

DRAMATURGIA Y EL DISEÑO TEATRAL: vestuario, escenografía y luces

MAT. José David Vargas

Profesor Asociado Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.

RECIBIDO: 17-08-09 • APROBADO: 19-08-09

RESUMEN

Consideraciones dramáticas sobre el bagaje de conocimiento adquirido a lo largo de cuarenta y cuatro años de experiencia en el diseño de escenografía, luces y vestuario para múltiples producciones de teatro, programas de televisión y obras cinematográficas.

Palabras claves: comentarios dramáticos • reglas del diseño personal • métodos • trayectoria histórica • estilos.

ABSTRACT

Dramathurgic commentaries over the acquired experience after having designed for forty four years a great number of sets, lights, and costumes for the theatre, T.V programs and movie productions.

Keywords: dramathurgic considerations • personal design approach • methods • historical trajectory • styles.

Dramaturgia es un término holístico porque nos indica el concepto total que comprende la actividad teatral de una obra, desde el dramaturgo hasta las personas involucradas en un montaje, como son el productor, el director, los actores, los diseñadores de vestuario, de escenografía, de luces, de música, de sonido, los especialistas, los técnicos, incluyendo la tramoya. Cada una de estas personas tendrá a su cargo una labor determinada para solucionar, de una manera específica, la producción teatral. Esta especificidad demandará, entonces, soluciones dramáticas pertinentes a su campo.

Cada puesta en escena es una entidad totalmente diferente a la anterior, aunque el concepto del montaje fuera el mismo; el simple hecho de que sea otro libreto, será otra dinámica que hará que varíe la propuesta conceptual. En los montajes profesionales de hoy día, con pocos técnicos o tal vez con muchos, de acuerdo con la complejidad de la producción, aun en montajes "minimalistas", sin olvidar el espacio físico en donde se llevará a cabo la puesta en escena, sin el apoyo de todos los anteriormente mencionados por separado, no se podría lograr un efecto total en el resultado final, es decir, la obra en escena representada.

Esto es lo que cualquier espectador agradecerá, con conocimiento o sin él, lo que verdaderamente es el teatro, pues en el último análisis lo sentirá, le llegará hasta lo más íntimo de su ser, ya que el ser humano es una entidad emocional por excelencia, que experimenta a través de sus sentidos esos diferentes estados de ánimo que los actores, al estar representando pasajes de la vida misma por medio de los personajes, tocan al espectador por separado, haciendo que este se identifique con ellos y les conmueva o divierta.

El diseño de todos los elementos que conforman la obra teatral tiene que ser complementario, ser parte integral de la producción. Todo este conglomerado, junto con los actores, tiene que tener una función primordial: transmitir un mensaje, dar una opinión, denunciar, entretener, divertir, informar, educar o, simplemente, *eventualizar*. Cualquier obra, al ser representada ante un público, de alguna manera estará sujeta a algún tipo de diseño y hay que buscar siempre la belleza poética de este. Hellena Buk dice que “La estética es la ciencia de lo bello”, mientras que Aristóteles afirma que “lo bello es el orden estructurado de un mundo visto en su mejor aspecto” (H. Buk, 1992: 3).

Por más mínimos elementos que la obra vaya a tener, además de los tres elementos que concierne al tema de esta exposición, en cuanto a diseño se refiere, tendrá un guión, y si no lo hay, habrá una guía textual o un tipo de expresión corporal que puede ser producto de ensayos o de la improvisación que se ha detonado por metas, actitudes y variaciones sobre un mismo o varios temas, para así empujar la acción que, tarde o temprano, conformará el conflicto o la motivación. Tendrá luz natural o artificial. Natural, si es que se realiza durante el día y al aire libre, como se hizo en los primeros días del teatro griego, cuando, a su vez, era distracción y ritual dedicado al dios Dionisos. En otros casos, si se realiza dentro de un espacio cerrado, tendrá luz artificial. “Puede haber una silla o una percha en un espacio escénico como utilería escenográfica, por decir algo, y en donde

un actor o varios definirán su ambiente actoral y su espacio creativo” (Nelms, 1992: 175). No obstante, el estilo de silla y de percha puede decir y describir mucho, porque definirá un tiempo y un espacio, es decir, una época y una región específica, a no ser que la estilización de ambas sea tal que no defina absolutamente nada; entonces, el estilo será hacer atemporal. Si sobre una silla corriente se sienta alguien con una especie de corona en su cabeza, automáticamente esta se convierte en un trono.

En una primera lectura del texto, el diseñador obtiene una idea general de la obra y una serie de imágenes brotan, y si se mantienen latentes para el primer encuentro con el director, se le presentan esquemas.

Por lo general, el director da ciertas indicaciones al diseñador a la hora de entregar el texto, y pide que este se lea desde ciertos puntos de vista. En mi caso, yo leo con unas hojas en blanco a la par, para tomar apuntes y para dibujar algunos bocetos rápidos. Una vez que termino, dejo la obra a un lado y le doy vueltas mentalmente a varias ideas e imágenes. Después de un par de horas, releo la obra y nuevas ideas emergerán. Esta vez no hago bocetos, sino que los corrijo, a no ser que nuevos conceptos surjan, ya sean complementarios o contradictorios. Por la noche, dejo cerca de mi cama, en la mesa de noche, papeles en blanco sobre un portapapel con prensa, un lápiz, 4-B ó 6-B, y un borrador suave. Es frecuente que, durante la noche, como me ha ocurrido muchas veces, sueñe con los diseños para los cuales he sido contratado y muchos de estos han sido soluciones escenográficas válidas, en donde el vestuario y las luces también han sido felizmente resueltos. Raras veces me ha tocado el caso de que la persona que dirige no sabe realmente qué hacer con la obra, porque ha sido obligada, o se ha lanzado a esta labor “porque les gustaría”, sin tener una idea concreta de qué es lo que quiere hacer. En estos casos, la persona lo que busca es que uno le solucione su falta de definición e incapacidad, lo cual es una tremenda falla y desventaja para la producción en

