

## ESPECTACULO Y ESCENOGRAFIA

Para ubicar la escenografía en el mundo del arte sería insuficiente, como forzado y artificial, seguir las clasificaciones que de las artes se han hecho en todos los tiempos.

Porque siguiendo a Challengé, por ejemplo, en la distinción que él hace entre Artes Bellas y Artes menores o útiles, el arte escenográfico podría figurar dentro de cada una de las siguientes variaciones: 1º) arte plástica; 2º) arte poética o musical o coreográfica; entendiéndose esta última, como arte menor —por algunos aspectos— y como arte útil, por otros de sus aspectos funcionales.

Tampoco es posible adaptarse a la clasificación de Alain: en artes que cambian el cuerpo humano (que agrupan la danza, la poesía, el canto y la música), y en artes que cambian el objeto exterior (dentro de las cuales se comprende la arquitectura, escultura, pintura y dibujo). Ya que la escenografía, como elemento integrante del arte teatral, correspondería al primer grupo; y puesta al servicio de éste. Mientras que, como atmósfera circundante necesaria a completar con el color, la línea y la forma aquéllo que quieren expresar los gestos, las palabras y los sonidos bien merecería un lugar entre las artes del segundo grupo.

Ahora, después de haber considerado la escenografía como un arte independiente y al mismo tiempo servil; como un arte que participa de todos los demás; se sirve de todos y sirve al teatro con tal eficacia que llega a identificarse en él hasta formar una sola unidad representativa-expresiva, nos corresponde ubicar el arte escenográfico en el tiempo.

De lo dicho, pues, se desprende que la escenografía tiene

un origen tan remoto como el espectáculo. Nace con él —cuando al hombre no le son suficientes las comunicaciones de ser a ser— mediante el gesto, el grito onomatopéyico y el trazo de signos en la arena, el barro y la piedra; y se desarrolla con él cuando siente la necesidad de expresarse con un lenguaje más alto, que se proyecte en ascensión vertical y se expanda en todas las dimensiones del tiempo y del espacio para llegar al Misterio, a los dioses o a Dios.

Y el gesto se hace rito, y el grito se hace coro y los signos palabras y las palabras plegaria y la plegaria poesía.

No faltan en estas ceremonias autores, ni actores, ni espectadores —trinomio indispensable del espectáculo— ni faltan los elementos que tienen ya valor y función *escenográficos*. Como, por ejemplo, la hoguera de danzantes llamas, en medio de una penumbra de amanecer o de ocaso (luz elegida también con criterio de escenógrafo); las ramas, los frutos, las bestias llevadas en brazos de los oficiantes; el traje, las túnicas o mantos de colores simbólicos; las pinturas o tatuajes de los rostros; cada gesto, cada actitud —en fin— de cada uno o del conjunto, en medio del silencio, o acompañados del canto, o de los sonidos de los instrumentos que, desde los de percusión hasta los más evolucionados, tienen también su voz y su lenguaje propios. Y todo ello sobre un tablado inmenso, alfombrado de verde, o de tierra roja o de piedra gris; bajo la bóveda añil del cielo, junto a la columnata del bosque y a las arcadas del ramaje; teniendo por telón de fondo una perspectiva con su horizonte recto e infinito, o quebrado, cuando el tablado inmenso se alzó en la Palestina o a los pies de cualquiera de las cadenas montuosas con que el Escenógrafo Supremo adornó esta tierra.

#### NACIMIENTO DE LA ESCENOGRAFIA

Como vemos la escenografía ha nacido del intento y la necesidad del espíritu humano de comunicarse con el Misterio, es decir valiéndose de todas las formas expresivas a su

alcance y de la necesidad de hacerlo espectacularmente, ante testigos, para lo cual también ha debido recurrir a la elocuencia de todos los elementos comunicables y transmisibles.

Y desde el gesto-acción o *verbo en acto*, que precede a toda otra manifestación, hasta la danza; del grito al canto (pasando por la palabra articulada); del monolito a la escultura; del jeroglífico al dibujo y la pintura (pasando por la representación de las piezas de caza diseñadas en el interior de la gruta); de la necesidad contingente a la necesidad espiritual de compartir la emoción estética, que —como toda emoción— aspira a ser recíproca, se llega al *espectáculo*. De espectador encantado de la naturaleza, el hombre —mimetizándose con ella— llega a ser actor frente a los otros hombres; un actor que, cuando alcanza a fijar y estatizar el movimiento por medio de la representación plástica o cuando consigue hacer que ese movimiento se ajuste a un ritmo, es decir al equilibrio que resulta de su armonía interior, se convierte en *autor*, y mucho más: en *artífice*.

Luego, si esta puede ser por un lado, a grandes rasgos, la evolución psicológica que conduce a la producción artística; por el otro, los primeros elementos constitutivos del *espectáculo* (que nace —como ya hemos dicho— en las ceremonias públicas de carácter religioso) y por ende los primeros elementos *escenográficos*, deben buscarse en la *danza* y la *música* que acompañaban y animaban tales ceremonias, cortejos y fiestas.

