

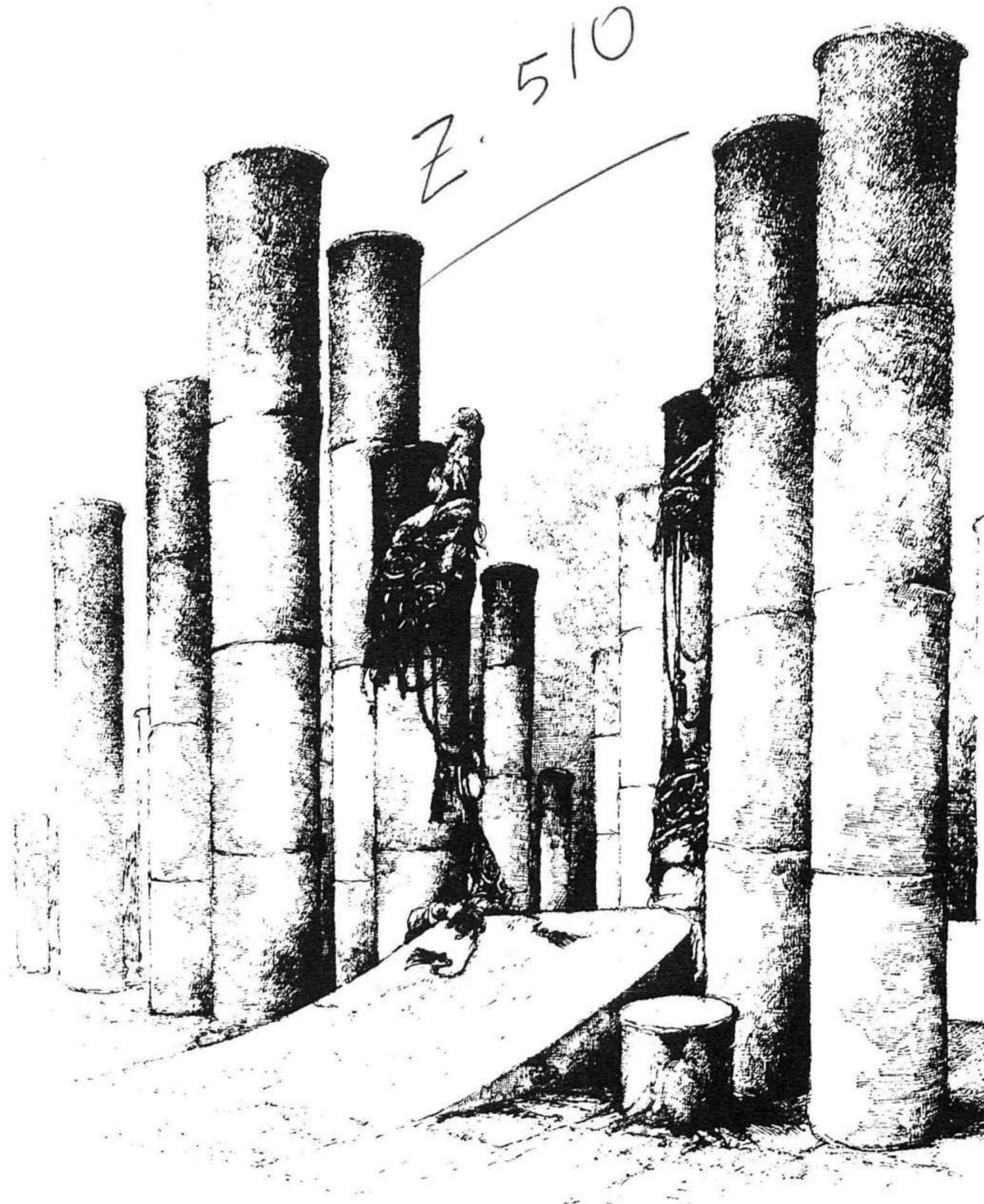
Los pintores
y el teatro

510



28

CUADERNOS
EL PÚBLICO



Boceto de José Hernández para "Así que pasen cinco años", de Federico García Lorca (1978).

Los pintores y el teatro

Cuaderno coordinado
por Ángel García Pintado



EL PÚBLICO



MADRID, NOVIEMBRE 1987

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:
Redacción: 270 57 49 y
279 32 96
Suscripciones: 270 51 99.

Portada:
"Madrid-París-Madrid",
de Eduardo Arroyo

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito Legal: M-524-1985.
NIPO: 302-87-001-X.
ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 50.

Índice

El rapto (Ángel García Pintado).....	7
El pintor en el escenario (Denis Bablet).....	11

LAS VANGUARDIAS HISTORICAS

De la síntesis escénica abstracta (Vassily Kandinsky).....	27
Sonoridad amarilla (Composición dramática de V. Kandinsky).....	29
El ballet-espectáculo, el objeto-espectáculo (Fernand Léger).....	33
De la pintura a la arquitectura (El Lissitsky).....	37
El cubo y la esfera (Casimir Malevitch).....	39
¿Cómo deberá ser realizado el teatro de la totalidad? (Lazlo Moholy-Nagy).....	41
Picasso: la telepatía de "Parade" (Carta de Jean Cocteau).....	43
La construcción escénica moderna y el escenario (Oskar Schlemmer).....	47

SEIS ARTISTAS ESPAÑOLES

Eduardo Arroyo: Del taller a las tablas.....	51
José Caballero: Testimonio.....	55
José Hernández: Una cuestión de parentesco.....	59
Manuel Mampaso: Al servicio de la obra.....	61
Francisco Nieva: La accessis plástica del teatro.....	65
Antonio Saura: Un espacio mágico.....	69







Pintores que se asoman a la ventana del teatro; pintores que se incorporan de lleno a la profesión del decorador o escenógrafo; pintores capaces de un desdoblamiento singular como creadores de personalísimos espacios escénicos; pintores que han tenido la fortuna (o la perspicacia) de juntar sus esfuerzos a los de grandes directores de escena; pintores que tuvieron que padecer años oscuros y relaciones más o menos bastardas con un teatro más o menos bastardo; pintores que, como Kokoschka, Kandinsky, Picabia, Picasso, Arroyo, Gilles Aillaud, han realizado incluso sus propias incursiones en el terreno de la escritura teatral... En resumidas cuentas, la incorporación de los pintores al teatro tiene ya, sin lugar a dudas, su propio capítulo indiscutible en las historias paralelas de la escena y las artes plásticas. Esa relación, llena de sugerencias y juegos creativos, tuvo un especial y asombroso estallido durante los años 20 y 30 del presente siglo; pero de ninguna manera se limita su interés a la simple nostalgia. Sus ecos no se han apagado todavía, ni muchísimo menos. En esta aproximación al tema de "Los pintores y el teatro", además de los trabajos introductorios a cargo de Ángel García Pintado y Denis Bablet, se incluyen documentos sobre algunos de los protagonistas de la fusión teatro-pintura que se produjo en los años de esplendor de las vanguardias históricas (Kandinsky, Léger, El Lissitsky, Malevitch, Moholy-Nagy, Picasso, Schlemmer), así como testimonios de o sobre las actividades teatrales de seis artistas españoles: Eduardo Arroyo, José Caballero, José Hernández, Manuel Mampaso, Francisco Nieva y Antonio Saura.

5

En la foto, escenografía de José Caballero para "Bodas de Sangre", de Federico García Lorca (1962)

6



Boceto de Picasso para "Pulcinella", ballet con música de Pergolese, con arreglos de Stravinsky y coreografía de L. Massine. París, 1920 (Museo Picasso de París).

El rapto

ÁNGEL GARCÍA PINTADO

Mientras se dilucida la cuestión de si el teatro debe ser un cuadro o debe no ser un cuadro en movimiento, se está dejando pasar la oportunidad de incorporar de un modo definitivo y orgánico el trabajo de los artistas plásticos a la investigación escénica. De las raras veces que en España se ha recurrido a los pintores, la mayoría de ellas ha sido por darle un toque de distinción al montaje.

Al pintor se le saca por unos instantes de su estudio para encargarle una escenografía —preferentemente de teatro nacional— y esa operación, ese encargo, presenta el aspecto de un rapto. Un rapto momentáneo, para una función interina y sin carácter vitalicio. Como buen profesional, el pintor cumple su encargo y retorna después a la soledad de su estudio. Salvo las veces en que la cortedad mental del director demanda del artista plástico un simple telón de fondo para que no quede desnuda la pared natural del escenario, lo propio es que el teatro, al solicitar la colaboración del pintor, le brinde el don de la tridimensionalidad. El pintor, que es un ser acostumbrado a reflexionar sobre la naturaleza del arte, tiene ante sí el dilema de amortajar el cadáver o entrar a saco en él, diseccionarlo y transformarlo en un ente vivo. Los modos de producción vigentes en esta tierra de mucho garbanzo aconsejarán al pintor la primera opción como la actitud más sensata: mejor no meterse en camisas de once varas y cumplir del modo más airoso posible. Previamente, el pintor se habrá informado, a través de gentes que le quieren, de que el decorado es lo último que llega al montaje, junto con las luces, las músicas y algunos otros enseres. Cuando el decorado al fin construido llega al escenario, es recibido

con reticencia por la población ensayosa. Falta como mucho una semana para el estreno, y al decorado ansiosamente esperado se le recibe como a la visita que se presenta en el momento más inoportuno. Las tensiones neuróticas de la población ensayosa, mezcladas a las de la población maquinista y utillera, aumentan, prometiéndole muy variados estallidos de cólera en cadena. El pintor metido a escenógrafo tiene entonces la ocasión de vivir una experiencia que pronto desearía irreplicable. Su vía crucis habrá empezado seguramente antes, pero en esa semana previa al estreno conocerá su clímax grandioso, en el transcurso del cual el pintor añorará como nunca la paz idílica de su estudio.