sí. Por mi falta de experiencia, me vi envuelto, en el pasado, en dos situaciones como estas. Si por casualidad esto sucediera hoy, creo que de una manera diplomática me retiraría, a no ser que, por consenso de todos los ahí reunidos, definamos que la producción será una creación colectiva, en donde todos participaremos activamente. Entonces, desde la primera reunión, se procede a aportar sugerencias, ideas y opiniones fértiles para así obtener un feliz desenlace.

Ya de frente con el director, este tiene que expresar con más lujo de detalles el concepto que tiene del montaje. Cuanto más explícito sea, mejor, para así proceder, de inmediato, a hacer la investigación pertinente, para definir el estilo, la época y el o los lugares para las respectivas escenas. Importantísimo, también, que se defina, en estos momentos, cómo será el montaje y cuánto presupuesto se tiene para la producción. Si por alguna casualidad se tocan puntos que tengan que ver con las imágenes que le surgieron a uno en la primera o segunda lectura, es imprescindible comunicarlas para poder aceptarlas, modificarlas, desecharlas o para que sirvan como elemento complementario como parte inicial del trabajo. Ya esto es un apreciable avance. Además, este proceder indica al director que cuenta con alguien o con personas quienes trabajan en EQUIPO, lo cual es clave como punto de partida en una producción, ya que el diseño de todos los elementos que conforman la obra teatral tienen que ser complementarios, como dije al principio, como parte integral de la puesta en escena. Todos, junto con los actores, tienen que asumir esa primordial función contextual en la representación.

No obstante, en términos generales, para llevar a cabo cualquier tipo de diseño teatral y que cumpla a cabalidad, tiene que ser fiel al concepto que tenga el director de la obra o lo que se vaya a llevar a cabo. Además de ser creativo y funcional, tiene que definir un espacio, un tiempo y un estilo que se transmiten a través de líneas, formas, volúmenes, género, texturas y colores claves, los cuales definirán, a su vez, a los personajes de una manera

psicológica. Tiene que tener una economía de elementos, lo que implica que no tiene sentido tener objetos, volúmenes y colores extra que no tengan nada que ver con el contexto del montaje y con los personajes. Y, además, los diseños tienen que ser relevantes y significativos con el ambiente conceptual en que se realiza la obra, como el vestuario, la escenografía, la utilería tanto personal como escenográfica, las luces, el sonido y la música, los cuales serán los puntos de apoyo para los actores. Y cuando estos han sido inteligentemente concebidos, no deben deslumbrar ni llamar la atención, aunque puede que, en ocasiones y de una manera inesperada por medio de movimientos, giros, efectos imprevistos, como sonidos y otros elementos, que nos sean "efectistas", aunque, a veces, son necesarísimos, nos presente "elementos sorpresa", los cuales, unidos al personaje en ese instante y al contenido de la obra, nos cause también admiración por su "comportamiento mágico" (Burian, 2000: 25), ya que, para mí, la escenografía (al igual que el vestuario, las luces y la música) es OTRO PERSONAJE, el cual no es otro más que la suma de todos los personajes que están involucrados en la representación o producción.

Mencionaré, de manera breve, el significado psicológico que, por lo general, tenemos de los colores, por ejemplo, del rojo: violencia, pasión, crimen, calor extremo, fuego; negro: luto, morbilidad, seriedad, ropas de trabajo en ciertos círculos (Oriente), formalismo o elegancia, con tintes severos de orden con otros aditamentos, especialmente joyas. Este color puede denotar método, disciplina y severidad en algunos niveles sociales y religiosos. El verde: optimismo, seguridad, esperanza, fidelidad, responsabilidad. El amarillo fuerte con tintes de mostaza significa riqueza, pues representa oro. Se prefiere el color opaco o mate para que no brille y no llame mucho la atención pero, si se quiere impresionar, se usará el dorado brillante, representando extrema riqueza, lujo, prosperidad económica y empresarial. Los grises con verde olivas, cafés, marrones, en todas sus gamas, mezclados

con color negro, con cosas rotas y desvencijadas, nos dan pobreza. Los azules son bastante positivos, serios, hasta muy elegantes, como el Azul Prusia, que representa la realeza, junto con el Morado Real, usado por los emperadores romanos, al igual que el rojo vino imperial de las capas y los mantos también de los romanos y de las clases eclesiásticas del Vaticano. El amarillo tenue nos define debilidad, cual pollito recién nacido, así como inseguridad. El blanco, que para nosotros significa pureza, castidad, salud y limpieza, en el Oriente es un signo de luto, especialmente en China. No hay que mencionar más porque, de una manera u otra, ya sea consciente o inconscientemente:

“todos los días a cualquier parte que vayamos y de acuerdo a [sic] cómo veamos a las personas vestidas, nos forjamos una idea en cuanto al tipo de persona que tenemos frente a nosotros, fuera del hecho que todos conocemos que existen colores tanto fríos como cálidos” (Parker & Smith, 1998: 25).

Hay que recordar que los objetos y otros elementos escenográficos, tanto como el vestuario y las luces, pueden tener un alto sentido simbólico que afectan psicológicamente tanto al personaje como al espectador.

