

EXPERIENCIAS DE UN ESCENOGRAFO

Bernardo Trumper

Bajo el título de "Experiencias de un escenógrafo" he tratado de resumir y expresar mis ideas sobre el Teatro. Cuando el Profesor Don Enrique Gerías me solicitó este artículo, acepté entusiasmado; me permitiría reunir mis pensamientos e ideas tantas veces expuestas en mis clases en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile; nunca pensé que me resultaría tan difícil trasladar esto a un lenguaje escrito. El presente trabajo se ha reducido a una acumulación de notas e ideas sueltas que no logran cristalizar en lo que podríamos llamar un ensayo. Prevengo, por lo tanto, al lector, que se encontrará con un cúmulo de anotaciones un tanto deshilvanadas, pero que sí encierran una posición frente al teatro. Valga como disculpa que mis medios de expresión como escenógrafo son el espacio, la luz, las texturas, los volúmenes y no la palabra escrita.

Estas notas no son sólo el producto de mi experiencia, 20 años, en el teatro, sino del encuentro, directo o a través de escritos, con personalidades del mundo teatral en las cuales he encontrado reflejados mis sueños y mis pensamientos a tal punto que muchas veces se me hace difícil diferenciar mis propias ideas de las de ellos. Cito sus nombres a manera de bibliografía y además como señal de reconocimiento y gratitud por su noble influencia: Robert Edmond Jones, Donald Oenslager y Stanley McCannless. Para ellos mi agradecimiento y admiración.

Arte en el Teatro.

El arte del teatro está enfrentado a un problema no enunciado hasta ahora. Mientras la ciencia ha atravesado los límites establecidos asomándose a horizontes imposibles de prever, se le exige al teatro un representacionismo al que no está obligado en absoluto.

El arte teatral está en crisis. Afortunadamente esta frase ha sido repetida innumerables veces a través de la historia. Esto obliga al artista a una constante revisión de sus conceptos y como consecuencia a una evolución. Sin embargo, hasta ahora, el arte no se había enfrentado al problema de verse superado por la ciencia. El artista dominaba el espacio infinito, el mundo de los sueños, el concepto de lo inconsciente, la intuición. Hoy día la ciencia despierta más la imaginación del hombre común que cualquier espectáculo sobre un escenario. ¿Dónde ha quedado la intuición creadora? El artista tiene la facultad de anticiparse al devenir en forma inconsciente. El artista encarna sus ideas en símbolos concretos imprevistos, no vistos antes; presenta una nueva visión, intuye una nueva visión que más tarde la ciencia se encargará de revelar o reintuir.

Bástenos para ilustrar esta idea, "interpretar" lo que la pintura contemporánea no-figurativa representa. Sabemos que la problemática del arte actual consiste en librarse del objeto para transponerlo, transfigurarlos. Esta transfiguración lo lleva a la "no-figuración" que a la larga viene a resultar un figurativismo premuntorio, intuitivo. ¿No es acaso, esta pintura, una anticipación inconsciente del artista a una nueva visión, primero microscópica y luego macroscópica? ¿Una pintura no-figurativa de hace cinco años atrás no es igual a las fotografías tomadas por los cosmonautas desde el espacio sideral? El artista se ha anticipado a una nueva forma de ver, a un nuevo punto de vista. El artista ha planteado una **nueva visión**. Pero no es necesario salir de la tierra o sumergirse en las entrañas de la materia. Picasso, por ejemplo, ha hecho uso de posiciones más cotidianas para sus asociaciones imprevistas de formas. Su nueva visión disocia o permite ver simultáneamente las formas; las observa en espejos cóncavos y convexos, da vueltas en torno al objeto, organiza en forma diferente los planos, mira desde otros ángulos.

El mirar siempre adelante es una convención. El artista establece nuevas convenciones. ¿Un automovilista con la ayuda de su espejo retrovisor no tiene acaso una visión simultánea de lo que hay delante y detrás de su automóvil?

Se trata pues de establecer una nueva convención. Toda realidad es convencional. Las palabras mismas son en sí una convención. Gordon Craig dice que la tendencia a imitar a la naturaleza nada tiene que ver con el Arte; es tan perjudicial cuando se introduce en el dominio del Arte, como puede serlo la convención cuando la encontramos en la vida de todos los días.

En arte es necesario establecer constantemente nuevas convenciones. Esta nueva convención consiste en una nueva organización de las relaciones existentes entre las acciones del artista, su medio de expresión, y la idea artística, que de por sí es intuitiva.

