimiento de los Juegos Olímpicos de París en 1924 y de Ámsterdam en 1928. Ese mismo año Ernesto Giménez Caballero publica su colección de ensayos vanguardistas *Hércules jugando a los dados*²¹ en donde, rechazando el «lirismo» de la literatura deportiva, propone una clasificación más «científica» de los juegos y divide los deportes en tres dimensiones, «Horizontal», «Temporal» y «Vertical». Subdividiendo aún más los «horizontales» entre los «humanos» y los «sobrehumanos» (*Apolíneos y mágicos*), Giménez Caballero establece una taxonomía que en cierta forma se asemeja a algunas de las intuiciones del ginebrino. Los deportes de Apolo son los atléticos, del cuerpo desnudo, mientras que los «mágicos» son los deportes mecánicos, hípicas o «todos aquellos deportes donde, por medio del animal o de la máquina, esquivara el hombre la presentación pura de su propio cuerpo».²² De esta manera, Giménez Caballero da nombre a un estilo deportivo o movimiento físico «simplificado» que el suizo ya había concebido años antes en su teatro.

Desde este aspecto del concepto de «mecanización» que domina las dos primeras décadas del siglo se establece una nueva clase de competición articulada desde la máquina. La creación y gradual fabricación en serie de nuevos modos de transporte —en particular automóviles, aviones y motocicletas— dan como resultado la aparición y popularización de deportes en que el cuerpo humano «desnudo» se hace a un lado para que la combinación de carne y máquina pase a un primer plano. El manifiesto futurista del ya mencionado Marinetti y su conocido poema «Al automóvil de carrera» (1905) incorporan esta misma afición por el coche, dotando a la máquina de atributos sobrenaturales con un potencial extraordinario para resistir a los elementos y lograr velocidades impensables: «We affirm that the world's magnificence has been enriched by a fresh beauty: the beauty of speed. A racing car whose

²¹ Cito por la edición *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928, que puede complementarse con el trabajo de Robert A. Davidson, «Cybernetic Totemism in Giménez Caballero's *Hércules jugando a los dados*». *Bulletin of Hispanic Studies* (en prensa).

²² *Op. cit.*, pp. 37-38.

hood is adorned with great pipes like serpents of explosive breath».²³ Sobre el deporte elitista de *motoring*, Maurice Maeterlinck escribirá «In an Automobile» como ejemplo temprano de la fascinación casi erótica por la *wonderful beast* que es el coche. Y si para el belga «the monster [...] is half human»,²⁴ también para Antoine de Saint-Exupéry la máquina, en forma de avioneta, podrá apreciarse como un evento deportivo en piezas como *L'Aviateur* (1925), *Courrier Sud* (1929) y *Vol de nuit* (1931).²⁵

Sin embargo, junto a estos testimonios existe igualmente una tradición literaria vanguardista muy particular de deportes «cuerpo a cuerpo» como el boxeo y los juegos de pelota,²⁶ a cuya categoría pertenecen las obras de tema deportivo de Ernest Hemingway como *Fifty Grand* (1927) o *The Sun Also Rises* (1926), en el cual «Amateur and professional boxing (as well as street brawling), tennis, football, bicycle racing and fishing all have their moments» a pesar de su enfoque en el deporte «mágico» de los toros.²⁷ En este grupo hay que incluir también a Jean Prévost y su *Plaisirs de Sports: Essais sur le corps humain* (1925), donde se pone de relieve la «serie de placeres que emanan de las sensaciones internas que se producen en nuestro organismo al practicar el deporte».²⁸ Es en esta clase — identificada como «apolínea» por Giménez Caballero—en la cual se incide no sólo en unos rasgos teatrales, sino que se manifiesta una preocupación por el cuerpo y espíritu humanos que hermana los juegos pindáricos con las teorías de Appia. Escribiendo en 1922, Giraudoux intenta establecer una conexión entre lo «primitivo» y el hombre moderno: «Le sport est le seul moyen de conserver dans l'homme les qualités de l'homme primitif»,²⁹ preocupación que revela una fe en el cuerpo humano desnudo o «puro», de la cual sirve de

²³ Filippo Tommaso Marinetti, «Futurist Manifesto». Trad. R. W. Flint. *Futurist Manifestos*. Ed. Umbro Apollonio. London: Thames and Hudson, 1973, p. 21.