Debe haber una economía de elementos, lo que implica que no tiene sentido tener objetos, volúmenes y colores extra que no tengan nada que ver con el contexto del montaje, mucho menos con los personajes, lo cual más bien distraería. Hay que recordar que todo lo que está en el escenario refleja, intrínsecamente, a los diferentes personajes de la obra. Para tener una idea de lo que realmente es el diseño, es necesario investigar en lo referente en la historia universal, y la historia del Arte, las cuales nos darán una historia de la cultura en la cual vamos a estar envueltos y, necesariamente, tendremos que hacer una pequeña o gran incursión en la historia del Teatro para comprender mejor este arte complementario a la acción que se presenta en los escenarios de diferentes épocas y compararlas con la idea conceptual y el estilo que el director desea.

Además, el diseño tiene que ser relevante y significativo con el medio ambiente en que se realiza, para brindar varios puntos de apoyo. En ciertos montajes se podrá observar que, en cierto momento dado y para enfatizar “el momento dramático”, el o los personajes estarán en un lugar determinado de la escenografía, con cierto vestuario y con una acertada luz, para enfatizar un momento especial de la obra, como son los puntos de giro o hasta el clímax mismo, en donde todos los elementos contribuyen para la mejor interpretación, ejecución, como, también, para el desenlace que dará más impacto a la obra. Hay ocasiones en que se prescinde de paredes y de otros elementos para remplazarlos por utilería escenográfica, utilería personal, vestuario y luces dentro de una cámara negra. Hoy día se recurre a una cámara blanca o semiblanca en donde se proyectan imágenes ambientales, ya sean abstractas, estilizadas, caricaturescas, figurativas o realistas para crear, de esta manera, experiencias visuales, sensoriales y emocionales que le darán un toque efímero, hasta de irrealidad, pero que lo aceptamos una vez que esté establecido el estilo del montaje de la producción que, como tal, y por convicción, lo admitimos como real. Los actores siempre nos transmiten acciones pertinentes de acuerdo con el sentir de los personajes como estímulo para nosotros, como espectadores, que es la meta original de la producción, para así asimilar el cometido de la acción dramática a la cual reaccionaremos mientras dure la representación, y puede que hasta después de esta.

EL ESTILO de una obra lo define usualmente el movimiento artístico que se manifieste durante un cierto tiempo o período de la historia que se escoja para hacer la obra y tiene que tener consistencia en su tiempo y en su espacio (Anderson, 2007: 27). Si es una tragedia griega se buscará algo referente a la manera de montaje de los griegos y los romanos. Se escogería el *Skene*, *proskene*, *orchestra* para el movimiento del coro e instrumentos musicales

pero de una manera más libre, pues algo como el *theatron*, para los espectadores sería muy difícil a no ser que esté reproducida en un anfiteatro original allá en Grecia o en algún otro anfiteatro greco-romano. Estas puestas se definen como **FORMALES** ya que constan de un espacio concretamente definido y con varios niveles y alturas. Hay que tomar en cuenta lo mencionado anteriormente porque:

“se pueden ‘estilizar’ los diseños, en cualquier estilo, lo cual indica que se toman las características y detalles más importantes de la época que nos conciernen para ‘ambientar e ilustrar’ la obra, y el resto se omite” (Bellman, 1998: 266).

Durante la Edad Media, cuando la Iglesia Católica prohibió los espectáculos teatrales para el vulgo y las masas, bastaba que fueran prohibidos para que siempre se llevaran a cabo, predominó la escenificación de obras bíblicas interpretadas dentro de las iglesias. Entre las columnas se ubicaban las escenas ocupando las naves o los pasillos laterales, unas seis de un lado y, al frente de estas, otras seis, dependiendo, más bien, del número de bahías que tuvieran las naves laterales. Dato curioso, se empezaba con “El Paraíso o Cielo”, cerca del altar, y se terminaba con “El Infierno”, quedando ambas escenas una frente a la otra. El Infierno estaba a cargo del gremio de los albañiles, los más astutos en cuestiones de trucos de construcción; por lo tanto, al final del recorrido, el dragón o monstruo, que representaba al diablo, empezaba a vomitar, literalmente, fuego. De esta manera, el dragón incendiaba al cielo, este a los demás escenarios y, por último, se incendiaba la iglesia. Esto era parte de la rutina y la “charanga”, para gritería y beneplácito del pueblo. Si la iglesia no se quemaba en un ochenta por ciento, la actividad teatral no habría servido, no había cumplido su cometido. Esta era una dinámica importantísima porque así el pueblo pasaba durante casi todo el año reconstruyendo la iglesia, manteniéndolos ocupados, y no estar pensando en “vaciedades”. Tiempo después, con el incremento de los pueblos, estas actividades se trasladaron fuera

de las iglesias, ya que los fieles no cabían dentro de estas. El estilo era el “actual” de ese momento y eran realizadas en **ESCENARIOS MÚLTIPLES** que permitían varias escenas continuas, que se interpretaban, de una a otra, mientras los fieles iban también recorriendo el orden de las representaciones.

Con frecuencia, las representaciones se hacían frente a los templos donde se acostumbraba tener un espacio vacío como de una cuadra a la redonda. Ahí se instalaban escenarios múltiples y los fieles recorrían a pie las diferentes escenas hasta que, para evitar que el público se embaralara, se construyeron graderías y las escenas pasaban haladas por hombres y, más adelante, por caballos. Conforme pasó el tiempo, estas carrozas se convirtieron en verdaderos escenarios complicadísimos e igualmente costosos debido al lujo desplegado por familias poderosas allegadas a las cortes de los reyes. Vinieron “los corrales” en España, en la temprana y mediana “Edad de Oro Español”, y los teatros “circulares” u octogonales como “El Globo”, en donde se escenificaron las obras de William Shakespeare, en Londres.

