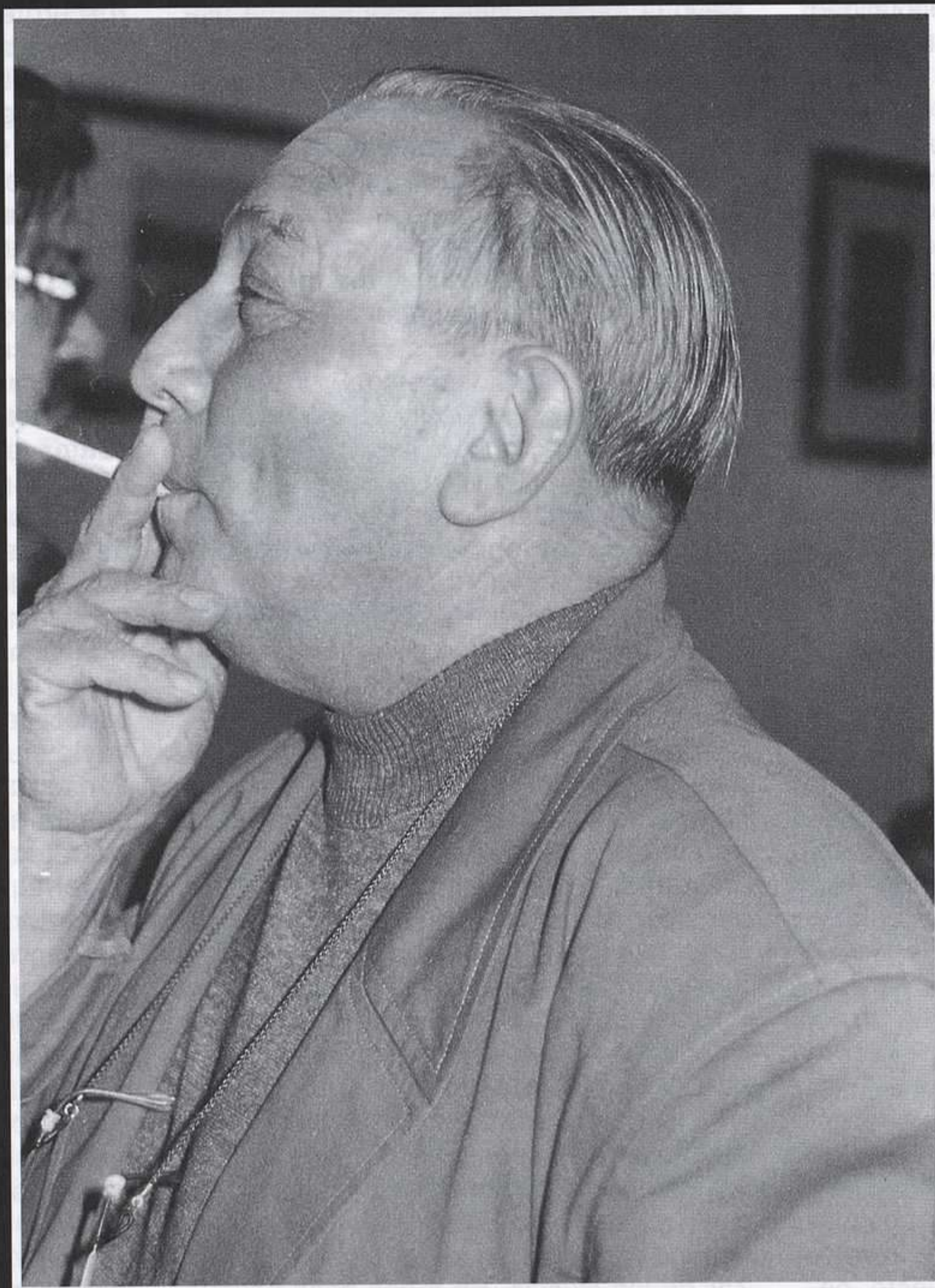


DINAMICO MAESTRO

(Declaraciones de André Collet)