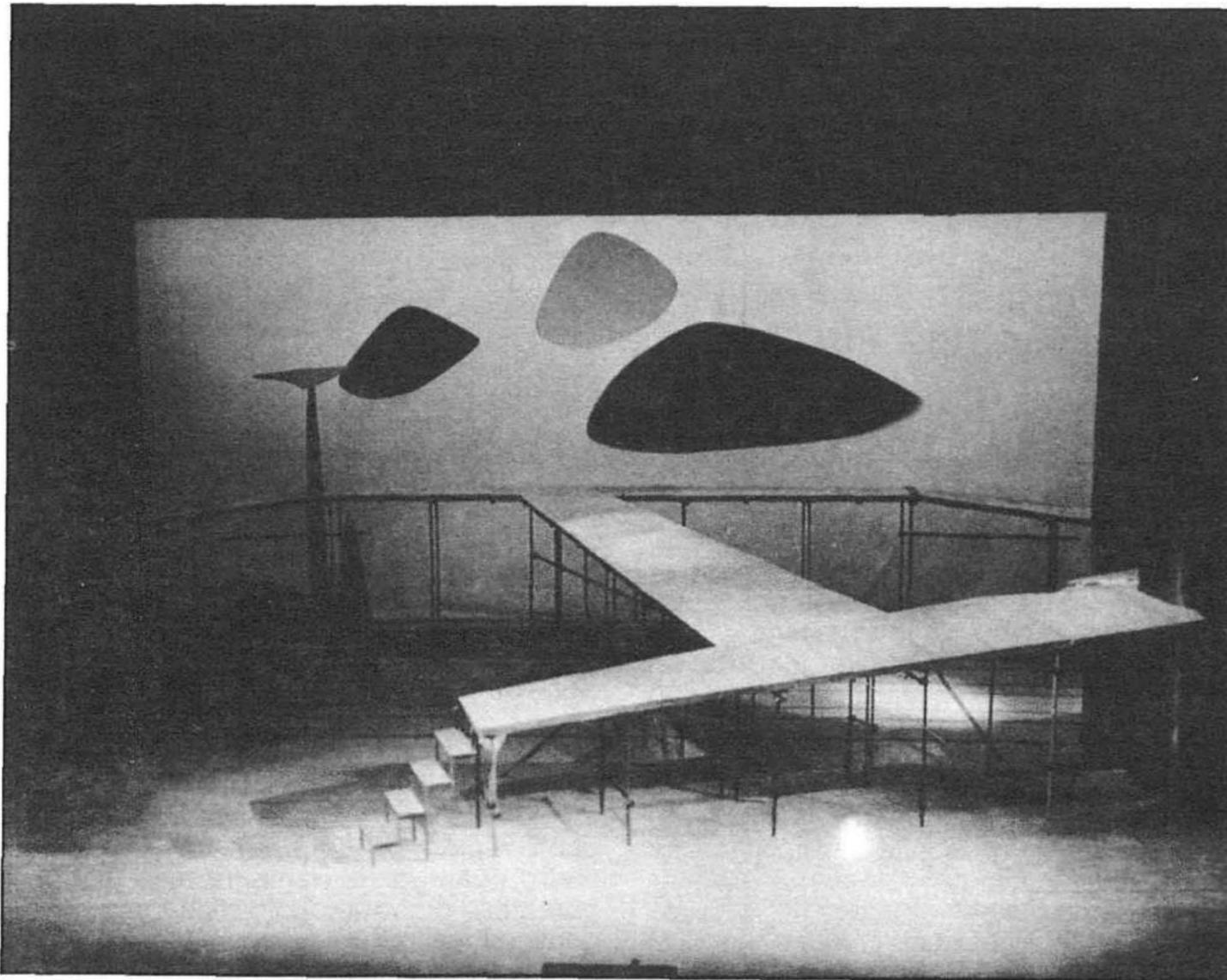
Al menos en España, al decorador-figurinista no se le ha venido pidiendo otra cosa que algo para vestir santos y arropar textos, algo que resultara "funcional" (horrible término-amenaza), que no entorpeciera demasiado los planes del director. Los críticos de todos los días han contribuido, por su parte, a acentuar y perpetuar la condición vasalla del decorado, siendo rara la vez que en sus reseñas hacen referencia a él, y si al escribir han tropezado con ese cachibache, lo harán de pasada y al final, en una pequeña frase de compromiso. ¿Por qué entonces extrañarnos del general alejamiento de los pintores del teatro?

El director les teme, el crítico les ignora y ellos no dejan de percibir que aquel no es su mundo y que su trabajo cotidiano en la soledad del estudio pintando en dos dimensiones les ahorra los sinsabores de un mundillo muy neurotizado que les promete, con la tridimensionalidad, la úlcera de duodeno.

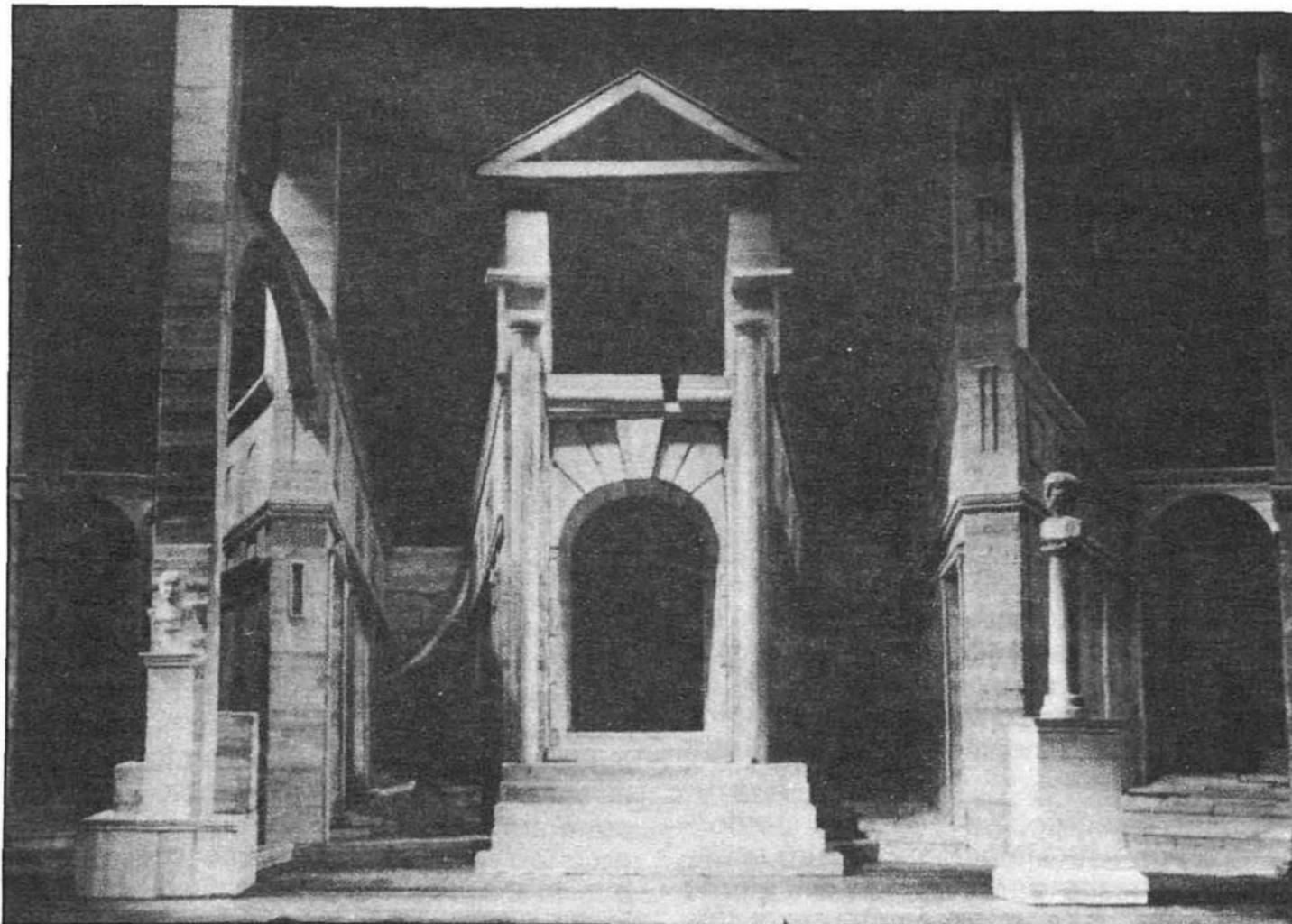
Y, sin embargo, no podemos conformarnos con esta situación. El teatro español les necesita para salir de un eterno letargo. Necesita a los pintores, a los escultores, a los arquitectos, a los músi-

cos... Que a punto de finalizar el siglo XX tengamos que hacer este reclamo, es la prueba más contundente de nuestro anacronismo. La historia de esa colaboración entre los plásticos y el teatro ha cumplido ya un siglo, como nos informa el trabajo de Denis Bablet que se incluye en este Cuaderno dedicado a esas experiencias que en algún momento llegaron a ser especialmente intensas. Experiencias que en España —país donde se da un pintor por metro cuadrado— han sido más bien esporádicas y puede decirse que sus protagonistas se cuentan con los dedos de ambas manos. Algunos de los documentos teóricos que aquí se presentan demuestran que en un período de esa historia y en ciertos lugares de Europa, los plásticos prestaron al teatro una dedicación más allá de lo meramente oportunista o coyuntural, hallando en él ese ámbito ideal donde subvertir leyes y alcanzar una plenitud de las formas. Se rebelaron contra el papel de meros ilustradores o sastras de la escena que el mercantilismo de unos y la pereza mental de otros les habían asignado, y reclamaron un lugar activo en el organismo, una organicidad, y la bula, licencia para sugerir transformaciones radicales.

Las experiencias aglutinadas al calor y el entusiasmo de los primeros años de la revolución rusa, con su correspondiente contagio en casi toda Europa, más las enseñanzas y los frutos excepcionales de la Bauhaus, en la República de Weimar, son, sin duda, dos momentos únicos que parecen irrepetibles. Después de ellos todo se nos antoja regresivo. Es como si el universo, antes en expansión, hubiera iniciado su fase reductiva. "El pintor, al subir al escenario, se hizo arquitecto", escribe por entonces el constructivista El Lissitsky, reconociendo más adelante con orgullo que la mayoría de los grandes éxitos del teatro ruso de aquellos años se han debido a los pintores.



Decorado de Alexandre Calder para "Nuclea", de H. Pichette, dirigido por Gérard Philipe, Paris, 1952.



Decorado de Balthus para "Estado de sitio", de Camus.

Florecieron mil flores, para todos los gustos del olfato, se diseñaron excéntricas, utópicas y posibles teorías, a veces experimentadas de inmediato. El *ballet triádico* de Schlemmer, el *teatro sin fin* de Kiesler, la *síntesis escénica abstracta* de Kandinsky, el *objeto espectáculo* de Léger, la *geometría dramática* de Mondrian (que quería actores invisibles), el *circo* de Calder, el *teatro del color* de Sonia Delaunay (que debería componerse como un verso de Mallarmé, como una página de Joyce...), las marionetas de Tauber y Arp, el *teatro-circo-varieté* futurista o *teatro de la totalidad* de Moholy Naggy...