La escenografía predominante aquí, como en los “corrales” españoles en donde destaca “El Corral del Príncipe”, fue una interpretación del momento de acuerdo con lo que tenían de las ruinas de los anfiteatros greco-romanos, del *SKENE* -escena- y *PROSKENE* -proscenio-. Luego vino para ambos, tanto en Londres como en Madrid, la Época de Oro y, con la influencia de los italianos, se empezaron a pintar telones y bastidores laterales, a los que se les aplicaba la perspectiva forzada, que consistía en que los paneles más cercanos al proscenio, o sea, al público, era más alta, mientras que conforme retrocedían, disminuían en tamaño para así indicar la lejanía del espacio escénico, cuando, en realidad, lo que se había retrocedido eran unos pocos metros, por lo que se denominó como **PICTÓRICA**. Esta modalidad se escenificó en las cortes y en los teatros mejor adaptados y más privilegiados. Esto predominó por dos o tres siglos

mas con pocos cambios y, desde luego, la escena de “caja” o “cajón”, o sea, de tres paredes, los laterales y la parte trasera, permanecen hasta que llega el Duque de Saxe, en Meiningen, a mediados del siglo XIX, 1860, quien empieza a dirigir masas en el escenario, colocándolas de una manera estéticamente agradable en su conjunto y llenando los requisitos de lo que se llama composición escénica. En Francia, a esto le llaman **Tableaux Vivant**, o sea, “cuadros vivos”, en donde hay balance, proporción y distribución espacial dignos de cualquier gran pintor renacentista de la época temprana, manierista, del barroco-rococó, o del romanticismo, en donde predomina el realismo en la interpretación. Con el Duque, nace el concepto de DIRECTOR en todo su esplendor como se conoce hoy día, y nace ese poder y control absoluto, al tener dominados todos los elementos de una producción teatral formando UN TODO ARTÍSTICO. Esta compañía se distingue por la innovación de sus montajes, los cuales eran estrictamente fieles a la época, así como sus correspondientes materiales. Usó bastidores verticales, rompió con los cánones pictóricos para implantar otros en color pastel. Utilizó masas en escena y no utilizó artistas de primera clase porque no podía pagarles, así que entrenó a actores y a técnicos. Además, grandes artistas no participaron, primero por la paga y porque no iban a soportar las órdenes dictatoriales de este director (Brockett, 2004: 548).

Es, precisamente, durante la segunda mitad de este siglo cuando surgen los movimientos como el NATURALISMO-REALISMO, como el de Antoine, escenificando obras de Emile Zola, de Stanislavsky, en Rusia, dirigiendo a Chekijov, que termina siendo el REALISMO que aún está en boga en la actualidad con ciertas libertades, a veces no tan realistas, ya que se recurre a lo SUGERENTE o FRACCIONARIO; no obstante, se mantiene lo representativo del o de los objetos, y de los elementos característicos de este estilo. Un excelente ejemplo realista fue mi diseño de escenografía, luces y vestuario para Juan Gabriel Borkmann, de

Henrik Ibsen, en el Teatro Nacional, en 1973, con la dirección de Esteban Polls. Por ese tiempo, finales del siglo XIX, nace, también, en Francia lo que se considera fue el padre del Teatro del Absurdo, con la obra de Alfred Jarry con su **Ubu Roi**. Aquí lo caricaturesco rompe con todo lo establecido en ese momento, y causa una conmoción desde el inicio de la obra con su “merdre”. Más tarde, a mediados del siglo XX, el absurdo tiende al realismo como en el caso de la escenificación de las obras de Eugène Ionesco, como **Las sillas** y **La lección** entre varios otros absurdistas como Samuel Beckett, Jean Genet y otros.

En España, otro teatro surge y es calificado como “EL GROTESCO”, ejemplarizado con las obras de Ramón del Valle Inclán y, visualmente, se recurre a la obra pictórica de Francisco Goya. Aquí, en San José vimos una obra de Valle Inclán en el año 1997: **El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte**, con la dirección de Jaime Hernández, en donde hubo una serie de desnudos que tipificaba las malas “entidades” que están al acecho, rondándonos y esperando valerse de nuestras debilidades, para atacar y poseernos, llevándonos a cometer errores (pecados), en algunos casos, garrafales. Esto no fue “teatro del grotesco”, resultó ser el “teatro de lo inusual”, pues hasta de pornográfico se tildó. No fue un éxito literario y teatral porque a la mayoría de la gente se le preguntó de qué trataban las obras y si las habían entendido, a lo que la gran mayoría dijo que NO. No obstante, sí fue uno de los más grandes sucesos artísticos y de taquilla en la historia de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica.

Para finales del siglo XIX, nos viene también el descubrimiento de la luz eléctrica. Es aquí donde destaca el suizo Adolphe Appia, quien fuera gran admirador del compositor de óperas alemán Richard Wagner y su **gesamtkunstwerk** o teoría de la “maestría del trabajo artístico”, quien combatió al realismo para ofrecer obras mitológicas, llenas de propuestas idílicas e idealistas que la palabra usualmente destruía. Había que “sumergir el

drama dentro de la fuente mágica de la música" para que así brotaran Shakespeare y Beethoven en sutiles cadencias armónicas. Es aquí en donde la tridimensionalidad del personaje en escena cobra vida, debido a los nuevos ángulos que los instrumentos de luz les proporcionaban. Appia publicó *La escenificación de los dramas musicales de Wagner* (1895), *Música y escenografía* (1899) y *El trabajo del arte viviente* (1921).