Recogidas por Simón Suárez



Presentar a André Collet es tarea difícil: demasiado intensa su vida y su aportación al teatro como para que alguien como yo intente resumirlas. Si hablo de sus años de trabajo junto a Gérard Philippe, Jean Vilar, Louis Jouvet, Jeanne Moreau o Bertolt Brecht, tengo miedo de olvidarme de sus trabajos junto a Alcan, Altman, Visconti y tantos más. André es paradoja y paradigma para mí. Paradoja porque es un maestro - en el más exacto sentido de la palabra- con quien es difícil aprender porque no le gusta enseñar, un maestro que quisiera desaparecer siempre, esfumarse en el momento de la vanidad (nunca conseguí que

saludara en un estreno). Paradigma porque, aunque existen muy grandes iluminadores y he visto hermosas iluminaciones a lo largo de mi vida, nadie como él sabe servir con tanta sencillez y tanta sabiduría la dinámica narrativa de un espectáculo, nadie reflexionó como él sobre la relación de la luz con el trabajo del actor, al servicio siempre del concepto del maestro dinámico (como él suele llamar al director de escena). Si presentarle es difícil, traducirle es aún peor, sobre todo si es lenguaje hablado: habría que sentarse junto a él, oír sus inflexiones, sus risas, ver sucesivamente sus ojillos de niño travieso, de joven atormentado o de sabio y sereno maes-

tro que puede decir, como Omar Khayyam:

«He aprendido mucho y he olvidado mucho también, voluntariamente.

En mi memoria, cada cosa estaba en su lugar. He conocido la paz el día en que he prescindido de todo, con desdén.

Al fin había comprendido que es tan importante afirmar como negar».

Lo que os transcribo son retazos de nuestra conversación, en desorden, tal como vienen. He prescindido de mis preguntas. Le dejo simplemente hablar.

Simón Suárez.

Madrid, abril de 1993

Un iluminador, por regla general, considera al director de escena, si éste es sensible, como un ser fragilizado por la obra que está construyendo. Sus preocupaciones de puesta en escena son tan múltiples que el iluminador siempre tiene para con él una especie de pudor para importunarle con cuestiones de índole tecnológica. Pero tampoco hay que olvidar que el iluminador considera también al director de escena, el maestro de obras, como decía Sonrel, como un ser muy fuerte. Recíprocamente, yo creo que también el iluminador es frágil y fuerte, y que no basta un director de escena que se conforme con situar al iluminador en su tarea normal, tiene que saber sacar de él el máximo de ayuda y la quintaesencia del talento que le atribuye. También podemos darle la vuelta a la frase: el iluminador espera del director de escena que le sorprenda.

Un día me dijo Pazzioni: «escucha, tú haces lo que yo quiero y lo que tú quieras, pero lo que yo quiero es que les propongas un viaje [se refería a los espectadores] teniendo en cuenta mi imaginario visual, el tuyo propio, y a esa gente que ha pagado para escuchar y ver», o sea los espectadores.