De estos espectáculos son aquellos celebrados por los antiguos sirios y hebreos, perteneciendo justamente a los primeros la creación de instrumentos y formas utilizados por los segundos en sus ritos más abstractos y simbólicos, aun cuando menos originales. Un ejemplo escenográfico, representativo de los ritos hebreos, y en el que la poesía revive al mármol y el mármol se anima hasta palpitar con el latido de los cuerpos vivientes y exhalar calor y olor de realidad, es la descripción que hace Dante del mármol relieve esculpido a ambos lados de la fragosa subida al “Primer Aro”. El relieve —que según el poeta ha *vencido* a natura— historia entre otros

un pasaje de la vida de David que allí aparece bailando ante el Arca:

*Era intagliato lì nel marmo stesso  
lo carro e i buoi, traendo l'arca santa,  
per che si teme officio non commesso.  
Dinanzi parca gente; e tutta quanta,  
partita in sette cori, ai due miei sensi  
faceva dir l'un 'No', l'altro 'Si, canta'.  
Similmente, al fumo degli incensi  
che v'era imaginato, gli occhi e il naso  
e al sì e al no discordi fensi.  
Là precedeva al benedetto vaso,  
trecando alzato, l'umile salmista,  
e piú e men che re era in quel caso.  
Di contra, effigiata ad una vista  
d'un gran palazzo, Micòl ammirava  
sì come donna dispettosa e trista (1).*

He allí una escena completa: con todos los elementos escenográficos, casi todos representables sobre un tablado. Lo que no ocurre con todas las obras escritas o plásticas aún cuando al leerlas o contemplarlas se animen y dramaticen en nuestro espíritu. ¿No es acaso magnificante y acabado el espectáculo que, a través de meras imágenes, nos da el mismo rey cita-

---

(1) "La Divina Comedia". Dante Alighieri, *Purgatorio*. Canto X. Versos 55-59. Traducción por B. Mitre.

.....  
y contemplé en el mármol la escultura,  
del carro con sus bueyes y arca santa,  
que hacer lo que es de Dios, castigo augura.  
Formada en siete coros se adelanta  
toda la gente; y con sentido intenso,  
trepido entre sí canta o sí no canta.  
Creía ver las nubes del incienso,  
y aún su olor en los aires percibía,  
sin dar al Sí ni al No, seguro ascenso.  
Aquel bendito vaso, precedía  
con, *humildad bailando*, el gran Salmista,  
que más que un rey y menos parecía.  
A su frente clavándole la vista,  
Micòl de su palacio le admiraba,  
como la esposa a quien despecho atrista.

do por Dante, en el Salmo 104 describiendo a Jehová? En efecto en ese Salmo se describe a Dios y no con lírica hermética sino con el más gráfico y plástico lenguaje. Tanto que ese Dios *vestido de gloria y de magnificencia; que se cubre de luz como de vestidura; que extiende los cielos como una cortina; que pone las nubes por su carroza; que anda sobre las alas del viento*; ese Jehová tan parecido a un Júpiter, sólo puede identificarse en el admirable lienzo de Rafael, pequeñísimo en sus dimensiones pero grandioso en su concepción y en su composición de escena ultramundana. Tal es la "Visión de Exequiel". Escenografía tan alta la suya que no sería factible transportarla a ningún teatro de esta tierra y en correspondencia con el espectáculo al cual sirve: un espectáculo en el que el actor es Dios, el coro son ángeles, el pedestal está hecho de nubes como las cortinas que lo enmarcan, el telón de fondo es todo oro de sol y los púrpuras y los grises de las túnicas y de las alas son tintes tomados por el pincel a los Cielos, directamente.

Ejemplos como estos que suele ofrecernos la lírica y la plástica en sus obras maestras nos demuestran que no todo lo que es *espectacular*, mejor dicho *escenográfico*, es representable. Y no sólo en lo que se refiere a la lírica pura y a la plástica lírica, sino también en lo concerniente a algunas tragedias en las que las escenas más espectaculares no pueden, por ello mismo, ser desarrolladas por los medios y recursos al alcance de ningún escenógrafo teatral. Esto es lo que sucede con las tragedias de Manzoni, *Il Conte di Carmagnola* y *Adelchi*, defendidas por Goethe genio también del espectáculo, pero donde la gran parte de las gestas trascienden como hemos dicho los límites de la escenificación teatral. Lo que no ocurre por el contrario con el cinematógrafo que dispone de medios para fijar en la pantalla en forma animada y vívida aspectos no realizables sobre un tablado, por lo menos sobre un escenario reducido como lo es el del teatro moderno.

Pero volvamos una vez más la mirada a los antiguos espectáculos que van a culminar en la tragedia griega. Toda la épica aleccionadora y poética, pues, toda la lírica, toda la filosofía, todo el luminoso panteísmo y el valiente fatalismo, toda la música, toda la danza (esa misma danza que es como si de los relieves y de las figuras de Fidias y Pigmalión, y de las pinturas de los vasos, ánforas y muros surgieran las ninfas, las diosas, las musas, las cariátides, los efebos y las vírgenes y echaran a bailar), todo el espíritu griego, en fin, está allí, como bien se ve, en la producción de sus máximos representantes Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Conceptual, profunda y altísima la tragedia griega no necesitó de elementos adicionales excesivos para llenar sus fines artísticos o *didascálicos*. "Modus in rebus" es decir, todo en su justa medida; tal es la verdadera actitud clásica, tal es en su forma la tragedia griega. Las pasiones que simboliza tienen la serenidad del arte; toda actitud, todo color, toda modulación de la voz o de los instrumentos es en ella medido, calculado y armónico a fin de no romper el cerco de lo estético. Con un concepto barroco o moderno podría pensarse que, por todo esto, el elemento escenográfico y la labor del escenógrafo fuesen allí excluidos. Muy por el contrario los griegos poseyeron una técnica escenográfica teniendo como ventaja para su desarrollo, el haber nacido en medio de uno de los escenarios naturales más bellos de la tierra.