Partiendo de que la unidad artística es la última meta, Appia concluyó que hay que resolver tres elementos conflictivos visuales que son: "el movimiento del actor, la escenografía perpendicular y el piso horizontal en donde el vestuario destacaría junto con los personajes de una manera nunca vista y experimentada jamás. Había que proveer el espectáculo con gradas, rampas y plataformas para así realzar a los actores con sus movimientos y proveer una transición del piso horizontal hacia la escenografía vertical (Bablet, Denis 1982: 38). Pero, sobre todo, Appia enfatizó en el papel preponderante de la luz al fundirse esta con todos los elementos visuales formando un todo unificado. Por lo tanto, la luz es la contraparte de la música, que cambia constantemente tanto en respuesta a los cambios emocionales como en las actitudes que se convierten en acciones. Adolphe Appia quiso orquestar y manipular la luz tan cuidadosamente como se controla un guión musical. A pesar de que no fue sino hasta alrededor de 1920 que Appia ganó reconocimiento con sus montajes de *Tristán e Isolda* (1923), en Milán, y con el ciclo de 'Los Anillos de los Nibelungos' (1924-25), en Basel, es por su aporte teórico que se llegó a conocer mejor y perdurar en el teatro moderno hasta nuestros días".

Otro gran diseñador es Gordon Craig (1872-1966), hijo de Ellen Terry y Edward Godwin, actores y administradores de la Compañía Irving, en Londres, quien empezó su carrera como actor. Desde el principio, sus ideas fueron controversiales y expuestas en varios diseños hechos en 1902 y en la publicación de su libro *El arte del teatro* (1905).

En 1904, diseñó una obra para Otto Brahm, del Deutsches Theater, en Berlín; en 1906, una para Eleonora Duse, en Florencia, y, en 1912, otra para el Teatro del Arte de Moscú. La controversia le seguía por todas partes donde iba. Continuó con sus provocativas y originales ideas en sus libros *Sobre el arte del teatro* (1911), *Hacia un nuevo teatro* (1919), *El teatro de vanguardia* (1919), y "La Máscara", periódico publicado esporádicamente entre 1908 y 1929 (O. Brockett, 2004: 566).

Craig concibió al teatro como un arte independiente y discutió que un artista teatral mezcla palabras, línea, forma, color y ritmo dentro de un producto final, tan válido como el de un pintor, escultor o compositor. Insistió en crear un tipo de teatro en donde el director fuera también un artesano, comenzando con el texto para luego coordinar el trabajo de otros artesanos, y buscó una forma más alta en donde el maestro-artista creara un total holístico como arte exclusivo de la producción. Otra manera de expresar lo que Saxe, en Meiningen, logró plasmar anteriormente. Pero su mayor influencia es en el diseño teatral, donde se observa una predilección por los ángulos rectos, y una obsesión con el paralelismo, destacando las alturas y un sentido de grandiosidad. El proyecto favorito de Craig fue el set móvil, por lo que experimentó constantemente con gazas, transparencias, grandes biombos, pantallas para poder crear cambios escénicos y, por medios invisibles; estos se movían junto con los actores y la luz definiendo nuevas áreas y ambientaciones, también de acuerdo con el estado emocional de la línea de acción. Josef Svoboda, arquitecto y diseñador teatral checo, se inspiró en Craig para realizar su Escenografía **KINÉTICA** que, junto con las proyecciones, lograron una verdadera magia escénica en donde los volúmenes y los elementos aparecen y desaparecen. Svoboda dice:

"El espacio debe estar definido por módulos móviles que puedan ensamblarse de diferentes maneras para transformar el escenario de una manera 'psico-plástica'. Aun más, cada módulo debe manejarse eléctricamente a sí mismo y si puede, que

funcione como un instrumento de luz. Cuando entre o salga que pueda también traer o sacar otros elementos junto con él" (Jarka Burian, 2000: 34).

Appia y Craig no fueron comprendidos y se les consideró poco funcionales porque sus propuestas no podían ser satisfechas por los medios y los materiales de ese entonces. No es sino hasta hace unos pocos años atrás que Svoboda hizo realidad sus idealísticos diseños con el uso de escenarios giratorios y elevadores hidráulicos, barras con escenografía volátil manejadas eléctricamente y el uso de proyecciones, es decir, que requerían de la alta tecnología para poder ejecutar sus montajes.

Durante el fin del siglo XIX y principios del XX, empieza a manifestarse un movimiento con el nombre de **EXPRESIONISMO**, en el cual se trataba de proyectar mediante el montaje, especialmente de la actuación con movimientos nada realistas y en la escenografía, las actitudes y las emociones humanas, sus cualidades espirituales a través de los elementos escenográficos creando necesariamente una distorsión de la realidad. Los expresionistas se opusieron al realismo y al naturalismo buscando plasmar los nuevos valores internos de la humanidad, aquellos dentro del mundo subjetivo contra los simplemente materialistas. La línea distorsionada, formas exageradas, texturas sobreenfatizadas que denotaban el "interior" desubicado, confuso o retorcido de los personajes a través de un colorido anormal, movimientos mecánicos y pronunciación telegráfica fueron muchas de las estrategias para dar a entender al público la intención detrás de estas técnicas teatrales.