¿Responde el Teatro Contemporáneo a esta nueva visión? Podemos decir que en general, no. Tenemos el Teatro de Vanguardia, que es una posición rebelde, de ruptura, de resistencia, de avanzada; pero que no ha logrado establecerse; claro está que cuando se establezca dejará de ser neo-convencional. Lo que en realidad tratamos de decir es que esta nueva forma de teatro no

ha logrado contagiar su magia, no ha logrado comunicar su ímpetu, no ha logrado revelarnos su fuerza, no ha acosado nuestros sentidos, no nos ha elevado más allá, no nos ha provocado espiritualmente; en otras palabras, no nos ha hecho soñar.

Desde Ibsen y Chekov, la convención realista ha invadido los escenarios. La verdad es que lo ordinario, lo común, lo cotidiano han desplazado al poeta, al soñador, al visionario, al apasionado, impidiéndonos llegar a la REVELACION.

Este es el panorama en que trabaja el hombre de teatro de hoy.

Escenografía.

Es siempre más fácil definir algo en forma negativa. Podemos decir que la Escenografía no es una rama de la Decoración de interiores, no es Artesanía, aunque requiera de Artesanos, no es un fondo pintado, no es un cuadro, no es Ornamentica, no es un puro juego de líneas, colores, volúmenes o formas, no es un "decorado".

¿Qué es, entonces, la Escenografía? La Escenografía es un arte y como tal es "encarnación de las ideas humanas en símbolos concretos".

Escenografía es la creación de un ambiente, atmósfera, que armonice con el pensamiento del autor dramático.

Un "decorado" debe ser un medio ambiente, una imagen. Cuando se levanta el telón debe establecer el clima de la obra. La imaginación del espectador debe ser estimulada por lo que ve en el escenario. Una escenografía, dice Robert Edmond Jones, es una presencia, un clima, un viento cálido que enciende el drama. Es un eco; intensifica, anima. Produce expectación; es un presentimiento; produce tensión. No dice nada, pero lo da todo.

Lo dicho no es excluyente. No es necesario que prescindamos de los objetos como tales, ni que los transformemos en símbolos. Gordon Craig dice que Molière sabía colocar las sillas en el escenario de manera que parecían hablar. Lo importante es crear el espacio donde puedan tener eco las cualidades dramáticas de una obra de teatro.

Un buen drama no necesita ser decorado, ilustrado. El decorado llega a ser importante en el teatro solamente en períodos de baja vitalidad de la literatura dramática.

Tenemos que puntualizar que nuestra posición es anti-ornamental, anti-decorativa y que consideramos a la escenografía como un lenguaje tan absoluto como la palabra, teatralmente hablando, sólo que trazado en el espacio y en el tiempo. Lo accesorio, en función de tal, no existe; los objetos, la materia, el color deben tener un lenguaje que con su presencia pueda llenar sensiblemente el espacio de la escena.

Ya que hemos hablado de objetos, materia, color; ¿cuáles son los medios de expresión de la escenografía?

El escenógrafo usa la línea, el color, el volumen, las formas espaciales, la luz; participa por lo tanto de la Arquitectura, la Escultura, la Pintura, pero no es nada de eso. Estos medios de expresión son sólo las herramientas de trabajo. Al igual que la Arquitectura, la escenografía crea espacios, pero en teatro el espacio es dinámico y además es falso, ficticio, ilusorio. El volumen, el color y la forma no tienen valor en sí, no está en ellos la finalidad, están destinados a producir una "atmósfera" y esta atmósfera tampoco tiene valor en sí; no tiene vida independiente; su énfasis está dirigido a la representación. Su deber es exaltar, estimular, complementar la acción de los actores sobre el escenario.

El teatro es un espejismo, es un arte virtual, en la acepción de Antonin Artaud, que no lleva en sí mismo ni sus fines ni su realidad.

El rol del escenógrafo.

En el teatro actual los actores y directores recurren para su trabajo de creación de personajes a lo que se ha dado en llamar "vivencias"; utilización de una técnica psíquica para introducir nuevos elementos imaginativos que despierten sentimientos dormidos guardados en la memoria emotiva y en la memoria sensitiva. El actor crea y estimula su imaginación creadora a través de sus vivencias. Este término es sin duda también aplicable a la labor del escenógrafo.

El trabajo del escenógrafo está dirigido a despertar las "vivencias emocionales y sensitivas" del espectador por medio del uso de la línea, el color, la luz, el espacio, la tensión, los ritmos, el movimiento; todo esto en función de un tema planteado por el dramaturgo.

El escenógrafo evocando en sí mismo un sentimiento o emoción que una vez ha experimentado, procede a dramatizar para otros que, a su vez, han sentido algo similar. El escenógrafo traduce este sentimiento en el escenario, a través de tensiones o equilibrios espaciales, de claro-oscuros, del uso melódico de la luz; de manera que el público pueda darse cuenta al levantarse el telón que lo que ve ante sí es algo profundamente sentido, que estimula su subconsciente y despierta sus emociones ancestrales de temor, alegría, amor, inquietud, etc.