Su concepto del espectáculo, el alto aprecio que tuvieron por este arte, les llevó a hacer grandes construcciones al aire libre; grandes sobre todo, en el sentido de dar capacidad a muchos espectadores; y que fueron instrumento para el espectáculo y no monumentos. El verdadero monumento lo constituían las obras en las que todos los elementos indispensables y accesorios tenían que armonizarse por dignidad y altura: los actores, las modulaciones de sus voces, las breves actitudes de sus cuerpos, el color y drapeado de sus túnicas, a veces sus máscaras; así como, por la escenografía, las sintéticas colum-

natas y el cielo, con su sol o su luna o sus estrellas; la playa a la que iba a romper sus olas el mar; la roca viva; el Acrópolis; el bosque, los olivares y las viñas rodeando el recinto y en verdes ascensiones por las laderas. Fácil es comprender que las tragedias escritas con aquel espíritu y para ser representadas en aquella atmósfera, sean irrepresentables con espíritu moderno y técnicas modernas. Pero aquellas máscaras, aquellos altos coturnos, aquellos portavoces usados por los escenógrafos griegos están indicando a través de los siglos cuál es la verdadera función del "regisseur": la de crear una máscara, un alto coturno, un portavoz que dote al actor y a la escena por él representada, de todos los atributos que como personajes le son propios. Todo elemento externo, a ese fin, no sólo es superfluo sino que distrae el hilo emotivo e impide que se realice la maravillosa introyección, ese sumergirse del espectador en la obra de arte que los alemanes han llamado la *Einführung*.

La máscara griega —por ejemplo— era un elemento de valor psicológico que servía para significar el desdoblamiento de la personalidad: las dos caras de un mismo personaje. Lo que han logrado, sin necesidad de máscara, Pirandello, Shaw, O'Neil.

#### EN ROMA

Ahora bien, si la tragedia griega tuvo en Roma sus cultores (el último fué Séneca, aún cuando no se sabe si sus obras fueron representadas) y si, junto con los ritos religiosos, pasaron a Roma los géneros teatrales griegos, puede bien hablarse de un teatro y de una escenografía netamente romanos. Y, sobre todo, en lo que se refiere a la escenificación de la comedia. Esta alcanza, como es sabido, su mayor esplendor con Plauto y Terencio, verdaderos padres de la comedia moderna universal. En lo atinente a la tragedia cabe suponer que la escenografía empleada no habrá diferido mucho de la griega: el mismo sistema de construcciones teatrales, monumenta-

les como toda su arquitectura; el mismo escenario natural; el mismo sentido de austera admonición, respetuoso de los héroes y los dioses. Pero en cuanto a la comedia, y a todos los géneros menores que la precedieron o acompañaron, es notorio que la escenografía haya consistido, sobre todo, en la caracterización de los personajes, los cuales estaban llamados a reproducir en escena hombres de la vida corriente con sus vicios, debilidades, defectos, ternezas, gracias, ingenio, sentimientos, intereses, pasiones, emociones, etc. Estas caracterizaciones tuvieron que irse haciendo cada vez más estudiadamente ya que, en los buenos primeros tiempos, las críticas hechas a libres ciudadanos y aún a personajes políticos pudieron ser permitidas, mientras, que, con el avance de las tiranías fué necesario encubrir la sátira para que ésta fuera admitida en escena pública. De ahí la habilidad del escenógrafo del período argénteo.

Su *escenografía* tuvo entonces un carácter polémico, señalativo de los defectos, y especialmente, de los defectos de los hombres de gobierno. Y si en la comedia se hizo con un sentido más universal, en la atelana —que gozó de su mayor fortuna justamente en aquel período— se llegó a extremos tales, en la sátira invectiva, que se la prohibió al fin de aquella edad en que los Emperadores se sucedían cada dos días dando materia a las polémicas más burlescas. La creciente intolerancia de los regímenes absolutistas obligó en fin a este género a refugiarse en las provincias y su escenografía fué siempre reduciéndose más y más hasta casi desaparecer.

Un carácter igualmente polémico tuvieron la *pantomina* y el *mimo*, que llegaron a atacar al mismo mundo cristiano, lo que fomentó lógicamente su fatal ocaso.