Otros no registraron patentes para la historia de las grandes invenciones, pero contribuyeron al esplendor de la fiesta. Matisse, con decorados para el ballet de Diaghilev y música de Stravinsky. Picasso, Cocteau y el músico Satie, trabajando juntos también para los ballets rusos; Francis Picabia, para los ballets suecos... Y antes, los trajes para ballet del futurista italiano Fortunato Depero. La década de los años treinta parece pertenecer al pintor francés Balthus. Es él quien se atreve con *Los Cenci* de Artaud. El autor escribía entusiasmado: "Balthus ha hecho para mi pieza *Les Cenci*, un decorado fantasmal, grandioso como una ruina soñada o como una escala desmesurada..." Y el crítico Juvé: "Las luces complejas, los movimientos del individuo y de la masa, los ruidos, la música, revelan al espectador que el espacio con el tiempo forma una realidad *afectiva*". Los trabajos de Balthus para el teatro duran hasta el comienzo de los sesenta. En 1948, *Estado de sitio*, de Camus, se estrena con escenografía de Balthus, quien hace también dos Shakespeare, un Mozart, un Betti...

¡Cómo olvidar a Salvador Dalí, cuyos delirios paranoicos quedaron reducidos a veces a telones pintados! A pesar de que Dalí realizara más de una docena de escenografías para ballet y teatro, entre 1930 y 1960, lo cierto es que es otro de los grandes valores desperdiciados por la escena. El hecho de que toda su vida la empleara en el montaje escenográfico de sus propios actos existenciales —*body art*, puro *body art*— no le impedía sacar tiempo para acometer la hechura de otras escenografías, en las que, partiendo de Shakespeare, Wagner o Wilde, y a través de su método paranoico-crítico, llegar a rozar el infinito. Dalí, viajero anhelante de la cuarta dimensión, podía habernos dejado un legado teatral más rotundo si su vida artística, en vez de dispersarse en mil menesteres mercantiles, hubiese estado más concentrada sobre un objetivo de subversión

dramática, y si el propio Dalí hubiera sentido la necesidad de transformarse en hombre de teatro dispuesto a llevar sus ideas hasta las últimas consecuencias.

Sorprende que otro pintor surrealista como Magritte, que tanta impronta ha dejado en el diseño y en los signos culturales hoy vigentes, de cuya magia nos apropiamos con tanta frecuencia como desaprensión, no haya caído nunca en la tentación escénica. Acaso sea porque Magritte no sentía esa necesidad, al ser sus cuadros *teatro* por sí mismos. A ellos se asiste como a una representación que nos promete la sensación más inquietante. El tan imitado y vampirizado Magritte no hizo otra cosa en su vida que pintura dramática, caligrafía de pincel.

Otros, no conformes con la sola experiencia escenográfica, probaron la escritura de textos teatrales. *El deseo agarrado por la cola* titula Pablo Picasso una pieza en escritura automática estrenada en París en 1944. Mucho antes, Francis Picabia había dado a conocer *El estribillo ¿de qué?*, *Manifiesto canibal dadá* y *Festival-manifiesto-presbita*. Seis obras dramáticas escribió Oscar Kokoschka, y la última, *Comenius*, fue llevada al cine. Sin embargo, el Aduanero Rousseau, muere inédito como autor dramático. Pocos supieron que el Aduanero escribía teatro, hasta que Tristan Tzara dio a conocer dos de sus manuscritos (*Una visita a la Exposición de 1889* y *La venganza de una huérfana rusa*). Jarry lo descubrió como pintor y Tzara como dramaturgo. En fin, Kandinsky fue, además de gran teórico, autor de pequeñas piezas de teatro sintético, que experimentó en montajes con sus alumnos de la Bauhaus...

No existe motivo para que el teatro y las artes plásticas se espíen con mutuo recelo. El teatro ha demostrado que puede ser muchas más cosas, tener más caras de las que le habían prefijado los cánones. Teatro y pintura son vasos comunicantes, cuyo fluido deberá ser incesante. Acaso el teatro sea sólo eso: un cuadro en movimiento; y la pintura, nada más que un escenario detenido en el tiempo. Sí, aún tienen los pintores mucho que decir en el teatro, pero éste no está moralmente autorizado para seguir prometiendo nuevas frustraciones. Sólo un cambio radical en los sistemas de producción podría integrarles orgánica y plenamente con todo su bagaje creador. (La aportación del pintor al medio trasciende los límites del decorado). Se les evitaría de este modo la sensación de estar siendo utilizados por el mercader y/o el esnob de turno. Y la Belleza, inmensamente agradecida, se pondría a tocar la lira.



"Relâche", espectáculo de los Ballets Suecos con decorado de Picabia.

9



Decorado de Dalí para "Romeo y Julieta", de Shakespeare.

12 Mars 1896



10

L'ŒUVRE 22, Rue Turgot

PEER GYNT

Poème dramatique en 5 actes

d'Henrik-Ibsen, Musique de E. Grieg

Traduction de M. le Comte PROZOR

Orchestre conduit par M. GABRIEL MARIE

Solo de Violon par M. HOFFMANN

Aase	M ^{lle} BARBIERI
Peer Gynt	M. DEVAL
Solvég	M ^{lle} SIZANNE AUCLAIRE
La Femme au vert	M ^{lle} ROSE MARTIAL
Ingrid	M ^{lle} REYNOLD
Le Fondeur	
Le Passager	
Le Tortueux	M. ALBERT MAYOR
Aslak	
Andra	M ^{lle} JANE AVRIL
Le 1 ^{er} Toul de cuir	M. JARBY
Charme arabe	M ^{lle} BERTHIDE
Le Vieux de Dowe	M. ROMON
Le Capitaine	M. HOFFMANN
M. Horskopf	M. FLANDRE
M. Hultun	M. SANDOZ
Une Fille de Troie	M ^{lle} ISAAC
Pilote	M. MIGNON
Une voix dans le caillou	M ^{lle} MIZARD
Chef des Chèvres	M. BUSTONNEAU

N° 30 c. - Un an : 7 fr. 8 fr.

Parait le 5 et le 20 de chaque mois.

EDITION DE L'ŒUVRE

AVEC ESTAMPES SPECIALES

LA CRITIQUE

REVUE ILLUSTRÉE

BIBLIOTHÈQUE D'ART

Collection d'Affiches

Georges BANS, Directeur

Boulevard Latour-Maubourg

PARIS

E. Munch, programa para "Peer Gynt", de Ibsen, dirigido por Lugné-Poe en el Théâtre de l'Oeuvre. Paris, 1896.

El pintor en el escenario

DENIS BABLET

Moscú, 1880: Mamontov, un rico industrial aficionado al teatro, hace un llamamiento a los pintores para los espectáculos que presenta en su mansión o en la ópera que inaugura en 1885. Entre ellos están Vaznetzov, Polonenov, Korovine y Vrubel. Hoy sus esbozos no parecen demasiado revolucionarios; sin embargo, en ellos se detecta un deseo nuevo de armonizar el decorado con la "atmósfera" de la obra y una preocupación evidente por la estilización decorativa que se inspira frecuentemente en el arte folclórico ruso. Un día, hablando de Mamontov, Stanislavski escribirá: "(Sus) espectáculos tuvieron una gran influencia en la decoración teatral rusa, llevaron al teatro a pintores de talento y, de esta manera, verdaderos artistas fueron sustituyendo poco a poco a los antiguos decoradores".

París, noviembre de 1890: el Teatro del Arte que anima Paul Fort, un joven poeta de dieciocho años, ofrece su primera representación. En aquel momento, ninguno de sus espectáculos deja adivinar que un año después se convertirá en el más vivo foco del simbolismo teatral. Su actividad constituye un momento capital en la historia del teatro, porque aparece como el primer esfuerzo para presentar al público

un teatro idealista totalmente opuesto al realismo vulgar y porque marca el inicio de una colaboración entre los pintores y el teatro basada en unos principios mucho más radicales que los que sostienen la empresa de Mamontov. Es el comienzo de una aventura que se prolongará hasta hoy.

Esta colaboración de los pintores con el teatro no es fruto del azar. No es inocente. Aunque un joven poeta sea responsable de ella, no nace un día como acto voluntarista de un soñador. Se sitúa en un momento dado, dentro de un contexto social y estético muy preciso —aunque sus contornos puedan parecer borrosos— en el seno de una crisis evidente de civilización, la de un final de siglo que recorren, como de modo subterráneo, las múltiples corrientes de una verdadera revolución cultural.