El escenógrafo, dice Donald Oenslager, debe hacer surgir estos decorados del corazón de los personajes que lo habitan; y el público debe ver en ellos la enmarañada imaginación del Rey Lear, o la cavernosa obsesión de la Loca de Chailot, o la siniestra morada de peñascosos puritanos en Las Brujas de Salem.

La intuición guiará al escenógrafo hacia un determinado sentimiento o atmósfera para la producción de una obra. Y esta atmósfera debe lograr estimular sensorial y emotivamente al espectador. La luz ejerce una particular acción sobre el espíritu. Los ritmos afectan nuestra sensibilidad y el "timing",

tiempo o velocidad del movimiento, nos produce una emoción determinada. Se trata en cierta forma de reintegrar la antigua magia al teatro. Es el lenguaje de la forma, del espacio y del movimiento, que debe producir un encantamiento, despertar nuestros miedos metafísicos, producir una comunicación magnética, y, en última instancia, llevar al espectador a una actitud poética. Y para esto el escenógrafo debe tener una actitud poética. ¿Significa esto, pregunta Robert Edmond Jones, que debemos llevar imágenes poéticas, visionarias y apasionadas en nuestras mentes mientras gritamos nuestras órdenes a los electricistas subidos en altas escaleras durante los ensayos de luces? Y él mismo se contesta: Sí, esto es lo que significa. Llevar a cabo este resultado es cosa de temperamento tanto como de técnica. El secreto descansa en nuestra percepción del decorado, la luz, el espacio teatral como algo vivo.

El escenógrafo es un captador de atmósferas; para esto requiere un temperamento especialmente sensitivo a la atmósfera de un acontecimiento dado, así como el temperamento de un músico es particularmente sensitivo a las cualidades de una composición musical. "Los escenógrafos así como los músicos, nacen, no se hacen. Una atmósfera se capta o no en la misma forma si uno tiene o no oído musical" (R.E. Jones).

Cada obra de teatro tiene su propia energía, tensión potencial, contenido emocional, un aura determinada que tiene sus propias dimensiones físicas bien definidas. El escenógrafo debe tratar de expresar esta tensión y el decorado debe tener la dimensión física que corresponda a esta tensión. Si el decorado es más grande de lo que debiera, el público recibe un sentimiento de flaqueza, de vacío; si es más pequeño, un sentimiento de confusión y presión. Es tarea difícil ajustar los límites físicos de un decorado a sus límites emocionales.

Para crear en el teatro hay que tener una actitud apasionada; debemos dejarnos arrastrar como un inspirado peregrino, como un místico. La timidez o cautela no nos conducirán a la verdad. Debemos dejarnos llevar por estados de ánimo heroicos y contagiarnos con la actitud de los poetas, de los soñadores, de los visionarios. Solamente de esta forma podremos contagiar nuestra inspiración y hacer que otras gentes, gentes extrañas, vibren y sientan emociones.

La luz en el teatro.

Hemos hablado de "actitud poética" y de "melodía de la luz", y no pretendemos hacer metáforas.

La técnica moderna de iluminación nos permite hacer uso de este medio, casi inmaterial, no tangible, no sólo para poner luz sobre los objetos, sino para poner luz sobre las ideas.

Iluminar un escenario no es un problema de electricidad, sino un problema de sensibilidad.

Las cualidades de la luz, intensidad, color, forma y movimiento, nos

permiten hacer uso de la iluminación al igual que de las palabras para enunciar ideas y emociones. La luz es una de las más valiosas herramientas de expresión del escenógrafo.

La luz en el teatro es algo vivo, se mueve, crece, se transforma, debe tener un ritmo; tiene melodía, envuelve, separa, limita, une, golpea, produce inquietud. La sensibilidad del iluminador, su intuición, le permite captar la melodía de un texto dramático, su vigor, y traducirlo, subrayarlo por medio de la luz. Sin embargo, una buena iluminación es aquella que el espectador no ve obviamente, que no capta por su sentido de la vista, sino que lo hace vibrar emocionalmente. En otras palabras, una buena iluminación no debe notarse, debe sentirse. Es cierto que ponemos luz sobre los actores y los objetos, pero nuestra tarea es iluminar el drama.

La luz produce sobre el espíritu una acción particular que entra de lleno en el campo de la psicología. Esta acción va desde el temor infantil a la oscuridad, hasta la irritabilidad nerviosa que produce una intensidad y un color que sobrepasen los límites físicos de la resistencia visual.

La luz debe cumplir en el teatro cuatro funciones fundamentales; dar **visibilidad**, permitir ver con tranquilidad; su propósito es revelar cosas selectivamente teniendo en consideración la sensibilidad de las impresiones visuales; **composición**, crear un efecto estético, una composición espacial por el uso apropiado de la luz; definir la **motivación** de las fuentes de luz, esta motivación puede ser naturalista o subjetiva, relacionada con los aspectos psicológicos de una obra de teatro; y por último, producir una **atmósfera** determinada, y esta atmósfera se produce solamente si logramos tocar todos los resortes sensibles del espectador.