También hemos hablado del orden, de la dinámica, de la imagen que se les propone a los espectadores. Se puede hacer que esa dinámica varíe de manera progresiva, sincrónica: provocación, porque se puede provocar en el campo de la luz. Un ejemplo para situarles bien: la primera vez que el grupo de -¿cómo se llamaba aquel grupo americano que vino a Francia?... Ah, sí, Julian Beck & Malina; el Living Theater. Dieron una sola función de un espectáculo que se llamaba *Sing Sing*. Imagínense unas jaulas de mecanotubo; nada más que jaulas y los actores dentro, con un orden realmente muy calculado, y que sólo obedecían a unos pitidos de silbato procedentes de entre cajas, interpretando cada uno un papel de preso en aquella jaula múltiple. Evidentemente había luz en todas las jaulas, yo lo había hecho con los «recortes» de la época; bueno, los recortes en aquella época no existían, eran Strand, me acuerdo, y las jaulas debían irse iluminando en un orden determinado. Aquello era un espectáculo basado en una provocación, con ruido, gritos, dolor, sufrimiento o histeria. Duraba hora y media. Bueno, pues el público se quedaba completamente pegado. Esto lo digo porque -para mí- la idea del director de escena, en aquel caso Julian Beck, no era hacer un espectáculo, sino provocar reacciones en los espectadores. Ahora bien, cualquier director de escena, en cualquier obra, tiene a mi juicio un lado provocador. No digo que quiera violar al espectador como sea, pero sí hay que ponerle en situación. Nuestro papel como iluminadores es ayudarle a ponerle en situación. No digo mediante condicionamientos imbéciles, sino con un condicionamiento que se cimiente en una idea, un sentido, una dinámica. Les he dicho que el iluminador tenía, lo primero, que servir, incluso con **S** mayúscula; y el director de escena tiene sus problemas, su función, su criterio para servir a una obra; a priori hay que confiar en él. Si le han escogido a él para montar una obra, es que hay una razón, aunque ustedes no la conozcan; si él les ha escogido a ustedes como iluminadores es que hay una razón, y deben ustedes conocerla.

Tampoco hemos hablado mucho de un problema que siempre tiene el iluminador. Se supone que sirve a una intención de puesta en escena. Al decir intención entiendo a la vez un ritmo, un clima y unos efectos particulares. El conjunto es un todo que sólo puede juzgar el director de escena, por una sencilla razón, que nosotros los iluminadores siempre tenemos tendencia a utilizar el último chisme, el último aparato, el último... Bueno, pues es un error. Hay que utilizar el material que corresponde al deseo del iluminador construido por el director de escena. De ahí surge ese intercambio increíble, poco frecuente, que a veces puede darse y que supone para el director de escena y para el iluminador una satisfacción que no se puede cambiar por nada, es como hacer el amor.

Hay que saber también -ya hemos hablado de esto- que el espectador no es sencillo. Ya les he dicho, hay daltónicos, más o menos un diez por ciento en ciertas regiones, las diferencias entre el ojo japonés y el ojo australiano, entre el acostumbrado a ver la televisión seis horas al día y el que no la ve nunca... Hay matices de apreciación del ojo. A eso se le llama hábito del ojo, es un modo de acostumbramiento o de acomodo particular. Todos los directores de escena competentes saben que después de hacer un oscuro sobre un cuadro violentamente iluminado hay un tiempo de remanencia en el ojo del espectador que depende de su aptitud física, fisiológica. No es mucho, puede ser un segundo, dos segundos, pero si por ejemplo sobre una luz HMI o Svoboda, blanca, extraordinaria, hacen ustedes un oscuro a cuchillo, el tiempo de respuesta del ojo al oscuro va a requerir un lapso que se calcula más o menos entre 0,7 y 1 segundo, según mis cálculos, y la luz que den a continuación va a estar influida por la luz anterior, va a provocar en el espectador una intención diferente, o una búsqueda si ustedes lo desean, si el director de escena lo desea. Una penumbra después de un efecto a *full* siempre es una pregunta para el espectador, pero si vuelven a poner la misma luz, el espectador no tendrá la sensación de la misma luz que antes.