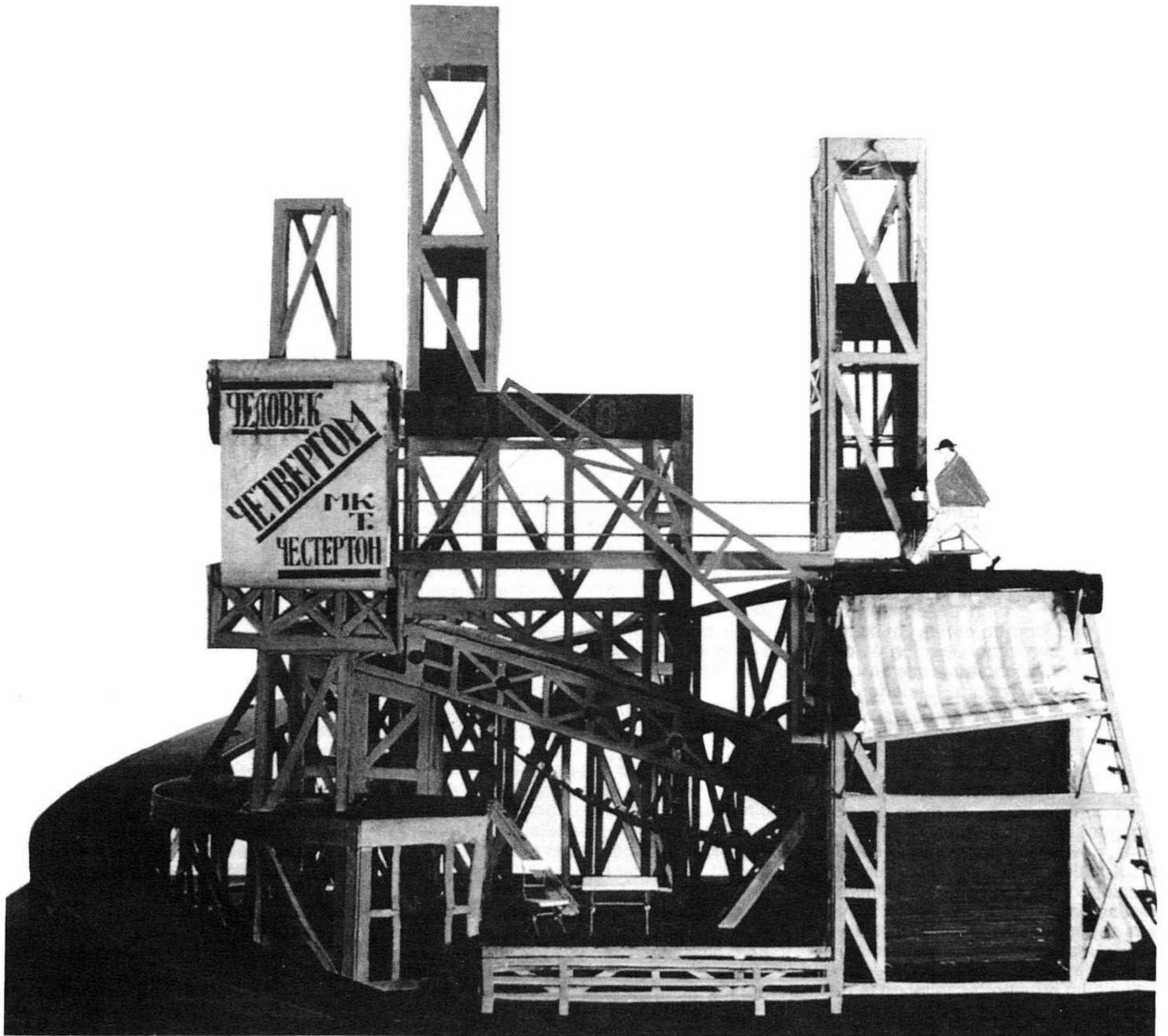
Fin del siglo diecinueve, fin de una carrera tras la ilusión, iniciada en el Renacimiento, con sus aspiraciones a la copia total de un mundo perfecto, tras el espejo y el reflejo. Cuando esta carrera hacia la ilusión llega a su término se ha reducido a un deseo de imitación servil, que los "maestros-pintores" se esfuerzan en compensar con toda su alma en el escenario; pero ellos, herederos de los grandes decoradores, no pasan de ser sus pálidos dobles. La inspiración ha muerto. Los protagonistas son la técnica, el virtuosismo, los procedimientos que pasan de padre a

hijo. Que *Hamlet* sea el drama de Shakespeare o la ópera de Ambroise Thomas, poco importa. No se trata de dar a la obra la atmósfera y las tonalidades que concuerden con su esencia profunda, sino de elaborar un marco geográfico cuya exactitud es, la mayoría de las veces, muy dudosa. Falsa o verdadera, reina la arqueología, agravada por una espantosa sobrecarga de detalles insignificantes. La consecuencia es que el espectáculo pierde su realidad dramática, la imagen le aplasta, ahoga la obra y condena al espectador a la pasividad. El resultado es la imagen falsificada de una realidad basada en las convenciones. En vano se buscará alguna clase de unidad en el espectáculo. Este es un concepto olvidado a la hora de encargar los decorados a los diversos "maestros pintores". A éste se le encargan los bosques, a ese otro los interiores góticos y a aquél el paisaje de mar, por el mero hecho de ser especialistas clasificados según la habilidad que demuestran en sus temas favoritos. Al permanecer como artesanal, esta profesión ha sufrido un curioso proceso de "industrialización". El arte ha huido.

En pleno siglo diecinueve, algunos hombres, artistas o escritores, protestan contra esta situación. Un pintor como Delacroix denuncia la búsqueda de la imitación realista a toda costa, la invasión de los objetos en el escenario, los "continuos

Maqueta de Vessine para "El hombre que fue jueves", de Chesterton, dirigido por A. Tairov.
Teatro Kamerny de Moscú, 1922.

12



cambios de decorado" que son el hecho de un "arte más pervertido que adelantado" y observa: "incontestablemente es más fácil describir la exterioridad de las cosas que seguir con delicadeza la evolución de los caracteres y los devaneos del corazón". Un poeta como Theodor de Banville condena "el lujo intolerable de los tejidos, de los lienzos pintados, las banderas, las telas transparentes y los decorados establecidos" que no potencian nada la obra dramática. Banville, en una declaración extraordinariamente moderna, dijo: "Toda representación dramática es una obra que se hace en común con el poeta, el actor y el público (...) En teatro es bueno y provechoso todo lo que lleva a una comunión directa entre el poeta, el actor y el espectador; malo y funesto todo lo que constituye un obstáculo a esta comunión". ¿Y hay mayor obstáculo a esta comunión que la presencia obsesiva de una decoración sobrecargada de telas tan suntuosas como vanas?"

En realidad, esta situación, este debate, se sitúan dentro de un planteamiento más amplio de las artes, de sus funciones, de sus modos de expresión. Una explicación tradicional, superficial e ingenua pretende que el simbolismo teatral sea una pura y simple reacción al naturalismo, y que el primero suceda sencillamente al segundo. Basada en unas apariencias y unas declaraciones más o menos polémicas, esta explicación no resiste el análisis. La crisis es más profunda. El realismo académico está moribundo: todo le condena empezando por él mismo. Para unos, no es más que una pálida imitación caricaturesca, es preciso superarlo para alcanzar la realidad social, mostrar el hombre dentro de su entorno y describir la influencia que éste ejerce sobre él. Esta línea nos conduce al naturalismo literario y escénico: los "maestros-pintores" demostraron que podían adaptarse a él y servirlo. Otros rechazan a la vez el realismo académico y el naturalismo, porque la realidad que reflejan es otra y más allá está el mundo del alma, de la existencia interior, de los sueños, de lo impalpable, de lo que afluye y de lo que huye. Más allá de la realidad inmediata están los misterios de las cosas y de los seres, las sugerentes melodías de lo indecible. A este universo los "maestros-pintores" no pueden adaptarse, pues exige no una imitación sino una vocación, una inspiración. Paul Fort lo sabe, hace causa común con ellos y les compromete en su aventura.

El problema no es solamente el de una actitud de las artes frente a la realidad, sino frente a su esencia profunda, a las posturas de los artistas que lo practican. Después del romanticismo, el diecinueve



Boceto de vestuario de Bakst para el ballet "Fedra" (1923).

aparece como el siglo de una degeneración a la medida de los gustos y de los poderes de la burguesía, de los refinamientos delicuescentes de un eclecticismo de pacotilla (en el caso de Francia, la era de Napoleón III). Algún día tenía que ser superado. Cada disciplina tiene algo que perder. Los rebeldes están condenados a ser malditos. Cada disciplina artística experimenta la necesidad de regenerarse, de volver a encontrar su autonomía pasando por un retorno a las fuentes, de reconquistar su condición y el carácter original de su substancia. De ahí la célebre frase que Maurice Denis escribe en su artículo "Definición del Neo-tradicionalismo": "Es preciso recordar que un cuadro —antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota— es esencialmente una superficie plana cubierta de colores regidos por un determinado orden".

Ya no se trata de definir la pintura por lo que representa, sino por su misma materia, su composición y las relaciones que se establecen entre sus diversos elementos. Pero la pintura no es la única en afirmar su independencia frente a los fines que se le atribuían tradicionalmente. Más allá de un academicismo vilolentemente rechazado, todas las artes tienden a volver a su propia originalidad. De esta manera afirman y defienden su inalienable derecho a la creación.

Fue un hombre de teatro, Lugné-Poe, el que encargó a Maurice Denis, para la revista *Arte y Crítica*, su artículo sobre la "Definición del Neo-tradicionalismo"; profundas amistades nacen entre artistas de prácticas diferentes: recordemos la que unió a Kandinsky y Schönberg. Estas amistades son el testimonio de una mayor comunicación entre las artes. En el preciso momento en que los artistas declaran la autonomía de su arte —y ello es verdad para la arquitectura, la música, la poesía— experimentan también la necesidad de eliminar las barreras que existen entre sus respectivas artes, piensan que cada artista puede practicar varias artes, y que se pueden instaurar benéficas colaboraciones entre ellas. La contradicción es sólo aparente y, en todo caso, será fructuosa. El pintor se acordará del mosaico y del fresco, el arquitecto diseñará telas para tapicería, muebles, y concebirá la unidad de vivienda en su conjunto. Ambos se volverán hacia el teatro, desde donde solicitan su presencia. Y nunca los artistas escribirán tanto sobre teatro y sobre las relaciones con las otras artes, apoyándose en la escritura como segundo modo de expresión. Como si necesitaran que se les comprendiera mejor, y, curiosamente, co-



Boceto de decorado de Larionov para "Chout o el bufón", música de Prokofiev, coreografía de Larionov y Slavinsky. París, 1921.

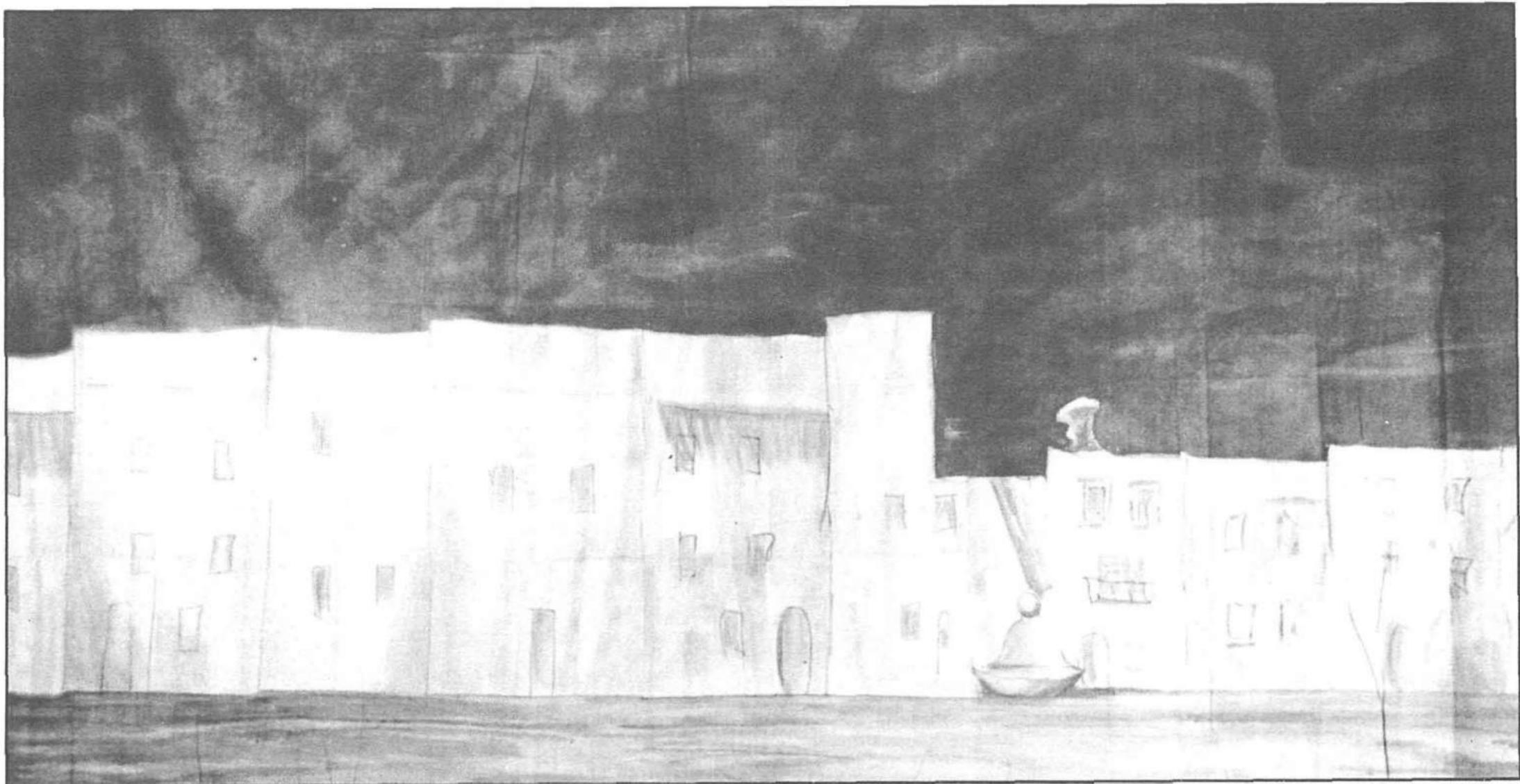
El peligro reside en que el espectáculo se quede en un "fresco móvil".