Adelphe Appia, dice que la luz es el medio plástico más importante sobre un escenario. El poder de la luz nos permite no sólo percibir los objetos sino revelar lo que ellos expresan.

La luz posee ese poder mágico de revelación que exigimos al arte del teatro.

El lenguaje de la luz, como todo el lenguaje teatral, debe despertar el reposo de los sentidos, liberar el inconsciente de manera que el espectador sienta, se contagie emocionalmente. Se trata, como dice Antonin Artaud, Gordon Craig y tantos otros, de conseguir para el teatro la antigua capacidad mágica que lo convierta en una provocación espiritual a través del acoso, o despertar, de los sentidos.

El teatro debe ser sensorialmente absoluto.

Experiencias en el teatro chileno.

Cada artista u hombre de teatro busca una verdad y trata de probarla o confirmarla cada vez que participa directa o indirectamente en un escenario. Es por esto, también, que los artistas siempre buscan, o encuentran, a aquellos

individuos, aquellas realidades o aquellas obras que permitan un comentario y un análisis que los lleve, a través de lo que quisiéramos llamar una interpretación científica, y que no es sino una interpretación artística, a la verdad en la que cree y que está tratando de confirmar.

Innumerables son los trabajos que he realizado en escenarios chilenos con autores nacionales y extranjeros, pero sin lugar a dudas, la identificación o concordancia de mis sueños, mis ideas y mi pensamiento sobre lo que el teatro debe ser se ha materializado en mi trabajo como escenógrafo, iluminador y diseñado de vestuario de dos obras de Luis Alberto Heiremans: **Versos de Ciego** y **Ei Tony Chico**.

Son dos obras donde el espacio y el tiempo son materia viva, donde lo real nunca es lo existente y donde la vida se transforma en arte para ser algo realmente vivo sobre un escenario. Son obras que poseen ese sentido de misterio o de milagro. Obras donde la luz debe iluminar ideas y sentimientos. Obras donde la magia del teatro se transforma en impactos emocionales para el espectador. Son obras que requieren de una concepción poética de un escenario y donde el artista puede omitir los detalles, prescindir de la prosa de la naturaleza y dar solamente su espíritu, su esplendor. Son obras fuera de toda dimensión y donde su magnificencia es tan infinita como el aire.

Los que han visto representadas estas obras comprenderán mejor lo que trato de expresar. En todo caso la comunidad de espíritu con el autor me ha permitido sumergirme en la experiencia emocional de estas obras para encontrar y expresar mi verdad teatral.

En **Versos de Ciego** el estímulo de la imaginación del espectador le permite ver infinitos y variados caminos que se cruzan, se pierden y se encuentran; la luz subraya y contagia las penurias y alegrías de los peregrinos y la atmósfera toda en torno rodea la realidad inmediata con un aura de irrealidad, de esperanza, de misticismo. El símbolo que lleva adentro cada personaje no enturbia la claridad de la acción dramática. Heiremans deja que las ideas participen su acción sobre el espectador a través de la atmósfera que rodea a estos personajes y donde el espacio, la luz, los ritmos, el sonido tienen una labor mágica que cumplir.

En **El Tony Chico** las simples lonas de un circo adquieren vida y drama, abriéndose y cerrándose en torno a los personajes, prolongando los espacios en la imaginación del espectador, transformándose, por actitud poética, en alegoría; y la luz ilumina el drama, desmaterializando los cuerpos para transformarlos en visiones, acentuando el símbolo o creando la morbidez de una cantina de pueblo que se deshace en un grito.

Son obras con melodía dramática y donde la luz acompaña, sigue o contrapuntea esta melodía.

Esta es mi más valiosa experiencia en el teatro chileno; haber encontrado dos obras que me permitieran comprobar estos sueños teatrales y no sólo para obtener una satisfacción personal sino para tratar de identificar estas

émociones claramente en la imaginación del público y pretender de esta manera contribuir como escenógrafo a nuestro movimiento teatral.

BERNARDO TRUMPER RONIS.

Ha sido becado por el Departamento de Estado (EE. UU.), la Fundación Rockefeller y otros organismos para profundizar sus conocimientos. Entre otras, en dos oportunidades ha recibido el "Caupolicán" como el mejor escenógrafo y galardones semejantes en Perú y Argentina.

Ha puesto decorado e iluminación a una veintena de obras en Chile y Estados Unidos y, solo o con el Teatro de Ensayo, ha viajado por Europa, U.S.A. y América Latina. Ha publicado ensayos, ha dado conferencias y ha realizado exposiciones en salas chilenas y, en 1963, en la Bial de Sao Paulo.