Otro asunto del que no hemos hablado pero que me interesa es la dificultad que puede tener un iluminador, sostenido por el director de escena, entre la obra y el espectador. Lo digo y lo repetiré quinientas mil veces, nosotros estamos para servir escena y el director también. Su visión es importante, la nuestra también, ya lo he dicho, pero tienen que formar un matrimonio perfecto. No le vamos a ofrecer al espectador una agarrada doméstica entre el técnico y el director de escena, eso no le interesa a nadie, y mucho menos al espectador. Claro que hay broncas y problemas, divergencias, es normal, pero manifestarlos, mostrarlos, hacer otra cosa que lo que quiere el director de escena, para mí es un grave error. ¿Debe uno, como iluminador, imponer su propia visión? Yo sostengo que imponer la propia visión es reducir el problema. No nos han llamado para que iluminemos nuestro propio espectáculo, *nos pagan* para iluminar un espectáculo visto por espectadores. Ya he dicho que el primer espectador es el director de escena. El segundo es un ojo múltiple con sus problemas, y si ustedes no lo conocen es un fastidio, es un fastidio porque según el lugar que ocupe, según lo que haya pagado, la numeración de las butacas que es diferente en cada sitio, y además sus costumbres, su modo de alumbrarse en su casa, de leer, de ver un museo, intervienen de modo completamente insidioso sobre el espectáculo que usted les está proponiendo, y, ya lo he dicho, no se puede proponer, con todo el respeto que yo le debo a ese público, la misma iluminación para un grupo de danzas en el Congo que para una ópera en España. ¿Por qué? Porque ellos están acostumbrados a una luz natural mucho más fuerte, más incluso que en España, pero con una... una especie de nube vespertina.

También hemos hablado -y esto a Simón le preocupa mucho-, de que toda obra, sea la que sea, teatro, ballet, opera, número de cabaret, tiene una dinámica propia. Esa dinámica no va forzosamente ligada a un texto, va ligada a una idea. Esa idea sólo la puede transmitir el autor *cuando uno sabe leerlo*; ahora bien, yo les desafío, señores iluminadores, a que lean ustedes una partitura del señor Donizzetti, yo lo he intentado y no soy capaz, hay que ser especialista, así que por fuerza tienen que confiar en el que sabe leerla, y es él quien les va a decir: en tal momento es aria, en tal otro un recitativo, en tal otro un matiz secundario, en tal otro un matiz primario. Y ustedes tienen que ayudarle a encontrar no la iluminación sino la luminosidad, que no es lo mismo, pero que corresponda a la voluntad, a la decisión

voluntaria del director de escena, que es el responsable de esa propuesta general. Nosotros, cualquier iluminador, estamos acostumbrados a hacer lo que en los efectos se llama una subida, una serie de efectos, caída y aplauso. Eso está bien, es un clásico, pero lo más interesante es hacer una subida que apenas sea una subida, no se sabe, a lo mejor ya ha empezado; tengo ejemplos, y se los doy porque no deja de ser muy clásico, en que el proceso de luz parte prácticamente en teoría de un 500 w. hasta 40.000 Kw. En lo ideal, el punto culminante de una obra, si es una obra construida, debería tener una gradación ascendente y una gradación descendente, o, aún mejor, una gradación ascendente perpetua, y eso no es nada cómodo, porque automáticamente tienen ustedes que hacer tiempos, respuestas, momentos en los que la propia obra les obliga a lo que yo llamo hacer blancos, es decir, en ciertos momentos la iluminación en sí no tiene ninguna importancia. Un ejemplo: la muerte de Anna Bolena¹. Simón me había hablado de ella. Yo no creo que se le ocurriera la idea de repente, debió de ser un largo proceso en su cabeza, una reflexión. Anna muere en un aislamiento total, incomprendida, y tiene una relación directa con la vida futura, con Dios, con la locura. Cuando Simón me dijo: «hay que hacer una luz que sea una luz de halo divino», la primera idea que nos vino fue el célebre triángulo de la Trinidad, o una gloria, y luego, charlando entre nosotros, empezó a decir: «lo vamos a hacer con una especie de iluminación a contraluz muy violenta, de tipo HMI o 5 Kw Fresnel». Lo probamos y nos dimos cuenta de que Simón quería conseguir un aislamiento de aquella mujer que, por la propia puesta en escena, estaba situada en relación con el escenario en segundo plano, y que se suponía que estaba sola. Cuando Simón hizo entrar al coro en aquella parte, el coro podía molestar en la medida en que se veía un conjunto, una masa. Con una hilera de Svobodas intensa, llegó a hacer alrededor de aquellos personajes de coro un halo que hacía que se les viera como una especie de sombras grises iluminadas únicamente por la superficie de atrás, y Anna Bolena, sola, al estar iluminada de otro modo, era la única visible. Para mí, eso es una solución ideal de la soledad entre la multitud. La imagen de la soledad de la muerte era mucho más impresionante al rodearla un falso público, es decir, un coro. Se sentía un calor de aquel coro alrededor de ella, pero frío, y ella ignoraba a aquel coro totalmente. Para mí esto quedará como una de las imágenes, no tengo muchas, una treintena en toda mi vida, que recordaré, y hago un inciso: ustedes, los iluminadores y los directores de escena, tienen la obligación de recordar las imágenes que han marcado al público, no para repetir las indefinidamente, sino para utilizarlas de manera diferente. Lo que hizo Simón en frontal absoluto posterior, se puede muy bien hacer en frontal anterior para otro momento. Todo depende; yo creo que los progresos se hacen un poco tarde, yo todavía los sigo haciendo a mis sesenta y nueve años, y descubro hace un mes algo que hubiera querido hacer seis años.