#### DE LAS CATACUMBAS A LA EDAD MODERNA

Y a aquella civilización, sucederá la otra surgida de la noche de las catacumbas, para dar al mundo otro tipo de espectáculo, un espectáculo que tenderá a posesionarse de una escenografía de función catequizadora, emocional, persuasiva,



comunicativa, propagandística, contagiosa, si se nos permite el término. Y no faltarán las grandes representaciones de masa como la del *Teatro del Gonfalone* (a mediados del siglo XIII) con los dramas de la *Pasión* y la *Resurrección* representados sobre las arenas del Coliseo. En este caso no hay duda alguna sobre la eficacia y elocuencia de la escenografía dada al espectáculo, por la naturaleza y la historia mismas.

Las *Sacre Rappresentazioni*, los *Miracles Plays*, los *Mystères*, los *Autos* y los *Misterien* serán además los primeros dramas cristianos salidos del interior de las iglesias, representados con escenografía propia, y que irán evolucionando muy lentamente con su técnica; llegando a caer —en lo que a escenografía se refiere— en lo alegórico. Pero es necesario llegar al humanismo y dirigir la mirada a su cuna —Italia— para hallar las fuentes del teatro y de la escenografía modernos. El Cuatrocientos italiano no sólo dió infinitas pruebas en la imitación del teatro clásico sino también obras originales —aún algunas todavía en lengua latina— que se representaron con toda una nueva técnica escenográfica, en las cortes de los Médici, de los Gonzaga, de los Este, de los Sforza.

Por otra parte en los siglos XIII, XIV y XV el elemento escenográfico está casi siempre presente en los pintores más representativos de aquella época. Los cuales darán ejemplos que tendrán indudable proyección en el desarrollo futuro del espectáculo a través de una nueva concepción interpretativa del mundo circundante. Y de ellos precisamente nacerá el nuevo realismo conseguido por medio de la tercera dimensión en profundidad, esto es de aquella ilusión óptica, que va bajo el nombre de *perspectiva*.

De la que el fundador es Giotto que nos da uno de los ejemplos más interesantes en la “Sagrada Familia” que se encuentra en la capilla de los *Scrovegni*, en Padua. Así como Taddeo Gaddi, su continuador, por el mismo camino abrirá las puertas a los motivos escenográficos de las sagradas representaciones. (Ver “Historia de la Virgen” en la Iglesia de *Santa Croce* en Florencia).

Siguiendo la misma parábola será Filippo Brunelleschi,

el glorioso artífice de la cúpula de *Santa María del Fiore*, que llevará la perspectiva a la arquitectura y una prueba entre las más interesantes las tenemos en su "Ingegno Teatrale" para la sagrada representación de la Anunciación de Florencia" (2).

Pero nunca mejor que en Piero della Francesca encontraremos un ejemplo de perspectiva lineal como en el cuadro que se conserva en el *Friederichs Museum de Berlín*, titulado "*Perspectiva Arquitectónica*".

Aquí la ilusión óptica que él logra con las paralelas fugantes a un punto principal, nos ubica definitivamente en la perspectiva escenográfica, aquella misma perspectiva que, a partir de Piero, seguirán usando los pintores, arquitectos y escultores en las puestas en escena. En el Siglo XVI la escenografía encuentra sus más destacados cultores, en Italia, en Baldasar Peruzzi, en Sebastián Serlio, autor además de un fundamental "Tratado para la puesta en escena", en fin, en Palladio, el famoso arquitecto del Teatro Olímpico de Vicenza (3).

El *seicientos*, dará a la escena una sensación de espectacular monumentalidad. El *barroco* tomará posesión del escenario con un insuperado alarde de virtuosismo arquitectónico, como lo demuestra aquel extraordinario perspectivista que fué el padre Andrea Pozzo, en quien la vocación de decorador corrió pareja con la imaginación audaz y fuerte.

Los grabados de G. Torelli, para "Incontri", mantienen aún en su barroquismo, la severidad de la arquitectura clásica. Exacerbadas se muestran por el contrario, las distintas modalidades de Fernando y Francisco Galli Bibiena, de Julio y Alfonso Parigi, de Octavio Burnacini, etc.

En el *setecientos* la perspectiva en la arquitectura escenográfica italiana, adquirirá mayor lujo y riqueza en el juego de las luces y del espacio.

Como en Juan y Carlos Bibiena que dignamente conti-

---

(2) Tal obra fué reconstruída por Gastón Simonetti sobre la base de documentos de G. Vasari.

(3) Este teatro que ha servido y sigue sirviendo de modelo a la historia de la arquitectura en todas partes, cuenta todavía con temporadas célebres de resurrección del antiguo teatro griego; como la de 1951, en la que entre otros, se representó "Edipo Rey".

nuaron la tradición de sus antepasados, y en Juan Bautista Piranesi que llevó a sus máximas expresiones el empleo del claroscuro.

El *ochocientos verá*, junto con el fugaz intento de un retorno al clasicismo, por un lado el advenimiento del romanticismo, por el otro el afianzarse del impresionismo. El color suplantaré la perspectiva lineal y el sentido pictórico triunfaré en las obras de Antonio Rovescalli, como bien aparece en sus decorados para el teatro "La Scala" de Milán, y en Carlo Ferrario, escenógrafo de las óperas de Verdi.

Todas estas consideraciones en torno a los autores y obras citados, desde Giotto a Rovescalli, encuentran amplia ilustración y confirmación en la muestra de escenografía italiana que se realizó recientemente entre nosotros, bajo la dirección de Enrico Prampolini.