Después de la Primera Guerra Mundial (1914-1917), el expresionismo fue retomado ya no con miras al subjetivismo sino con el afán de reconocer que la destrucción masiva no conduce a nada más que a la extinción. Temas políticos como sociales tomaron el lugar de frustraciones psicológicas, los cuales no es que se desligaron de estas totalmente, pero ya el desarrollo de los temas era más universal. Bertolt Brecht destacó, en este campo, con su estilo "Épico" que expone a los espectadores la

trama mediante diapositivas que Piscator le proporcionó y dirigiéndose directamente a ellos en actitud "alienante" en el transcurso de la obra. Este tipo de montajes fue característico debido a su mezcla de lo narrativo y las técnicas dramáticas, en las cuales predominaron sus efectos distorsionados, consecuencia del estado de ánimo mundial que se sentía por doquier, y por esa inquietud interna que se estaba experimentando en Alemania, que terminó con el exilio de Brecht en 1933. Su **Ópera de tres centavos** (1928) la escribió junto con Kurt Weill, quien compuso la música y fue un tremendo éxito por la astucia con que denunció la corrupción política a través de los pobres y gente de bajos fondos. En 1974, la Compañía Nacional de Teatro montó esta obra en el Teatro Nacional, con la dirección de Alejandra Gutiérrez y la batuta musical de Benjamín Gutiérrez; a mí me correspondió diseñar vestuario, escenografía y luces.

El teatro ruso fue otro que mostró esas nuevas tendencias. Aquí juega un papel importante el director Vsevelod Meyerhold, quien fue uno de los que apoyaban la Revolución y se manifestaron como miembros activos del **avant garde** del nuevo régimen. Desde 1898, estuvo en las filas del simbolismo con el belga Emile Verhaeren y su obra **Amaneceres**. Pero, en 1922, fue electo encargado del taller de directores del Estado y pudo también tener su teatro. Entre 1921 y 1930, perfeccionó las técnicas con las que había experimentado antes de la Revolución y desarrolló por medio de métodos sistemáticos y más analíticos lo que llamó la **Biomecánica** y el **CONSTRUCTIVISMO**. Lo primero se refiere más a un método de actuación que se identifica con la época de la máquina, en donde el artista es entrenado en gimnástica, movimientos circenses y *ballet* para hacerlo tan eficiente como máquinas para llevar a cabo "las tareas recibidas desde afuera", es decir, es una manera sutil de manifestar el quehacer político de la sociedad revolucionaria. El término constructivismo fue tomado de las artes visuales y se usó alrededor de 1912 para referirse a la escultura, en donde

hay planos que se intersectan con la masa sólida sin ningún contenido representativo, lo que viene a representar ese algo de la revolución industrial dentro de un contenido ilógico dentro del ser humano (Brockett, 2004: 615-16). El estilo mecánico y acrobático demandó escenografías estructurales, móviles y ágiles al estilo circense; consecuentemente, el traje de los artistas tuvo que estar de acuerdo con estas necesidades.

Por este mismo tiempo, en los Estados Unidos, encontramos al escenógrafo Norman Bel Geddes, quien perteneció a una tendencia conocida como “la nueva artesanía teatral” que era más un movimiento visual, el cual nos mostraba un efecto total descrito como un “realismo simplificado”, mezclado con toques simbolistas. Pero, también, se aventuró a hacer escenografías gigantescas como fue su diseño monumental para *La divina comedia*, de Dante Alighieri, que no pasó de ser un gran proyecto y que, en el año 1963, nuestro escenógrafo checo Josef Svoboda lo toma como punto de partida para su diseño de *Edipo Rey*, de Sófocles, en su gigantesco diseño en el Teatro Smetana de Praga, en donde las escaleras desaparecían arriba en las alturas y se perdían abajo dentro del foso de la orquesta dando un efecto de un espacio vertical que no tenía principio ni fin. La gran diferencia entre ambas es que una es un proyecto y la otra es una realización. Jarka Burian dice: “Svoboda es menos teórico que Appia y Craig pues los sobrepasa en la maestría y uso de materiales sofisticados y en el desempeño de su amplia experiencia práctica” (Burian, 2000: XX, es decir, su gran calidad empírica).

Igualmente, al comienzo del siglo XX viene el FUTURISMO, un tanto difícil de llevar a cabo escénicamente hablando, lo cual hoy día nos resulta un poco más factible si se hace uso de proyecciones, primero de diapositivas y luego con *video-beam*, que proyecta tanto imágenes fijas como móviles y no necesariamente en pantallas, como usó Svoboda, para las producciones teatrales y operáticas a partir de su gran innovación de la “Linterna mágica”, para el Pabellón de

Checoslovaquia en la Feria Mundial de Bruselas, Bélgica, en 1959, y que se mantiene todavía impresionando a todo tipo de público alrededor del mundo. Josef Svoboda retomó todos los avances que Piscator había logrado no solo con Brecht sino en sus investigaciones privadas junto con los experimentos de László Moholy-Nagy en la Escuela de La Bauhaus. Más adelante, la Siemens de Munich reduce el tamaño de las diapositivas que llega a utilizar Svoboda en esta Feria Mundial y en casi todos sus montajes a partir de 1959, para culminar con el *video-beam* y el diseño digital.