Yo sostengo que el iluminador consecuente depende a la vez -y no creo que se pueda pasar de largo por aquí- de esa idea, de esa dinámica del espectáculo, de ese tema; de la obra, vamos, y que él tiene que traducir esa obra, en fin iluminar esa obra con los medios técnicos de que dispone. Podríamos estar hablando mucho tiempo de los medios técnicos, pocos, muchos; yo digo que se puede hacer un espectáculo hermosísimo con pocos medios, pero digo que es más fácil hacer un buen espectáculo con muchos medios, claro, qué tontería, pero también deploro la costumbre que hay de poner un montón de trastos que al final no sirven para gran cosa. Es más importante para mí servir a un problema, servirle lo

mejor que pueda con los medios correspondientes, que utilizar un aparato simplemente porque dispongo de él... Ya sé que todos los iluminadores, y los directores de escena también, al cabo de muy poco tiempo vienen con sus manías. Lo llamo manía de modo peyorativo, pero creo que no es una manía desagradable, es decir, que compone un estilo. Sin ánimo de ofender, se podría decir que Picasso tenía una manía. Monet también...

En *Las Meninas* Velázquez crea un fenómeno particular. *Las Meninas* es una puesta en escena. Yo intenté una vez hacer la luz de *Las Meninas* y me estreñí, porque hay una diferencia muy grande que como iluminador, es necesario hacer: un pintor juega con pigmentos, con pintura. (Y además yo no conozco suficientemente los parámetros de esa puesta en escena). Un iluminador es un tipo que tiene que saber que un pintor juega con pigmentos, que puede hacer lo que quiera con su pintura, así venga de Holanda, de Italia, en el XVI, en el XVII. Yo he ido ahora al Louvre a hacer análisis de lienzos hechos con infrarrojos y la reconstrucción de los lienzos intentando recomponer los mismos pigmentos, y se consigue; es fabuloso, yo he visto Tizianos repetidos, y uno se dice, bueno, francamente, fantástico, ahí lo tienes renovado, realmente renovado. Pero ustedes los iluminadores no utilizan más que luz proyectada, y no es lo mismo. No imponen pigmentos en un lienzo.

Voy a citar la expresión de Bouteille², que es un tipo muy conocido y que me gusta mucho. Dice: «llego al escenario con un talento nuevecito, una idea nuevecita, y voy y... ¡Aaaaaah! ¡La he cagao!». Da risa, pero a la vez es doloroso, e incluso dirá «¿por qué no tengo talento, por qué razón no tengo talento?». Piénsenlo... Les voy a decir una cosa: para mí, un iluminador que no tiene talento es un iluminador que no piensa más que en sí mismo.