²⁴ Maurice Maeterlinck, *The Double Garden*. Trad. Alexander Teixeira de Mattos. New York: Dodd, Mead and Company, 1909, p. 171.

²⁵ Véase Gallego Morell, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ Véase Hans Ulrich Gumbrecht en *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, pp. 44-45.

²⁷ Ver David L. Vanderwerken, «Another Fix on Hemingway, Sport, and the Twenties». *Aethlon* VI. 2 (1989): 5-10, p. 5.

²⁸ *Apud.* Gallego Morell, *op. cit.*, p. 60.

²⁹ Jean Giraudoux, *Le Sport*. Paris: Bernard Grasset, 1977 (1922), p. 13.

ejemplo de igual índole el ambiente desnudo donde se desplazan los actores del ginebrino. Esta nueva lectura del cuerpo humano en términos teatrales y deportivos nos obliga a reevaluarle entonces dentro del contexto mayor de las vanguardias, sin dejar de lado el hecho de que su sentido del movimiento resulta revolucionario para su momento. Sin embargo, para justificar esta noción de que la armonía física en nuestro hombre de teatro abarca también la noción del deporte, queremos cerrar este ensayo con una breve intervención crítica sobre la cosmografía appiana dentro de un contexto internacional algo más amplio. Pensamos, a fin de cuentas, que el suizo participa de una corriente internacional que comienza a prestar más y más atención al cuerpo semidesnudo en movimiento a través de espectáculos de baile y, en especial, de deportes de lucha y estrategia donde la fuerza de equipo, desde su propia coreografía, se convierte en un objeto de admiración pictórica. Una mirada final a nuevas modas de la década de los veinte, al rugby y a la lucha completa así nuestro análisis.

■ APPIA Y EL SPORT COMO COREOGRAFÍA

Escribiendo en 1919, Appia afirma que «marvellous developments in sports and general hygiene have given us a taste for movement, fresh air and light; [...] physical strength lends an unmistakable air of freedom which may even border at times on an indifference that is slightly insolent or inhumane».³⁰ La frase incluye, como vemos, la reivindicación del cuerpo atlético y fornido como forma de liberación, pero una liberación que, desde su novedad, raya en la fría belleza inimitable de la máquina que fascinaba a los escritores anteriormente citados. Además, usando el mismo vocabulario empleado en su análisis escenográfico, el autor abre la puerta a una comparación entre su propia obra y ciertos deportes que en las primeras décadas del siglo ya habían adquirido un sabor genuinamente vanguardista.³¹ Palabras como «libertad», «aire» y «luz» pueden aplicarse tanto a un

³⁰ *The Work of Living Art*. Florida: The University of Miami Press, 1960, p. 170.

³¹ Para una lista de palabras comunes entre el teatro y los deportes, y como un análisis más detallado de las semejanzas entre los dos campos, véase el trabajo de Thierry Montreuil, quien observa que «sport et théâtre sont étroitement imbriqués», que «ils se fondent pour créer une harmonie», y que el deporte moderno-profesional «est devenu au fil du temps ce que le théâtre était dans l'Antiquité»; véase su «Sport et théâtre: histoire de mimétisme?». *Avant-Scène Théâtre* 824 (1988): 49-50, p. 49.

partido de rugby o de fútbol como a las mismas producciones del suizo en cuanto que parten, en el fondo, de una misma premisa. Roland Barthes lo señaló muy adecuadamente en su ensayo *The World of Wrestling* cuando afirmaba que en toda lucha el espectador no desea realmente ver el sufrimiento del combatiente, sino más bien lo que denominó «la perfección de una iconografía»: «as in theater» —explica el francés— «one fails to put the part across as much by an excess of sincerity as by an excess of formalism».³²