mo si se ahogaran —y no es este el caso— en su esfera de creación inicial. En fin, como si soñaran con un arte "total" donde pudiesen alcanzar su plena expresión.

"La obra de arte común suprema —escribe Wagner—, es el drama: dada su posible perfección, sólo existe si en ella están contenidas todas las artes, en su perfección más absoluta". Estos principios no son totalmente nuevos: Herder pensaba en una obra "donde la poesía, la decoración y la acción sean una sola cosa". En el libro *Charlas con Erckmann*, Goethe declaraba, en marzo de 1825: "En el teatro están la poesía, la pintura, la música, la interpretación de los actores, y muchas más cosas. Si todas estas artes y todas estas seducciones de la juventud y de la belleza actúan regidas por un común acuerdo, en el transcurso de una misma noche, y sobre todo a un alto nivel, el

resultado es una fiesta que no se puede comparar a ninguna otra". Con Novalis, Schelling, Tieck o Hoffmann, volvemos a encontrar esta preocupación por aproximar las artes unas a otras, y darles una posibilidad de acción común. Wagner se sitúa en la línea de pensamiento de un romanticismo típicamente germánico, pero mientras sus precursores se limitaron a expresar aspiraciones, él funda su teoría del drama del porvenir sobre el *Gesamtkunstwerk*, que ha dado pie a tantas traducciones y explicaciones contradictorias.

Hay que ser claro: Wagner nunca habló de la "obra de arte total", nunca manifestó la intención de hechizar a los espectadores como se ha pretendido creer. Hay que volver a leer a Wagner. El *Gesamtkunstwerk* no es una mezcla de las artes que, como dice el propio Wagner, "sólo serviría para desorientar a la inteligencia", algo que él siempre rechazó. El *Gesamtkunstwerk* es "una obra de arte común"; su resultado en la acción es la unión combinada de la poesía, la música, la danza, completadas por la arquitectura y la pintura. El escenario debe ofrecer a los ojos del hombre la imagen de la vida humana, pero para convertirla en algo totalmente inteli-



Decorado de Braque para el ballet "Salade", música de Darius Milhaud, coreografía de L. Massine. Paris, 1924.

ble, y ofrecer también la "imagen viva de la naturaleza", porque son inseparables. Aquí es donde aparece el papel de la pintura, y más exactamente de la "pintura de paisaje". Cuando evoca la obra de arte del porvenir, Wagner no pronuncia la palabra "decorado", que no tendrá sitio en el *Gesamtkunstwerk*. La pintura, como arte autónomo, al unirse con las otras artes, es la que debe proporcionar la expresión plástica de la que éstas carecen y el fondo de naturaleza viva que necesitan. Es la "conclusión última y perfecta" de todas las artes plásticas, ella "se convertirá en el alma verdadera y vivificante de la arquitectura", representará de una manera viva, "el trasfondo de naturaleza para el hombre vivo y no contrahecho". Gracias al pintor de paisaje, todo el escenario se volverá verdad artística. La pintura cumplirá un deseo grandioso: se animará y escapará del marco restringido del cuadro". Ya no estará condenada al "muro aislado del egoísta" o al almacén de cuadros". Su participación en el *Gesamtkunstwerk* le permitirá conmover al hombre más directa y profundamente. Como arte vivo se dirigirá a un hombre vivo.

La visión utópica de Wagner es a la vez

Lo importante no es la imagen escénica, sino el espacio al servicio del actor.

ideológica, estética y social. Pretende modificar radicalmente las leyes de la pintura y atribuirle a ésta un nuevo alcance social. En lugar de la posición secundaria de "maestro-pintor", Wagner brinda al pintor de paisaje la situación de un creador comprometido en una empresa colectiva. Lástima que fuese preso de las modas de representación romántico-académicas de su tiempo, y que cediera a todas las tentaciones del ilusionismo, que no pudiera librarse del virtuosismo exaltado de los hermanos Bruckner, ni de colaborar con Böcklin. Dicho esto, queda la teoría, como una utopía motriz que suscita el entusiasmo, la polémica, el temor, la desconfianza o el odio. Puede ser aceptada calurosamente, o violentamente cuestionada, pero es imposible dejarla a un lado: los simbolistas, Craig, Appia, Diaghilev, Copeau, Schönberg, Kandinsky, Schlemmer, Brecht,

Burian, ninguno de ellos escapó a esta confrontación.

De los pintores que aceptaron el compromiso con Paul Fort, no queda ningún esbozo, ninguna foto de sus decorados, pero conocemos sus nombres: Sérusier, Bonnard, Ibels, Maurice Denis, Paul Ranson, Vuillard... Sabemos que colaboraron con la revista *El teatro de Arte*, y podemos soñar con sus ilustraciones, conocemos sus pinturas y las declaraciones de sus amigos, poetas, autores y críticos. Nada que ver con un naturalismo proscrito y su "puesta en escena del hecho en particular, del documento mínimo y accidental", que es "lo contrario del teatro"; aquí reinan lo íntimo, el fresco primitivo, la evocación dedicada, la correspondencia. A través de las líneas y los colores, los laberintos de un teatro mental.

En 1891 el poeta Pierre Quillard proclama: "La palabra crea el decorado como crea el resto", y anota que "el decorado debe ser una pura ficción ornamental que completa la ilusión por analogías de colores y de líneas con el drama. La mayoría de las veces bastará con un fondo y algunos telones móviles para sugerir la infinita multiplicidad del tiempo y del lugar". Se

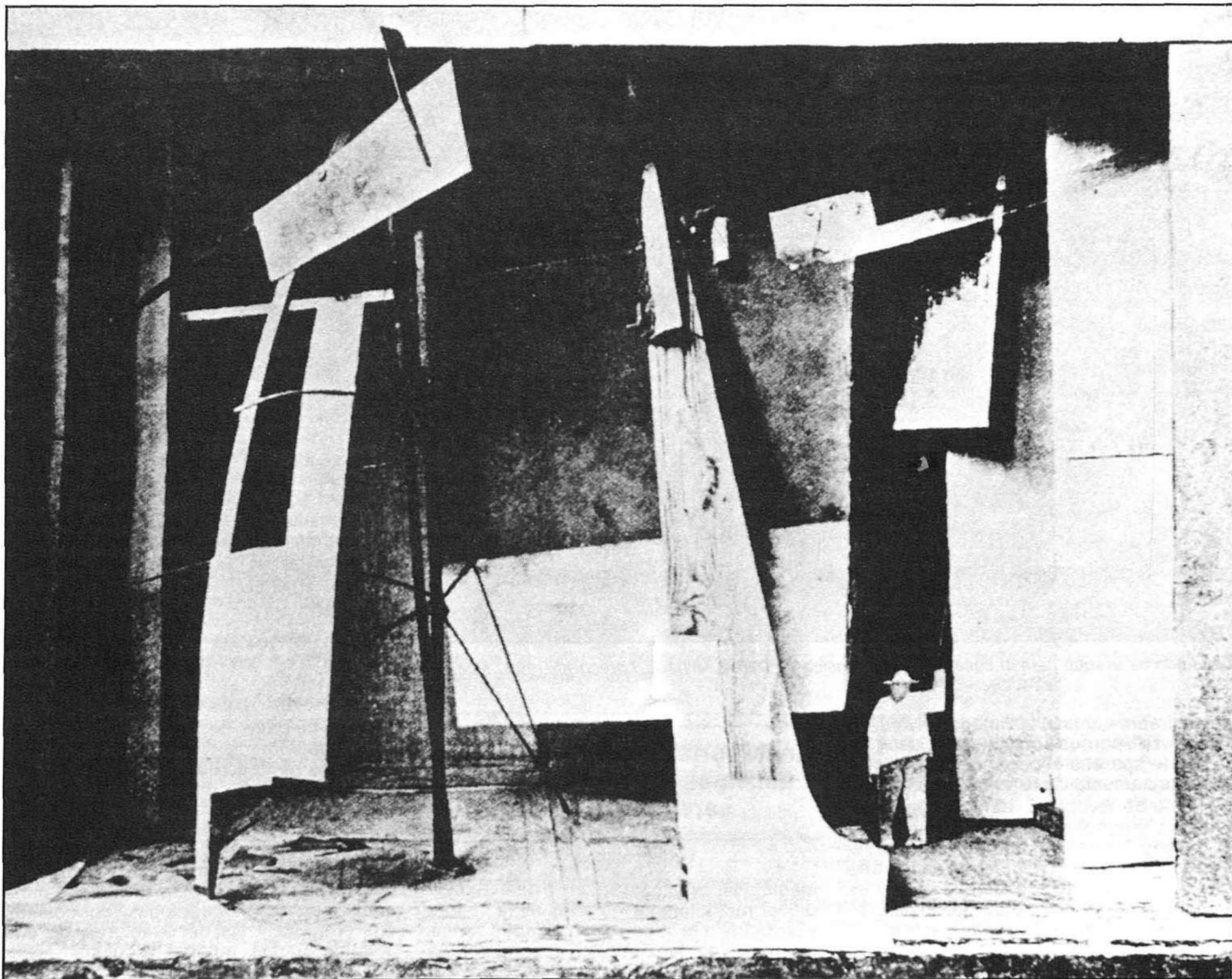


Foto de la maqueta construida por Tatlin para "Zanguezi", de Vladimir Klebnikov. Petrogrado, 1923.