#### LOS INNOVADORES DEL SIGLO XX

El siglo XX, marca en la historia de la escenografía el comienzo de una era nueva, caracterizada por la motorización.

Casi todos los innovadores del teatro, llámense Gordon Craig o Stanyslawky o Reinhart, se batieron denodadamente contra los viejos conceptos del escenario tal como fué fijado en los siglos XVIII y XIX, con su tela de fondo, sus bambalinas, etc. Había pues que renovarse, había que salvar al teatro, y la frase de George Fuchs "queremos teatralizar al teatro" fué la consigna.

La revolución de la escenografía, iniciada en tiempos de la primera guerra mundial, tuvo sus puntos de partida en Rusia, Alemania e Italia y marchó casi paralelamente con la nueva concepción de la pintura, la escultura y la poesía. El decorado naturalista y complicado de los viejos escenógrafos fué suplantado por el imperativo de la hora, que hizo surgir el escenario sintético, funcional y expresionista por excelencia.

Ya Oscar Wilde se había planteado el problema de la escenografía, en su ensayo "La verdad de la máscara" presen-

tando al héroe ahogado en medio de la maraña de muebles y utilería.

Según él, el telón de fondo no debía ser nunca más que eso: un telón de fondo, y su color quedar supeditado al efecto.

Y es cierto, porque nada nos resulta tan atractivo y emotivo como la ilusión que suscita el color cuando directamente hace impacto en nuestro espíritu. Su valor psicológico pues, resulta en este caso insustituible.

Piet Mondrian por ejemplo, llama al amarillo “principio de luz” y al azul “principio de las tinieblas”. Lo que nos dice bien del sentido más moderno que se tiene de la función del color en la escenografía. De hecho, el amarillo asimila al blanco y el azul al negro; en tanto que el rojo y el verde son así mismo principales manifestaciones de vida, esto es, la sangre y la vegetación.

He aquí porque los pintores tienen en nuestro tiempo participación tan activa en la escenografía. Son ellos que, fijando con su personal emoción la fantasmagoría existencial que llamamos sujeto, mediante líneas y colores traspasan la cosa alcanzando el fin artístico propuesto.

Desde Luis Borrás, que se ocupaba en preparar los espectáculos de los Misterios o fiestas como por ejemplo; las de la coronación de Juan I<sup>o</sup>; hasta Dalí, que provocaba espectáculo arreglando las vidrieras de las grandes tiendas de París, la participación del pintor en lo escenográfico fué siempre activa e ingeniosa.

El director del *Ballet Russe*, Diaghilev, ansioso de originalidad, buscó siempre la colaboración de los pintores de vanguardia. En febrero de 1917, cuando se hallaba en Roma preparando la puesta en escena de “Parade”, no encontró mejor escenógrafo que Picasso.

Hacia allá fué el padre del cubismo acompañando a Jean Cocteau, con el bagaje de su ingenio inagotable. Y fué el original Picasso, el discutido Picasso, Picasso el inventor de formas, quien realizó los decorados y los figurines para los vestidos. En esa ocasión, apareció el manifiesto titulado por Apolli-

naire “El espíritu nuevo”, impreso en los programas de “Parade”; en el que se anunciaba el advenimiento de un nuevo realismo. Por otra parte, en el año 1912, se había manifestado en Moscú, la tendencia rayonista que en rigor no contó con muchos adeptos, salvo entre los más destacados Michel Larionov y Natalia Gontcharova. En París colaboró la Gontcharova con Serge Diaghilev, en la puesta en escena del *Coq D’Or* de Rinsky Korsakof y de *Noce*s de Igor Strawinsky, ejecutando los bocetos dentro de la concepción rayonista. Porque, ¿en qué consiste, después de todo, el *rayonismo*? Como su nombre lo indica, son rayos, distribuidos en todas las direcciones posibles. Rectas que, conjugadas o contrapuestas, sugieren las formas geométricas de estrellas o raras fosforescencias, pintadas con vivísimos planos de colores, que revelaron —como dice Cirlot— a la Gontcharova “como una de las más espectaculares coloristas de la pintura contemporánea” (\*).

Fué la época de gestación fervorosa de los *ismos*. El *futurismo* y el *cabismo* vieron la luz casi en la misma época. Entre los años 1909 a 1916 se suceden los manifiestos apasionados, polémicos y demoleedores.

Ya desde años antes Matisse, Derain, Vianmick, Van Dongen, trabajaban dentro de la corriente *fauvista*. En cuanto a los futuristas, lo arrollaban todo en aras de una nueva religión: la velocidad.

Naturalmente, casi lógicamente, el futurismo llegó al teatro y el espectáculo adquirió una fisonomía insólita. El escenario fué todo movimiento.

Ni una línea, ni un plano de color quedó quieto. La *divina proporción* fué sepultada en aras de la velocidad. La *mise-en-scene* contó con nuevos dioses.

Enrico Prampolini, que en 1924 había montado la “Psicología de las máquinas” con el intento de reflejar todos los principios de aquel movimiento, si no tuvo el éxito esperado, por lo menos, abrió nuevos horizontes a la plástica escenográfica. Mientras que Pannagi, en su “Vestuario mecánico”,

(\*) J. E. CIRLOT, *La pintura abstracta*, Ed. Omega. Barcelona, 1951.