No obstante el valor dado al deporte como ímpetu a la liberación del cuerpo, lo cierto es que todavía en 1922 Appia encuentra estancados a muchos de ellos: «We too readily consider sports as engaging only the body and ignore the influence their training must inevitably have upon our minds». Aunque en las líneas que siguen condena los deportes profesionales, especialmente el boxeo («It is, rather, the living symbol of man's return to the brute»), sí reconoce el mérito de entrenar: «sport on its own merit is training in energy, courage, endurance, self-control and the rest! [...] But unless these virtues are applied to something they are meaningless».³³ El deporte se traduce entonces como una preparación de cuerpo y espíritu y no como una diversión temporal, al tiempo que su lectura de la anatomía humana asume la tarea de un entrenador o de un preparador físico. El suizo considera entonces que el peso en la arquitectura es un «principio» a través del cual «matter asserts itself; and the thousand steps in this assertion make up its expression»; inherente a su teoría del «espacio vivo» queda el entendimiento de que existe una oposición entre formas animadas e inanimadas, ya que «opposition to the body gives life to the inanimate forms of space».³⁴ Este «espacio vivo» en donde tienen lugar los ejercicios teatrales y, como veremos, los deportes, representa para el helvético una victoria para el cuerpo animado, creándose una correspondencia

³² Véase Roland Barthes, *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill & Wang, 1972, pp. 15-25, p. 20.

³³ Las tres citas provienen de su estudio ya citado, p. 210. En su estudio sobre la transformación de la educación física en deporte que se experimenta en estos años en Europa, K. Ludwig Pfeiffer afirma que «in Europe, "physical exercises" and the body in general had been reluctantly accepted, or idealistically propagated, only if some moral value could be attached to them»; véase su «Dance, Sports, and Cultural Mediation: European Perspectives». *Arete* IV:1 (1986): 9-22, p. 10.

³⁴ En su ya citado *The Work of Living Art*, p. 27 para ambas citas.

literal en el ámbito escénico. Pero ¿cómo se relacionan estas premisas con el concepto del cuerpo deportivo? La definición del cuerpo que él mismo ofrece en su discusión de los elementos de arte será discutida más tarde, por ejemplo, tanto por Roland Barthes como por Judith Butler. El primero escribirá que «the body is not only mobile: it is plastic as well. This plasticity naturally gives it an immediate kinship with architecture and brings it close to sculptural form».³⁵ La segunda hablará de la cualidad efímera del cuerpo en movimiento del atleta como parte esencial de su valor, y de la paradoja de que este mismo movimiento esté regido por un ideal que se anhela «motionless, sculpted, contoured, complete, suspended in time».³⁶ El mismo ideal, a fin de cuentas, que había motivado al ginebrino en sus escenografías.

Teniendo en cuenta estas ideas de movimiento, espacio y de oposición, el rugby sirve muy bien de ejemplo de deporte que incorpora el cuerpo humano según lo imagina Appia, ya que además es una práctica deportiva que tiene su propia tradición en el arte vanguardista y en la música. Ha sido la inspiración, por ejemplo, de los famosos cuadros sobre el tema de Albert Gleizes y sus *Futbolistas*, de *Jugadores de rugby* (1908) de Henri Rousseau, de *El equipo de Cardiff* (1913) de Robert Delaunay, *Jugadores de rugby* (1917) de André Lhote y aun fue el tema principal de una obra musical, *Rugby*, de Arthur Honegger que se estrenó en el concierto aniversario del «Grupo de los Seis» en 1928.³⁷ Hablando de sus propósitos artísticos, el compositor afirma que busca «sencillamente expresar con mi lenguaje de músico los ataques y reacciones del juego, el ritmo y los colores de un “match” en el estadio de Colombes».³⁸ Además, se trata de un deporte que tiene como aspecto fundamental la fluidez de movimiento, equilibrándose al mismo tiempo los jugadores «solistas» (las estrellas) y los que participan en «conjunto». Dado que coexiste esta mezcla entre juego

³⁵ *Op. cit.*, p. 9.

³⁶ Véase Judith Butler, «Athletic Genders: Hyperbolic Instance and/or the Overcoming of Sexual Binarism». *The Athlete's Body. Stanford Humanities Review* 6. 2 (1998): 103-111, y el comentario que le dedica William Egginton en su trabajo «Form and the Athlete's Body», recogido en el mismo volumen (pp. 98-103).

³⁷ Ver, a este respecto, Antonio Jiménez Millán, «El deporte en vanguardia (1909-1930)». *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento* 237 (2004): 28-38.