reduce, pues, el material escénico y los signos a su mínima expresión. El "verdadero" pintor toma las riendas. Crea el *acompañamiento pictórico* del drama, terminología que testimonia lo borrosa que es la frontera entre pintura y música. Toca su partitura en la orquesta de cámara simbolista. Por esta razón se menciona la participación del pintor en la creación del espectáculo: "parte pictórica de...", al menos de que se prefiera decir "decorado artístico de P. Sérusier", como para subrayar que el pintor vuelve a dar al teatro, y particular-

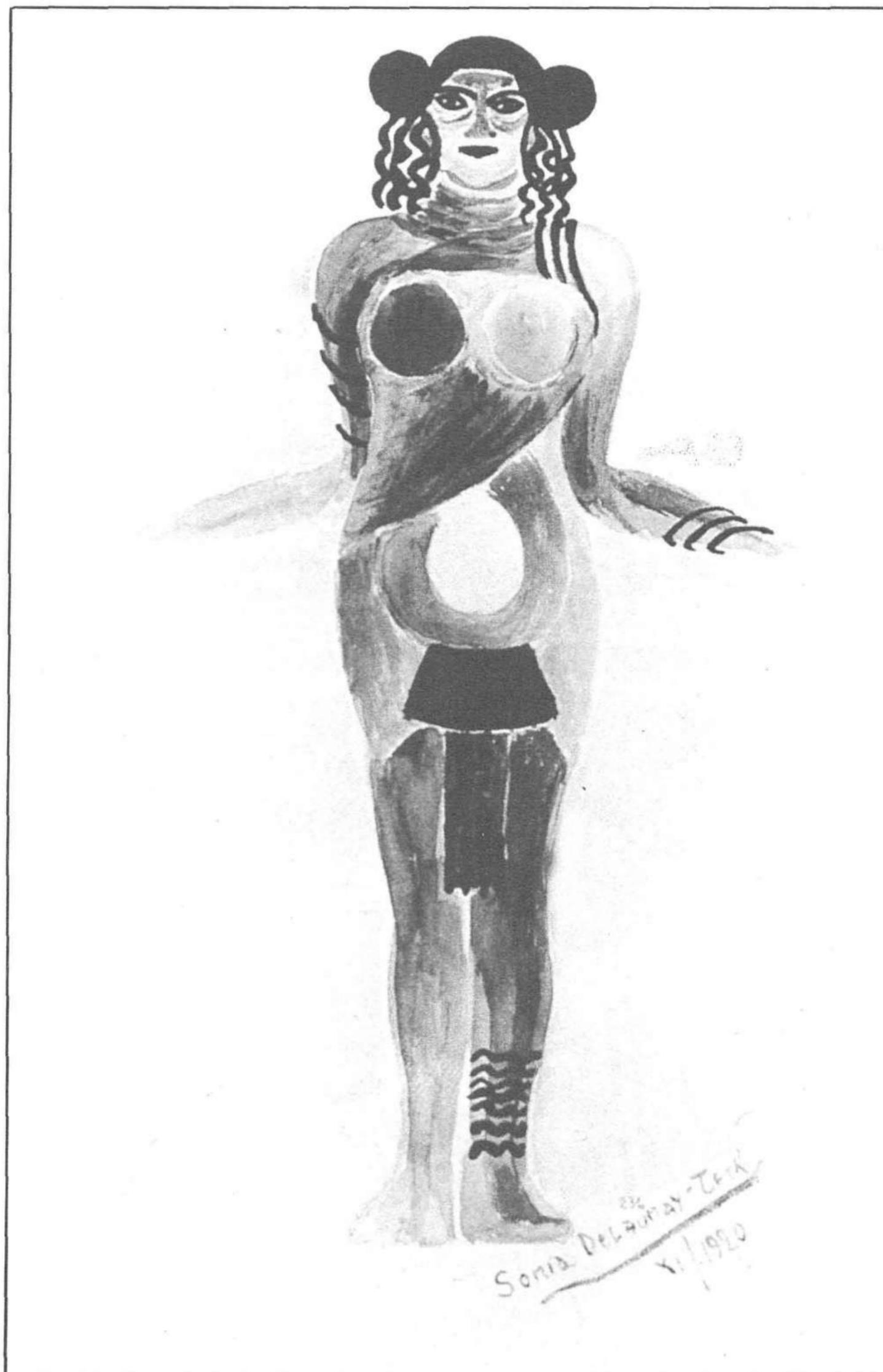
La creación del pintor en el teatro pertenece a las artes escénicas el tiempo que dura un espectáculo, a menos que constituya un cuadro por sí mismo y, en este caso, una única palabra la define: fracaso.

mente al decorado, una calidad artística que los "maestros-pintores" habían echado a perder.

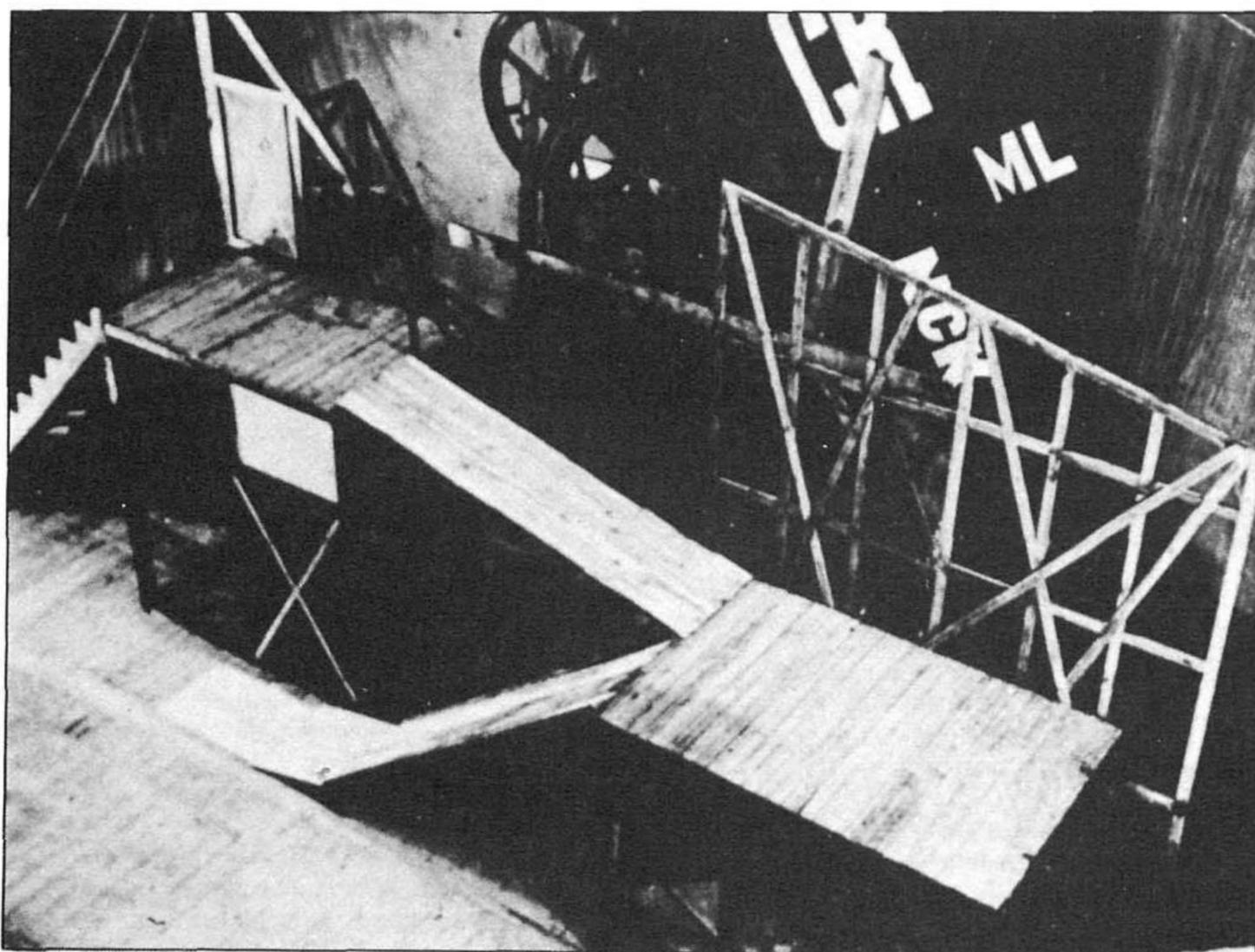
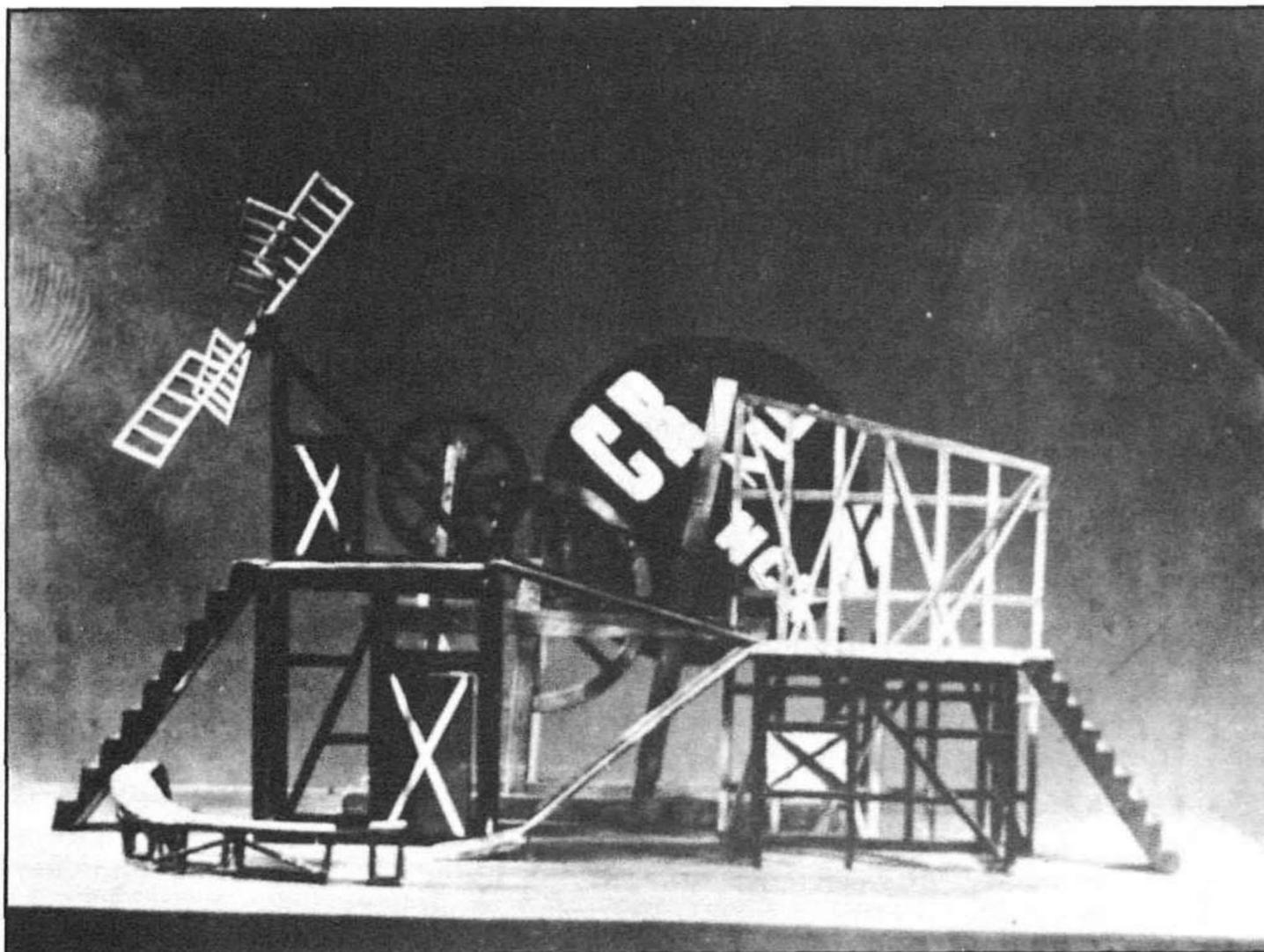
Lugné-Poe sigue y amplía, en el Théâtre de l'Oeuvre, el trabajo realizado por Paul Fort. Para "el drama humanamente bello" se crean "decorados de sugestión" firmados por Denis, Dethomas, Munch, Ranson, Sérusier, Vuillard, Valtat, Toulouse-Lautrec, Vogler, Bonnard... Para *Ubu-Rey*, varios pintores se reúnen e ilustran el ilogismo lúdico de Jarry, mientras Vogler trabaja en solitario el concepto escénico de Pe-