Depero, con su "Balli Plastici Futuristi" para el *Teatro Dei Piccoli* de Roma, y Dottori con "Telón Dinámico", dieron la pauta de cuanto se podía lograr mediante una interpretación menos excesiva de la fiebre futurista.

Mas la nueva sensibilidad de la escenografía ideada por un pintor, la encontramos en Francia con Fernando Léger al proyectar éste los decorados para la película "L'inhumaine", con un sentido maquinista de profunda raíz cubista.

*Hay que teatralizar el teatro*, había dicho G. Fuchs; esto es dar sensación de irrealidad y paradójicamente de viva realidad. La caja escénica ya resultaba un estorbo para lograr lo que tenía el teatro antiguo, que en el oño confundía público y actores. En Rusia, Stanyslawky el talentoso director del *Teatro de Arte*, luchaba infatigablemente por una nueva concepción del teatro y ni adversidades, ni incomprensión y fracasos, valían ante el genial actor y *regisseur* en su afán de alcanzar el triunfo; y en esta empresa no estuvo solo.

Encontró, pues, por intervención de Isadora Duncan, a aquel que debería cimentar con su talento el nuevo teatro, Gordon Craig, hijo de la actriz Ellen Terry, auténtico hermano de sus propósitos y de su fantasía.

Y Craig, no pudo tener mejor destino; fué a Rusia donde montó Hamlet, haciéndolo todo desde pintor hasta *regisseur*.

Craig logró el motivo de inspiración que provocaría la emoción estética. Y es difícil intuir por cuales mundos vagó su espíritu en el momento de concebir sus bocetos. Lo cierto es que él se nos revela en toda su originalidad, cuando nos fijamos en sus grandes masas doradas; tratadas en planos, que dan la perfecta sensación de sus estados emocionales. Como en la presentación del rey y de la reina, cubiertos de lujosos vestidos de brocados laminados en oro que bajan en cascada desde sus hombros, invadiendo el escenario. Ni de menor efecto tuvo que resultar la escena, en la que Hamlet camina silente y meditabundo por un largo corredor que partiendo de entre bambalinas, corre por la parte delantera del escenario y se pierde en el palacio, entre paredes tan altas como para hacer invisible la parte superior.

Con la llegada del *constructivismo*, desnudo, esquelético, esquemático, la pintura fué momentáneamente desterrada. Meierhold, en Rusia, monta sus espetáculos de manera tal que resultan emparentados con la *idea espacio-escénico-polidimensional* del maquinismo escénico de Prampolini; como aparece en las formas caprichosas, simbólicas, insinuantes del lenguaje vanguardista: "Sugerir en lugar de decir".

En "El hombre que fué jueves" de Chesterton, por ejemplo, la introducción de ascensores en la escena, no solo revela muchas de las características propias del constructivismo, sino que además enriquece el espectáculo a través de recursos mecánicos que evidentemente no tienen nada que ver con el criterio escenográfico, pictórico y plástico de las corrientes antedichas.

En cuanto a los espetáculos al aire libre, tuvieron en nuestros tiempos especial desarrollo con la aparición de Max Reinhart.

A Max Reinhart le fueron suficientes una plaza y una multitud para montar el espectáculo, en el que intervenía su voluntad, como elemento indispensable al logro de sus finalidades, dirigidas a evocar el antiguo mundo griego y las atmósferas del mundo medieval.

Entre los espetáculos de masas más importantes de la actualidad, cabe recordar aquel que cada cuatro años se realiza en Dalia, colonia agrícola, ubicada cerca de las montañas de la Galilea, en el nuevo Estado de Israel.

Alrededor de 70.000 espectadores concentrados allí de todas partes del país, se disponen en graderías naturales aprovechando los accidentes del terreno. En la montaña frente al hemicíclio, el espectáculo se abre con el baile rítmico de un conjunto de 800 bailarines vestidos con sus trajes regionales.

Luego, descienden desde la cima, por senderos, portando antorchas, grupos de gentes que se dirigen al centro mismo de la montaña. Es ésta la "Alegoría de la Montaña", espectáculo que quiere simbolizar la reunión de los *dispersos* en la Tierra Prometida.

Por otra parte no faltan hoy día espectáculos similares de masas también en Italia, España, Francia, Alemania, Norteamérica, etc.

Como, para citar a uno de los más conocidos, aquel de permanente realización en la temporada de verano, montado entre los arcos y las columnas de los foros imperiales de Roma.

El así llamado *Teatro dei Ventimila*, en el que los elementos escenográficos están dados unicamente por el marco histórico que se levanta alrededor.

En nuestro país un espectáculo de grandes proyecciones lo constituyó el "CANTO A SAN MARTIN", realizado en el teatro al aire libre ubicado en el Cerro de la Gloria en Mendoza. Como culminación de las honras que al Padre de la Patria se hicieron durante el año Sanmartiniano. Organizado por la Universidad Nacional de Cuyo contó con una gran masa orquestal y un coro formado por más de ochocientas voces, con solistas, conjunto éste que dió extraordinario relieve a la obra del maestro Julio Perceval y del poeta Leopoldo Marechal.