³⁸ *Apud*. Gallego Morell, *op. cit.*, pp. 36-37.

individual y juego en grupo, el campo no queda estático, sino que casi siempre hay movimiento activo o, por lo menos, jugadores tomando nuevas posiciones. Como resultado, es un ejercicio tridimensional; tiene su plano horizontal, con una profundidad visible desde el punto de vista del público, al tiempo que también posee un plano vertical. Sabemos además que en los *line-outs* se necesita la extensión total del cuerpo en búsqueda de la pelota, sirviendo muy a menudo los demás jugadores de escalera viva para que su compañero alcance una altitud superior a la de su rival. Además, la misma pelota no queda siempre en las manos de los jugadores sino que es golpeada con el pie tanto para marcar como para despejar la zona defensiva. El tercer concepto, el de la oposición creada por el «living space», es el factor que singulariza al rugby como deporte al más puro estilo de Appia. A diferencia del fútbol, el partido de rugby se determina a través de conflictos físicos evidentes. Mientras ocurren correrías libres, la colisión literal entre jugadores en los *tackles*, la tremenda fuerza evidente en las *melés* (*scrums*) tanto como las luchas subsecuentes (*mauls* y *rucks*) para avanzar o defender el territorio comprenden esta experiencia sumamente física. Y, además, aunque el suizo afirma que es necesario una oposición entre la forma animada e inanimada para crear un espacio vivo, su propia discusión de «oposición mecánica» da cabida a nuestra noción de que en una escena deportiva crea el mismo «espacio» desde la combinación brutal de dos grupos de cuerpos animados en oposición directa. Si, según Appia, se pierde el sentimiento de movimiento espontáneo al darse en una superficie que no ofrece resistencia y, «by opposing itself to life, the ground, the pillar, can receive life from the body»,³⁹ es lógico que el rugby, tan dramático en sus instancias de «resistencia», cree un espacio muy vivo en sí. Tanto las estrategias escenográficas como las tácticas atléticas refuerzan un sistema vertical de poder y, aunque destaca siempre un virtuoso en el grupo de actores o de jugadores, la figura del creador observa y dirige desde la línea lateral.

En cualquier caso, y a pesar de que nuestro creador desprecie los deportes profesionales, su desdén no parece fundarse en el deporte o ejercicio mismo, sino en su creencia de que durante la

³⁹ En *op. cit.*, p. 29.

comercialización y la profesionalización del mundo moderno los seres humanos se han vuelto *eternal spectators*. El suizo quiere despertar los cuerpos dormidos y sumisos del mundo moderno. Al aproximarnos a sus teorías sobre cuerpo humano, sí parece posible recuperar las actividades deportivas organizadas, ya que su escenografía se parece más a un campo deportivo o a un gimnasio que a la escena elaborada del teatro “tradicional” del momento. Todo lo que se necesita para llevar este programa a cabo es un coreógrafo (o entrenador) con una visión clara y una fe profunda en la rehabilitación del alma, rescatando ello la tensión entre la naturalidad del cuerpo atlético con una lucha que no deja de expresar toda relación entre cuerpo y ambiente: «The athlete’s body-ha escrito William Egginton-is a body whose conflict with a form dramatizes the constant struggle of bodies in a cultural world».⁴⁰ Con ello, Appia asume el gran riesgo de dar un paso adelante en un terreno que podía ser denostado por los críticos más conservadores y que podía haber cuestionado toda su estética; pero el momento histórico, así como la clarividencia de su propuesta, le permiten romper con el teatro estático que tanto detestaba, confirmando un lugar de privilegio dentro de este grupo selecto de vanguardistas que no sucumbió a las tentaciones de la rápida mecanización de la sociedad y del ser humano y que, un siglo después, vuelve a ser recuperado en toda su modernidad.

■ OBRAS CITADAS

- APPIA, Adolphe. *Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Ángel Martínez Roger et al. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.
- . *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Traducción de Nathalie Cañizares Bundorf; presentación de Juan Antonio Hormigón; introducción de Ángel Martínez Roger. Madrid: Asociación de directores de escena, 2000.
- . «Concerning the Costume for Eurythmics». En Richard Beacham. *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 99-105.
- . «Mechanization». En Richard Beacham, *Adolphe Appia. Texts on Theatre*. London: Routledge, 1993, pp. 203-210.
- . *Oeuvres Completes: Adolphe Appia*. Ed. Marie L. Bablet-Hahn. Ensayo introductorio de Denis Bablet. Lausanne: L’age d’homme, 1983.
- . *The Work of Living Art*. Florida: The University of Miami Press, 1960.