Pelléas et Mélisande. Pero los términos y las asociaciones permanecen idénticos, el trasfondo musical está omnipresente. Refiriéndose a la creación de *Pelléas* se habló de "acompañamiento sinfónico de los colores", de "acompañamiento musical", de "sinfonía de líneas y de colores", de "gamas de colores"; expresiones que sobrentienden la evocación, la fluidez y, más aún, el equilibrio y la armonía. La idea es mantener el equilibrio entre los diversos elementos de expresión del espectáculo. La colaboración con los pintores es portadora de sangre fresca, de una extraordinaria renovación, y de una estética original; sin embargo, existe un riesgo. No es seguro que en aquella época tuvieran conciencia de ello, pero el mismo vocabulario que emplean los críticos favorables anuncia ya el peligro. Cuando se levanta el telón al inicio de la representación de *Pelléas et Mélisande*, Camille Mauclair escribe que "el escenario parece compuesto como un cuadro". El peligro consiste en considerar el teatro, tal como escribirá Jacques Rouché en 1910, "como un aspecto y una dependencia del arte plástico", que el espectáculo se quede en "un fresco móvil". Ya en aquel momento se siente la amenaza, luego vendrá la ocasión en que los hombres expresarán su denuncia. Pintura y teatro son artes visuales, pero más allá de sus reglas comunes, ambos poseen leyes específicas. Se me ocurre una conclusión banal: la superficie del lienzo no es el espacio del escenario; la imagen del hombre, por mucha consistencia que tenga, no es su presencia viva.

Otro factor incita a llamar al pintor. Durante los años 1905-1908, Stanislavski y también Meyerhold tienen una preocupación. Cuando comparan el teatro con otras áreas artísticas, les parece que sufre un retraso en su evolución, especialmente en sus aspectos escénicos que se revelan incapaces de expresar sensibilidades nuevas y cuyas estructuras expresivas se han quedado como congeladas y estancadas. Evidentemente, no se trata de emprender una loca carrera que resultaría vana, sino de unirse a las investigaciones que se están haciendo, a la evolución general, y sacar provecho de las enseñanzas que adquirieron las otras artes. Sin embargo, a pesar de la belleza de los decorados que crean pintores como Oulianov, Sapounov o Egorov, Meyerhold y Stanislavski experimentan el sentimiento cruel de estar en la vía equivocada: Meyerhold observa que el teatro está más cerca de la escultura que de la pintura, y Stanislavski se da cuenta de que, al concentrar su atención sobre el aspecto exterior del espectáculo, no ha hecho nada por el actor, que es el soporte



Boceto de vestuario de Sonia Delaunay para Amneris, personaje de "Aida", de Verdi.



Dos visiones de la escenografía creada por Ljubov Popova para "El cornudo magnífico", de F. Crommelynck, dirigido por Vsevolod. Moscú, 1922.

vivo del teatro. Poco a poco el hombre de teatro va tomando conciencia de que existen para el pintor áreas privilegiadas dentro de las artes del espectáculo: el ballet, el teatro lírico, las obras sintéticas que se valen de nuevas formas escénicas, campos de expresión donde se introducen los pintores que se hacen cargo de todos los elementos del espectáculo y, citando a Craig, se convierten en "artistas de teatro" en el sentido más completo de la palabra, de Oskar Schlemmer a Tadeusz Kantor.

Cuando los ballets rusos de Serge Diaghilev presentan en París su primera temporada, en 1909, se produce una auténtica revelación: invención, color, riqueza, exotismo. El espectáculo es total: los pintores triunfan al unísono con los bailarines. En un primer tiempo, están lo que llaman los "impresionistas" rusos el "Mundo del arte": Bakst, Benois, Golovine, Roerich y otros. La primera guerra mundial no está lejos, pero en Francia reinan la poesía de la Belle-Epoque, los perfumes de la pasión y de la sensualidad. La idea del *Gesamtkunstwerk* está implícita en las declaraciones de Diaghilev, y explícita en Alexandre Benois. La función de los pintores supera de manera relevante la que se les atribuye habitualmente en teatro. Bakst y Benois forman parte del comité artístico que prepara las representaciones. Muchas veces imaginan los argumentos: Bakst los de *Scheherazade*, *Thamar*, *La siesta de un fauno*, o Roerich el de *La consagración de la primavera*, otros intervienen en la coreografía y se convierten en guías. Bakst ayuda a Fokine y Nijinsky, respectivos coreógrafos de *Daphnis et Chloé* y de *La siesta de un fauno*, para encontrar la plástica antigua descubierta en las vasijas griegas. La colaboración entre el pintor, el músico y el coreógrafo es tan estrecha que a la salida del estreno de *El pájaro de fuego*, Henri Ghéon puede escribir: "El coreógrafo, el músico y el pintor nos proponen el prodigio del equilibrio más exquisito con el que nunca hemos podido soñar, entre sonidos, formas y movimientos. Los adornos vermiformes, color oro viejo, de una fantástica tela de foro, parecen haber sido inventados según los mismos procedimientos que el tejido matizado de la orquesta. Gracias a la orquesta oímos gritar de verdad al brujo y vemos a los gnomos ajetreándose en un hormiguero. La música es la que nos hace sentir el vuelo del pájaro. Stravinsky, Fokine, Golovine, en ellos veo a un sólo autor".

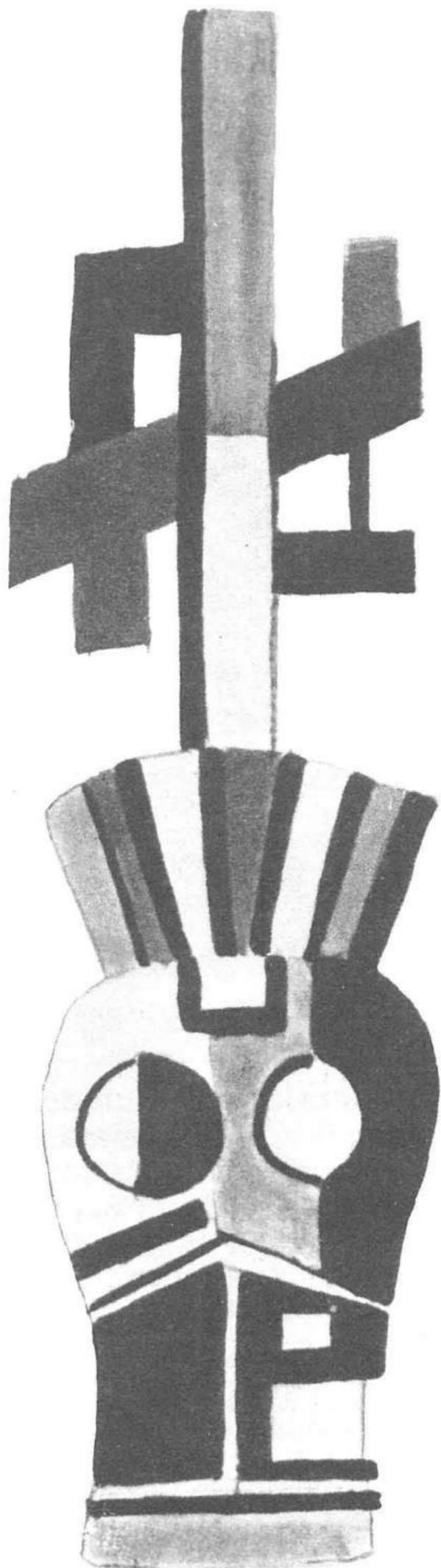
Para Benois, la música, la danza y el decorado cobran la misma importancia, y añade: "El decorado es ese continente que transforma un ballet en un cuadro. Gracias al decorado, el *Gesamtkunstwerk*, el ballet, se convierte en una rama de la pintura (...).