Por su parte la arquitectura moderna ha tratado de solucionar problemas. *El auditorium* de Chicago que construyeron Adler y Sullivan, alcanzó una acústica perfecta, mediante la inclinación del proscenio como si fuera un tornavoz. El gran arquitecto Wright, proyectó el "Teatro Nuevo", en función del espectáculo mismo, con planta hexagonal, dos grandes entradas para el público, camarines con terrazas para los actores, pista central redonda, etc. En este tipo de teatro el escenógrafo puede suprimir los telones y el arco del proscenio, mientras todo el decorado puede cambiarse con agilidad casi cinematográfica mediante un ascensor.

El teatro de Wright, es en el fondo la tentativa de sustituir las antiguas concepciones del escenario frontal con la más moderna del escenario circular.

Además el elemento escultural se impone de esta manera sobre cualquier participación del elemento pictórico.



## LOS CONTEMPORANEOS ITALIANOS

Es muy interesante anotar las actividades de los pintores contemporáneos italianos, que concurrieron con su ingenio, y con el resultado de sus especulaciones estéticas a enriquecer el patrimonio de la escenografía.

Bien se pudo apreciar en la mencionada muestra, con trabajos originales.

En primer lugar debemos citar a los que fueron los gestores del *futurismo*, Carrá y De Chirico, que luego de abandonar esta tendencia con la misma prontitud con que se abandona una moda se instalaron en Ferrara, y de este tiempo son sus "Plazas".

De Chirico ve su "Plaza de Italia" en formal perspectiva, con dos logias fugantes a un punto principal. En el centro del cuadro un monumento por todo personaje.

Las fuertes y delimitadas proyecciones de sombras, sobre una violenta luz, dan la idea de planos de agudos y cortantes ángulos. Este espacio circunscripto por arquitectura resulta totalmente escenográfico, motivo que explota para lograr un clima de ilusión y de fantasía. Lo mismo ocurre con sus maniqués, extrañas ciaturas ovoidales, lisas, a veces trágicamente huecas, que *viven* en un paisaje desnudo, adornado tan solo por un marco clásico sin puertas, abierto al infinito.

El elemento de arquitectura clásica griega, nos lo dá De Chirico por ejemplo en los decorados para "Orfeo" de C. Monteverdi, representada en Florencia en 1951 en el teatro *comunale*. Aquí su escenografía tiene la técnica con que pintara sus "gladiadores", de marcado sabor ochocentista. En suma, cuando De Chirico hace escenografía, lo hace con el espíritu propio del pintor de caballete, así como cuando pinta, lo hace con el espíritu del escenógrafo.

La visión de Carrá, en cambio, es distinta. Su "plaza" es una síntesis de elementos. Paredes desnudas, interrumpidas tan sólo por pequeñas ventanas. La *loggia* tiene una profunda gracia italiana, a través del ritmo de sus arquerías sin ador-

nos, todo esto sobre un cielo prístino, que nos lleva igualmente al mundo de lo escenógrafo.

Otro exponente de la escenografía contemporánea en Italia, es Mario Sironi, aquel fuerte pintor que, procedente de las especulaciones futuristas, realizara aquellas magníficas composiciones en 1930 con figuras de acusado volumen. En la actualidad Sironi, pinta frescos de profundo sentido decorativo y que nos recuerdan a la pintura pompeyana. En la decoración para el "Dr. Fausto" de F. Busoni, por ejemplo, representada en el año 1948 en Florencia, él emplea justamente aquel esquematismo propio de su nueva modalidad.

Muy dispar resulta Gino Severini, el teórico del "Tratado de las Artes Plásticas", que comenzó su búsqueda con el futurismo, pasando luego al cubismo mientras integraba el grupo italiano de París. La escenografía de Severini, es profundamente decorativa, estilizada y llena de sugerencias, como por ejemplo: la que realizó para "Polichinela" de Stravinsky. ¿Y qué decir de Casorati? Cuando este pintor de auténtica garra se asoma a la escenografía, lo hace con el dominio propio de quien no tiene secretos en la plástica. Una prueba la tenemos en su montaje de "Orfeo" de Monteverdi, en el teatro de la Opera de Roma. Representación que se realizó en 1940 y en la que todas las masas plásticas, que simbolizan la gruta por donde se desliza silente la figura de *Orfeo*, se pierden más allá de la boca del escenario, con un efecto de misterio de rara emotividad.

Un intento de retorno a la primera mitad del *cuatrocientos*, se hace visible en el temperamental pintor siciliano Renato Guttuso, que después de experimentar con la pintura planista, cambia de manera y se coloca entre los primeros realistas de la Italia de hoy. En la última *Bienal de Venecia* (junio de 1952), Guttuso sorprendió a la crítica con un cuadro de gran tamaño "Battaglia del Ponte Ammiraglio", resuelto dentro de los cánones del más crudo realismo. Del mismo modo, Guttuso construye la escenografía, ayudado por el color, que aplica puro y con la viveza que le impulsa la pasión, como por

ej. en "Il Burlone" de Prokofiev que se representó en el *Comunale* de Florencia en 1950.