La década de los años veinte es toda una época de grandes pruebas experimentales en todo sentido. Una escuela de vanguardia, “La Casa de La Bauhaus”, en Weimar primero y luego se trasladó a Dessau, fue un lugar experimental en todas las artes, aunque su énfasis primordial fue en arquitectura. Esto no les impidió formar un grupo de teatro que siguió las tendencias “biomecánicas” de Meyerhold, pero esta vez con la influencia atómica con sus órbitas para electrones, protones y sus componentes. El vestuario, lleno de alambres circulares, plásticos y hasta metales junto con telas, mayas y todo un atuendo experimental, resultó ser muy contraproducente para cualquier tipo de movimiento. A partir de aquí es que se puede decir que nace el movimiento DADA y luego estimula al gran creador del surrealismo, Salvador Dalí, en la pintura y, posteriormente, a Federico García Lorca con su *Perlimplín con Belisa en su jardín*, gran amigo de Dalí. El SURREALISMO invade la escena teatral con tintes expresionistas y toques exagerados e incongruentes como es el mundo de los sueños y las pesadillas. Este movimiento se presta entonces para cualquier planteamiento fantástico en donde la incoherencia está en primer y último plano en toda la producción. Una obra que se considera SURREALISTA es *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello, llevada a escena por la Compañía Nacional de Teatro, en 1995, con la dirección de Jaime Hernández, la cual también diseñó. Lo característico de todas estas

modalidades o estilos es que pueden representarse también de manera SIMÉTRICA o ASIMÉTRICA, SUGERENTE o FRAGMENTARIA.

Los años sesenta es un gran despertar artístico en todo sentido. La Revolución del “Flower Power”, que luego se torna en “Hippie,” y más tarde culmina en “Yippie”, abre las puertas de lo desconocido al combatir todo “Lo establecido”. En Estados Unidos, la desnudez y las propuestas nunca imaginadas llenaron los escenarios y, desde luego, las butacas de los teatros. Las drogas fueron fundamentales en toda esta nueva debacle e inundaron las artes con propuestas “psicodélicas”, experimentación en todo lo conocido y por conocer. Un resultado de estas propuestas fue la primera Ópera-rock **HAIR**, 1968, escrita por Galt McDermot, Jerome Ragni y James Rado. **Hair** batió récords ya que todos los elementos estaban ahí, con las nuevas tendencias que hacía la juventud en ese momento; consumían todo tipo de drogas o pretendían hacerlo, tenía las manifestaciones contra “El establecimiento”, su manera de vestir, la forma desaforada de bailar, la música *rock* con volúmenes a altos niveles y el culminar desnudos al final. Aquí se denuncia la incongruencia del establecimiento y claman por una nueva actitud para poder sobrevivir: el amor, las drogas y la libertad sexual en todos los aspectos. Esta ópera es la que inspiró a Lloyd & Weber para su **Jesucristo Superestrella** y otras más. De aquí también viene un teatro comercial en desnudez como **Oh, Calcutta**. Mientras que **Dionysus in 69**, una producción colectiva dirigida por Richard Schechner, que trata de inyectar ese sentido ritualístico que una vez tuvo el teatro griego, mediante una versión muy libre del texto de Eurípides **Las bacantes**, en donde se trata de evitar el asesinato del joven rey Penteo por parte de los actores y hasta del público quien, para participar, se tenía que despojar de su ropa para quedar como el resto, desnudos, y formar parte del ritual yaciendo en el piso para ser parte del sacrificio simbólico ejecutado por los personajes de la obra. La obra se presentó en un garaje para reparaciones mecánicas

de autos y se instalaron “lugares” desde donde observar, como pasadizos-graderías con barras horizontales de tres pisos las cuales colgaban las piernas alrededor del escenario central, al estilo de un “Teatro arena” o RADIAL, como el “Arena Theatre” de la Universidad de TUFTS, en donde fui Director Técnico y diseñador de dos producciones por año y medio, 1971-1973.

En Wroclaw, Polonia, Jerzy Grotowski dirigió el Teatro Laboratorio, en donde reclamó el hecho de que el teatro ha tomado del cine, la televisión y otros medios, técnicas nada aconsejables, por lo que ha violado su esencia verdadera. Todo el peso de las obras yacía sobre los actores quienes producían la música, hacían que una pieza de utilería funcionara de diferentes maneras. No usaron vestuario elaborado y solo un atuendo. Aquí el director demandó de sus artistas una excelente condición física para así poder realizar movimientos de gran expresión y dificultad. Llamó a su método “teatro pobre”, ya que evitó cualquier tipo de maquinaria y, por lo general, usó un espacio rectangular alargado y, en los lados largos de este, como una especie de balcón a cada lado, la gente veía hacia abajo como en un quirófano. En 1968, escribió su famoso libro **Hacia un Teatro Pobre** (Brockett, 2004: 695).

Peter Weiss nos presenta una alarmante versión de un asilo de locos con su **MARAT/SADE: asesinato y persecución de Jean Paul Marat llevado a cabo por los pacientes del Asilo de Charenton y dirigido por el Marqués de Sade**, obra que dirigió Hernández en el año 1998, y yo le hice escenografía y luces, en donde se nos deja entrever el teje y maneje político de las naciones, las actitudes mórbidas y desfachatadas de la sociedad que, por intereses y fanatismos, hasta crímenes llegan a cometerse. Este es un comentario muy mordaz y sagaz de la humanidad. Más tarde, Weiss hace **Sueño de una noche de verano**, de Shakespeare, en un escenario en blanco, y los actores, en momentos, están sobre columpios, donde se mecen, entran y salen, suben y bajan.

Muy original, al igual que el fantástico vestuario, la música y la luz. Todo un ejercicio lúdico de gran belleza, poesía, ingenio y destreza de los actores y de los diseñadores.