Tampoco hemos hablado mucho de la relación del iluminador con el decorado. Es una pena, porque yo creo que nosotros los iluminadores somos el tercer personaje de una obra. El primero, el director de escena, como siempre he dicho, y el segundo el escenógrafo: nosotros siempre llegamos demasiado tarde, ante una construcción mental del director de escena y una construcción corpórea del escenógrafo. Ya está hecho, no se puede cambiar nada, como no sea que el director de escena le eche valor y suprima un elemento, le pida al escenógrafo que cambie, etc. Pero para hacer eso hay que tenerlos muy bien puestos, porque como ustedes saben, cuanto más famoso es el escenógrafo, más cuenta su decorado, y cuanto más famoso es el director de escena, más cuenta su influencia. Todos podemos citar nombres de directores y escenógrafos famosos. Pero cítenme tres iluminadores conocidos en Europa. ¿A que se quedan todos clavados?... Cítenme tres directores de fotografía de cine cuyas imágenes les hayan gustado. Aparte de unos pocos, seguro que los demás se quedan clavados. Yo puedo citarles cinco o seis directores de fotografía que me han arrebatado.

Otro hecho del que hemos hablado poco es, en lo que toca al iluminador, que hay que subrayar lo que se propone visualmente a los espectadores. Mi visión personal es doble. Por supuesto, tengo en cuenta la voluntad del director de escena, su decisión, él es *el maestro dinámico del espectáculo*, pero también tengo en cuenta al público, es decir, por un lado el sitio que ocupa (en las salas a las que voy no hago más que ir y venir de un lado para otro porque sé que la luz de un espectáculo nunca es la misma según el punto de mira). En la medida de lo posible, mis queridos ilumina-

Juan Antonio Hormigón, Juanjo Granda, André Collet, Simón Suárez, Fredy Guerlache y Antonio Malonda (de espaldas) durante el café de media mañana.



dores, intenten encontrar los medios técnicos que les permitan hacer una *imagen única* para el público. ¿Por qué una imagen única? No están ustedes ante un individuo, sino ante un grupo de individuos, un colectivo provisional que se ha reunido con una finalidad determinada. Aunque unos vengán a hacer relaciones públicas y otros a oír cantar a la Callas, deben ustedes proponer a todo el público la misma visión, lo más que puedan de la misma visión. Sé que es uno de los parámetros más utópicos. En la Opera de París en 1924 había entradas para ciegos, las entradas de arriba del todo de las galerías próximas a la embocadura estaban reservadas para ciegos; no tenían necesidad de ver, oían muy bien. Nosotros eso ya no lo tenemos, ese problema ya no se contempla, yo intento hacer lo más posible para un máximo de espectadores. No digo que no haya gente que no oirá nada porque estará realmente metida en el fondo de un palco, pero en la Scala de Milán se oye muy bien en el fondo de los palcos, y en la Opera de París no se oye nada cuando está uno en el fondo de un palco. Cuestión de construcción, de acústica. Y yo sostengo que la luz va a tener en cuenta a la acústica. Muchas veces oigo «cuanto menos se ve mejor hay que oír», y al contrario, pero también es cierto que tenemos que tener presente en la mente que una frase susurrada por un actor, una frase cantada *mezzovoce* o un recitativo llano deben llegar igual de bien que un gran momento lírico o una gran frase determinada. Para nosotros esto es una preocupación constante, yo lo llamo vigilancia del iluminador en relación con el ojo y el oído del público. Si quieren ustedes arrastrar al público en una historia, historia que arrastra por sí misma, porque ése es el objetivo del espectáculo, no olviden nunca que un espectador siempre tiene tendencia a ponerse en el lugar del actor, ya sea en ese momento o más tarde, en su memoria, y deben proponerle ese célebre viaje del que hablaba Pazzioni. Ese viaje se lo proponen ustedes con sus medios, pero deben pensar constantemente en él, y no empeñarse en hacer una tempestad en un momento de calma chicha.