Y en este desfile de pintores-escenógrafos, merece una mención especial Guido Marussig, representado dignamente con su realización para "La Nave" de F. Montemezzi y G. D'Annunzio, dada en el teatro la Scala de Milán, y donde la arquitectura está acompañada por una bien delimitada función de color.

#### CONCLUSIONES

Por lo que se refiere al espectáculo en particular, el escenógrafo es muy difícil que pueda —como al revés lo puede el pintor— actuar con independencia absoluta. El está pues al servicio de otros elementos y de otros *yo* que no pueden ser su mera inspiración, su exclusiva fantasía y su libre voluntad.

Por arriba de él está el autor de la pieza que hay que montar, con todo lo que ha imaginado, evocado y querido decir: está la voluntad de aquel y su *argumento*, y contemporáneamente el escenógrafo dependerá del *regisseur*, de los *actores* y, en fin, hasta del *público* que exige una adecuación plausible entre lo que se va a representar y el marco y los ambientes en que la representación se desarrolla.

Por ello mismo entonces el problema de una escenografía puramente abstracta en el espectáculo, es problema casi inexistente como consecuencia de la libre voluntad del escenógrafo, y si existe es porque en gran parte lo impone el autor o lo sugiere la obra con un argumento que oportunamente se preste con sus *pathos* abstractos. El sólo espectáculo, por otro lado, que en la historia de la escenografía se puede llamar, con una palabra de nuestro tiempo, *autárquico*, en lo escenográfico, es aquél eterno y primitivo de la danza. En cuanto sólo una bailarina o un bailarín puede tener el privilegio de bastarse a sí mismos, siendo a un tiempo autores, *regisseurs* y escenógrafos sin ningún otro elemento que sus propios medios físicos y espirituales.

La bailarina, de hecho, aunque se encuentre sobre un escenario absolutamente desnudo, puede dibujar y construir alrededor de sí, sólo a través de sus cadencias y ritmos, los mundos que quiere evocar. En tal caso el aporte escenográfico surge en torno a ella, idealmente, de la plástica de sus movimientos suscitados y ordenados por la máquina muscular. Llegando así a una especie de fisioescenografía. A su antojo la bailarina nos dará, pues, la imagen del viento, de la lluvia, del fuego, etc. y esto lo puede la danza en virtud del ritmo, como, en virtud del ritmo, lo puede en cierto sentido la música.

Basta que nos fijemos, a lo largo de la historia de la música, en cualesquiera de los grandes evocadores de imágenes desde Palestrina a Ravel o Debussy; de Wagner a Respighi.

Mas el escenógrafo que tenga que actuar en la puesta en escena no puede prescindir de limitaciones y no puede bastarse a sí mismo.

Si el autor es el dios creador de un mundo a priori, trascendente a la realidad, el escenógrafo es junto con el actor uno de los factores indispensables a la conmutación de lo trascendente en lo real.

Es por así decirlo, aquel *demiurgo* platónico que hace posible la objetivación del mundo de las ideas en el mundo de las cosas. Y es al mismo tiempo el mago capaz —justamente como el *demiurgo*— del logro del proceso inverso: esto es crear los medios eficientes a conducir de la mano, (a través de las alucinaciones, de las ficciones, de los espejismos suscitados por su arte), el público desde lo real a lo ideal.

El escenógrafo desde este punto de vista, aún siendo como el actor uno de los poderes ejecutivos, tiene y puede tener una parte no solo dominante sino decisiva en el montaje y en el éxito del espectáculo. Por ello, también es un artista. Más aún es el semi-dios de aquel indiscutible Olimpo que es el teatro.

Encargado de trasladar el sueño del autor a la realidad, por atmósferas y *pathos*, y al mismo tiempo, a través de aquellos, de trasladar el público de la realidad al sueño; el esce-

nógrafo tiene la difícilísima misión de encontrar y dar los medios aptos a fin de que se produzca la identificación entre la imprescindible trinidad: autor, actor, espectador. Condición esta última indispensable para el triunfo del espectáculo.

Pero si tan grande es la parte que le corresponde al escenógrafo en toda obra teatral, cinematográfica etc.; es un hecho que la escenografía no tiene nunca que sobreponerse, dominar con prepotencia y aplastar el espectáculo en sí con todos los elementos que la constituyen.

Es un arte, pero, en este caso, un arte en función del arte. Arte del arte, arte para el arte. Y por esto pertenece a la danza, a la música, a la pintura, a la escultura, a la arquitectura como *fin y autónomo*; mientras que a la historia del espectáculo, como medio y en dependencia de algo superior.

Lo que la hace, en este último caso, aún representada por los exponentes de las bellas artes, entre todas la menos eterna.

Así se puede concluir afirmando que la escenografía, es en el espectáculo, una expresión, una manifestación, un reflejo de una época histórica. Y por eso no puede estar sujeta a imperativos categóricos o a leyes inmutables: ella es una moda, que tiene su valor y su sabor dentro de determinados límites de tiempo y espacio. Por eso tiene carácter evolutivo, y está en continuo devenir, pasando de estado en estado, vinculada directamente al devenir mismo de la historia del espíritu humano.

HECTOR A. DI BITETTI