En fin, todo el siglo XX es un campo experimental en todos los sentidos, pero no es sino hasta la segunda mitad del siglo que, junto con otros descubrimientos científicos, comienza a sentirse el impacto de los audaces. Es en este período en donde se ven estilos, movimientos y “modas”, algunas pasajeras, otras perduran o están renovándose y luego se almacenan para sacarlas otra vez a relucir, algunas veces con éxito y otras desventuradas, fracasan. Todavía este cambio, en estos momentos, lo estamos experimentando. La revolución ha sido total en el campo de las artes como pintura, escultura, música, arquitectura y, desde luego, el teatro, que han pasado por una cantidad de experimentos hasta decir basta. Los “*Happenings*”, una vez que Elton Jones destruyó a hachazos su piano, comenzaron a manifestarse. Consecuentemente, también Jimmy Hendricks destruyó su guitarra eléctrica. La droga, en especial el L.S.D., barrió con la juventud y provocó suicidios dramáticos e inesperados. Los espontáneos “*Performances*”, producto de la improvisación, y otros más elaborados tipo “*Instalación*”, como *James Joyce’s Living Experience*, en el Museo Guggenheim de Nueva York, se presentaban por doquier.

De todo esto se intuye que dentro de la dramaturgia de una producción, el estudio semiótico de esta es importantísimo, como lo describe perfecta y ampliamente Tadeuz Kowzan en su artículo “El signo en el teatro”, en donde incluye factores tan importantes dentro de la actuación, como la dicción, la proyección, el tono, la mímica, el gesto, y también que:

“La función semiológica del decorado no se limita a los signos implícitos en sus elementos. Los cambios de decorado, la forma de colocarlos o cambiarlos pueden aportar valores complementarios o autónomos. Un espectáculo puede prescindir enteramente de decorados. En este caso, el papel semiológico

de los mismos [sic] es asumido por el gesto y el movimiento (expediente al cual recurre con gusto la pantomima), por la palabra, los sonidos, el vestuario, el accesorio y también por la iluminación” (Kowzan, 1986: 63).

Actualmente, casi se ha probado de todo lo que se debía experimentar, pero “el absurdo” está retomando del pasado y tratando de hacerlo relevante en estos momentos, debido al desconcierto e inseguridad que sienten las nuevas generaciones ante un mundo inestable e incierto, lo cual me desconcierta, porque hay un énfasis sin precedentes en este movimiento, y está hoy en nuestro medio cobrando impulso. Sin embargo, es una lástima que están basándose en autores de mediados del siglo pasado, en vez de retomar las dinámicas esenciales de este tipo de teatro pero con temas pertinentes y relevantes de nuestra época, como los problemas inmediatos sobre el calentamiento global, la contaminación ambiental, las pandemias, los incendios forestales, las inundaciones, los terremotos, las tormentas, los tornados y los huracanes que nos azotan sin contemplación, ¿y la galopante corrupción política?, al igual que el deber de tomar en cuenta el hecho de que el ser humano tampoco ha tenido respeto y consideración para con la naturaleza.

El teatro, como representación de la vida real, debe promover nuevas búsquedas, demostrar ansias por encontrar nuevos paradigmas en todos los campos, tanto artísticos como científicos, sociales y filosóficos, lo cual también incluye una nueva religión o una revisión de las religiones actuales, que permita incluir estudios profundos de la física y de la mecánica cuántica que son las bases para esta nueva percepción espiritual y científica. Todavía nos falta mucho por ver y remover. El ser humano es, por naturaleza, un gran creador lleno de grandes energías, tanto destructivas como constructivas, y es, en esta última instancia, en donde yace la base del futuro de estas generaciones: en la belleza, en la poesía y en la armonía audio visual de la dramaturgia teatral.

Bibliografía

ARISTÓTELES

2004 *La Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, S. A.

ANDERSON, DONALD

2007 *Elements of Design*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

AZARA, PEDRO/CARLES, GURU

2000 *Arquitectos a Escena*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.A.

BABLET, DENIS

1982 *Adolphe Appia, 1862-1928*. New York: Riverrun Press.

BELLMAN, WILLARD F.

1992 *Scenography and Stage Technology*. New York: Thomas Y. Crowell Company.

BOUCHER, FRANÇOIS

1967 *Historia del Traje*. Barcelona: Montaner y Simon, S.A.

BROCKETT, OSCAR G.

2004 *History of the Theatre*. Ninth Edition. Boston, Mass: Allyn and Bacon, Inc.

BUK, HELLENA

1992 *Alta estética y belleza de la figura humana*. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones del Arte.

BURIAN, JARKA

2000 *The Scenography of Joseph Svoboda*.

Middletown. Connecticut: Wesleyan University Press.

DROSTE, MAGDALENA

1998 *BAUHAUS 1919-1933*. Berlín: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Klingelhöferstrasse 14.

HOLKEBOER, KATHERINE S.

2002 *Costume Construction*. New Jersey, 07632: Prentice Hall, Englewood Cliffs.

KOWZAN, TADEUZ

1986 "El signo en el teatro-introducción a la semiología del arte del espectáculo". *El teatro y su crisis actual*. México D. F., Carcias: Monte Ávila Editores.

NELMS, HENNING

1992 *Play Production*. New York: Barnes & Noble, Inc.

PARKER & SMITH

1998 *Scene Design and Lighting*. Eighth Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

ROWELL, KENNETH

1968 *Stage Design*. Londres: Studio Vista.

SCHECHNER, RICHARD

1969 *Dionysus in 69-The Performance Group*. 19 Union Square West, New York, 10003: The Monday Press.

SIMONSON, LEE

2005 *The Stage is Set*. Ninth Version. New York: Theatre Arts Books.