⁴⁰ William Egginton, *op. cit.*, p. 103.

- . *Music and the Art of The Scene*. Trad. Robert W. Corrigan y Mary Douglas Dirks. Ed. Barnard Hewitt. University of Miami Press, 1962.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Hill & Wang, 1972.
- BEACHAM, Richard. *Texts on Theater*. London: Routledge, 1993.
- . *Adolphe Appia. Essays, Scenarios and Designs*. UMI: London, 1989.
- . *Adolphe Appia. Theatre Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BENTLEY, Eric, ed. *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin Books, 1976.
- BERGHAUS, Günter. *Italian Futurist Theater, 1909-1944*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRANDT, George. *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BRECHTOLD, Alfred. «Emile Jacques-Delcroze et son Temps». En Frank Martin, ed. *Emile Jacques-Delcroze: L'Homme, le Compositeur, le Créateur de la Rhithmique*. Neuchatel: Eds. de la Baconnière, 1965.
- DE MICHELIS, Marco, et al. *Adolphe Appia o le renouveau de l'esthétique théâtrale; dessins et esquisse de décors*. Lausanne: Editions Playot, 1992.
- DOMÉNECH, Julia. «El espacio escénico contemporáneo». *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral* 269 (1997 mayo-julio): 14-17.
- EGGINTON, William. «Form and the Athlete's Body.» *The Athlete's Body. Stanford Humanities Review* 6. 2 (1998): 98-103.
- ESSLIN, Martin. «Modernist Drama: Wedekind to Brecht». *Modernism*. Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 527-60.
- GALLEGO MORELL, Antonio. *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Prensa Española, 1969.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928.
- GIRAUDOUX, Jean. *Le Sport*. Paris: Bernard Grasset, 1977 (1922).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. «El deporte en vanguardia (1909-1930)». *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento* 237 (2004): 28-38.
- LITORAL. Deporte, arte y literatura*. Volumen monográfico de *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, número 237, año 2004.
- MAETERLINCK, Maurice. *The Double Garden*. Trad. Alezander Teixeira de Mattos. New York: Dodd, Mead and Company, 1909.
- MARINETTI, Filippo Tomasso. «Futurist Manifesto». Trad. R. W. Flint. *Futurist*

- Manifestos*. Ed. Umbro Apollonio. London: Thames and Hudson, 1973.
- MAROTTI, Ferruccio. *La scena di Adolphe Appia*. Bologna: Cappelli, 1963.
- MONTREUIL, Thierry. «Sport et théâtre: histoire de mimétisme?». *Avant-Scène Théâtre* 824 (1988): 49-50.
- MORELLI, Gabrielle, ed. *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 1994.
- PFEIFFER, K. Ludwig. «Dance, Sports, and Cultural Mediation: European Perspectives». *Arete* IV. 1 (1986): 9-22.
- ROTH, Marc. «Staging "The Master's" Works: Wagner, Appia, and Theatrical Abuse». *Theatre Research International* 5 (1980): 138-57.
- RUDOLFO-HORHAGER, Dana. «Adolphe Appia's "Monumentalité" and Peter Stein's "Schaubühne"». *Theatre Research International* 9 (1984): 29-38.
- SHORT, Robert. «Dada and Surrealism». *Modernism*. Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds. Harmondsworth: Penguin, 1976, pp. 292-308.
- STANFORD HUMANITIES REVIEW. *The Athlete's Body*. Volumen monográfico de *Stanford Humanities Review* 6. 2, 1998.
- TALLON, Mary Elizabeth. «Appia's Theatre at Hellerau». *Theatre Journal* 36 (1984): 495-504.
- TERRY, Walter. *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*. New York: Dodd, Mead and Co., 1963.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- VANDERWERKEN, David L. «Another Fix on Hemingway, Sport, and the Twenties». *Aethlon* VI. 2 (1989): 5-10.
- VOLBACH, Walter. *Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre: A Profile*. Wesleyan, CT: Wesleyan University Press, 1968.
- WOMACK, Mary. *Sport as Symbol: Images of the Athlete in Art, Literature and Song*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2003.