Nos queda por hablar también de la función del color en el teatro. Creo que el tema merece una reflexión un poco más larga que hoy no me permite mi viaje inmediato, pero que añadiré por escrito. El color siempre tiene una función fisiológica. En los dos sentidos: uno, voluntad del director de escena y del iluminador de crear un clima determinado para informar simplemente a la gente de que es de noche o de día. Pero entre la noche y el día hay una cantidad de matices que se pueden explotar. Ahora bien, eso no basta. En la dinámica de un espectáculo, en plena noche se podría iluminar con un cañón a un personaje porque lo que dice es importante, o porque la voluntad del director de escena basta para explicar que se le vea perfectamente cuando dice lo que tiene que decir, y que luego se vuelva a la atmósfera general. De modo que ustedes rompen un ambiente por mor de un texto o de una imagen que es indispensable para que el público comprenda la obra. De donde se infiere la necesidad de hacer un trabajo analítico obligatorio sobre cada efecto de luz, que debe ser funcional dentro del proceso mental del público,

teniendo en cuenta todos los parámetros que le acompañan, es decir, lo que ha habido antes, lo que vendrá después; si no, harán ustedes lo que se llama un hiato, e incomodarán al público. Una vez me pasó que el público no reconocía a un personaje nacido de un efecto nocturno y que bajaba a proscenio, decía un aparte al público (era una obra de Beckett), y volvía a mezclarse con los demás. Era un error, no forzosamente mío ni del director de escena; era un error de construcción dinámica de escena.

Señores directores, pidan ustedes a sus iluminadores no sólo climas, no sólo fenómenos explicativos de luz analítica, no sólo una dinámica de progresión, sino también belleza.

Yo sostengo que en una crítica, cuando un crítico dice «¡Ah, qué iluminación tan bonita!», es que la obra ha salido mal. Al contrario, cuando leo en una crítica «qué obra tan maravillosa, qué extraordinario...», y no puede analizar, ahí me los he llevado al huerto. Hay que desconfiar de las medallas. Siempre son de pega. Y le estoy hablando tanto al iluminador como al director de escena. Para mí, lo que cuenta es la fuerza de su espectáculo y su fragilidad. No hay fragilidad sin fuerza y al contrario tampoco. Un espectáculo siempre es frágil, basta en una ópera con que una cantante suelte un gallo para que al público se le rompa la magia, y basta que haya una avería en un foco en un momento dado para que el personaje se quede completamente a oscuras. No se confíen. Yo tengo una manía entre otras muchas, y es duplicar las fuentes por miedo a las averías. Una vez me pasó. Incluso vi salir de escena a un bailarín porque tenía una avería en la mesa, en una serie de circuitos. ¿Y qué le voy a hacer? Pues sí, tengo que poder hacer algo. Hay que encontrar la manera de -. Me dirán ustedes que con los medios técnicos, se puede. En Bruselas, en la Monnaie, hay una mesa de recambio que tiene cassette doble, y en caso de avería se puede volver a arrancar. Pero no todo el mundo dispone de esos medios. Imagínense ustedes, con una mesa manual en un espectáculo soberbio, yo qué sé, un Lorca que han montado en sitio soberbio, con un único aparato que se avería, ¿qué hacen? ¿Devolver el dinero y actuar al día siguiente, una vez arreglado? No tendrán el mismo público, y no pensarán en otra cosa. Cuidado con las averías.

- 1 *Anna Bolena*, de Donizetti. Bruselas, Théâtre Royal de la Monnaie, abril de 1993. Dirección escénica de Simón Suárez.
- 2 Expresión parisina barriobajera: Bouteille -Botella- es el filósofo que todos llevamos dentro cuando nos hemos bebido unas copas.