Si tantos artistas, tantos pintores (no meros decoradores profesionales) han invertido sus fuerzas en el ballet, es que el ballet ofrecía a su imaginación un campo excepcionalmente amplio. Podían crear gigantes e imponentes lienzos y además alcanzar la realización más acabada de sus sueños. Presenciaban el despertar del retrato creado por su pincel a una vida palpitante de música". Era verdad, pues, que el ballet se convertía en un cuadro animado. Camille Mauclair escribía: "El decorado es concebido como un cuadro, donde los seres en movimiento son transparencias y espíritus que se desplazan", y Bakst precisaba: "Lo concibo como un cuadro cuyos personajes no han sido aún pintados y no como un paisaje o un conjunto arquitectónico". Vale tanto como decir que mientras la estética decorativa vivía una profunda renovación, los hombres de teatro, temían que éste se quedara a remolque de las artes plásticas, y terminara bajo su dependencia directa o indirecta.

Por esta razón no es sorprendente escuchar a los artistas de teatro, —que quieren devolverle a éste su pureza, sus leyes propias, su independencia, o bien crear un *nuevo* teatro—, expresar sus temores o denunciar la situación con vehemencia. Estos hombres pertenecen al grupo de los que más influyeron y de los que trabajaron con más eficacia para la transformación radical de la estética teatral concebida en su conjunto: sus nombres son: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau.

¿Qué venimos a buscar en el teatro?, pregunta Appia, y contesta: "Pintura buena, ya tenemos en otra parte y afortunadamente no está recortada (...) No, al teatro venimos para seguir una *acción* dramática; y la presencia de los personajes en el escenario es la que motiva esta acción (...)".

Por su parte Craig ironiza y comenta con un cierto tono de burla: "Últimamente el pintor ha hecho una encantadora incursión en la provincia del teatro. La mayoría de las veces es un hombre de grandes capacidades intelectuales y poseedor de un gran número de excelentes teorías, especialmente cuando se cultivan en el propio terreno. De hecho, ha ilustrado perfectamente su teorías en el área donde trabaja. Pero al adaptarlas al teatro se han quedado en pura palabrería. Es razonable suponer que un hombre que ha pasado quince o veinte años de su vida pintando al óleo sobre superficies planas, grabando el cobre con buril, o la madera, producirá una obra de pintor que tendrá las cualidades de la pintura, sin más... El resultado



Boceto de "La creación del mundo", ballet de Blaise Cendrars y F. Léger, con música de Milhaud y decorado de Léger. Ballets Suecos, 1923.

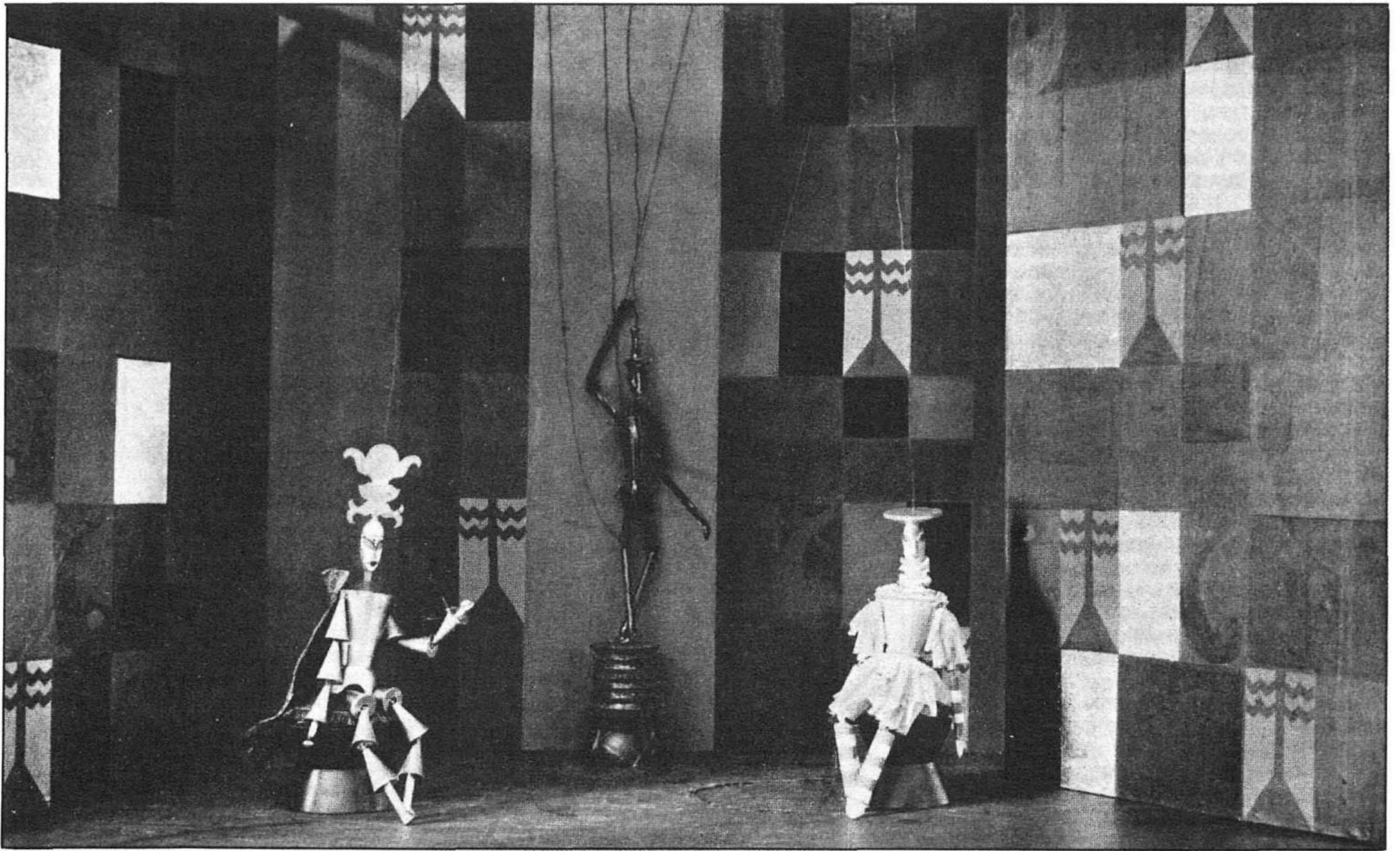
estará lleno de gracia y será muy pintoresco, pero desgraciadamente no tendrá nada que ver con el arte del teatro". Era 1907. Tres años más tarde, Craig, todavía más caústico, hablando de los ballets rusos, calificará la colaboración de los pintores con el teatro como un "flirteo" peligroso: "El teatro ya no es tan rico como en otros tiempos, cada vez le cuesta más mantener a los parásitos".

Y por fin Copeau replica con firmeza a Jacques Rouché: Wagner considera el arte dramático, es decir, la reunión de varias artes, como el arte por excelencia, el más sintético y el más perfecto, según Baudelaire. Esta perfección es el precio de una estrecha unión de los componentes del espectáculo, de una subordinación por igual de todos los elementos. Y si es preciso desbordar un terreno, si ha de producirse una ruptura, ¡qué no sea en provecho del elemento plástico!

La lucha es abierta, aunque a veces permanezca subterránea o implícita. La vida y la evolución del teatro serán el testimonio de estos enfrentamientos, que algunas veces conducirán a una síntesis y a una exacerbación en los radicalismos. La historia de la "imagen escénica" es el reflejo de estos conflictos y de estas elecciones, y también de los resultados a veces sorprendentes que nacen de la estrecha colaboración entre los más grandes directores y los pintores, cuando éstos saben participar en un verdadero trabajo de equipo, sin olvidar que lo importante no es la imagen escénica sino el espacio al servicio del actor.

La aventura de los Ballets Rusos es también una aventura social. Hay que seducir y sorprender para cautivar mejor. Diaghilev lo sabe. "Sorpréndeme", le decía a Jean Cocteau, y en otra ocasión declaraba: 'Dejen campo libre a los pintores, ellos saben lo que quieren. Ellos son los que señalan el camino a los músicos'. Por naturaleza, Diaghilev es un descubridor, también está condenado a serlo. Sabe que ciertas formas artísticas nacen de la moda, y que es preciso romper constantemente con los hábitos sin por ello llegar a la provocación. Hay que evitar a toda costa el estancamiento y renovarse siempre, unirse a la oleada de las vanguardias, y de paso aprovechar a los que estima capaces de habitar y animar el escenario. En una palabra, combinar las distintas corrientes de la moda y la experimentación.

De ahí nace la evolución de los Ballets Rusos y, en cierta medida, la de los Ballets Suecos de Rolf de Maré. Poco tiempo antes de la guerra, Diaghilev "abandona" prácticamente a los representantes del "Mundo del Arte", recurriendo a ellos sola-



Decorados y personajes de Sophie Taeuber-Arp para "El rey ciervo", de Gozzi. Zurich, 1918.

mente de manera episódica. Sin duda le parecen ahora demasiado tradicionales, desfasados en relación con la evolución de las artes plásticas. Hace ya varios años que Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón*, y Bakst se ha quedado en sus arabescos. En un primer tiempo Diaghilev no abandona Rusia, pero recurre a la vanguardia rusa, al arte brillante de Larionov y Gontcharova, dejando a un lado su rama más radical, la de Malevitch y de Tatline. ¿Cómo podrá ignorar *Victoria sobre el sol*, con los tapices y figurines cubo-futuristas de Malevitch? ¿Se trata de una prudencia calculada? Pronto, en la tercera fase de los Ballets Rusos, Diaghilev va borrando el eslavismo de sus creaciones para darles un carácter más europeo. Se interesa por otras vanguardias, el futurismo italiano, los grandes maestros de la Escuela de París (Picasso, Braque, Miró, Rouault, Max Ernst), mientras los constructivistas rusos solo realizarán una tardía y breve incursión (Yacoulov, Pevsner). Por otra parte, Fer-

La pintura cumplirá un deseo grandioso: se animará y escapará del marco restringido del cuadro..., como arte vivo, se dirigirá a un hombre vivo.

nand Léger aparece como el creador más original de los Ballets Suecos.

Las creaciones son desiguales, aunque algunas de ellas especialmente audaces. Con *Fuegos artificiales*, el pintor futurista italiano Balla realiza el viejo sueño de los simbolistas: ignorar o eliminar la presencia del hombre, sea actor o bailarín, y crear un ballet abstracto de formas, sonidos, colores y luces móviles. Se trataba de elaborar un juego, un cuadro cinético cuya abstracción se abandonaba a la libre interpretación del

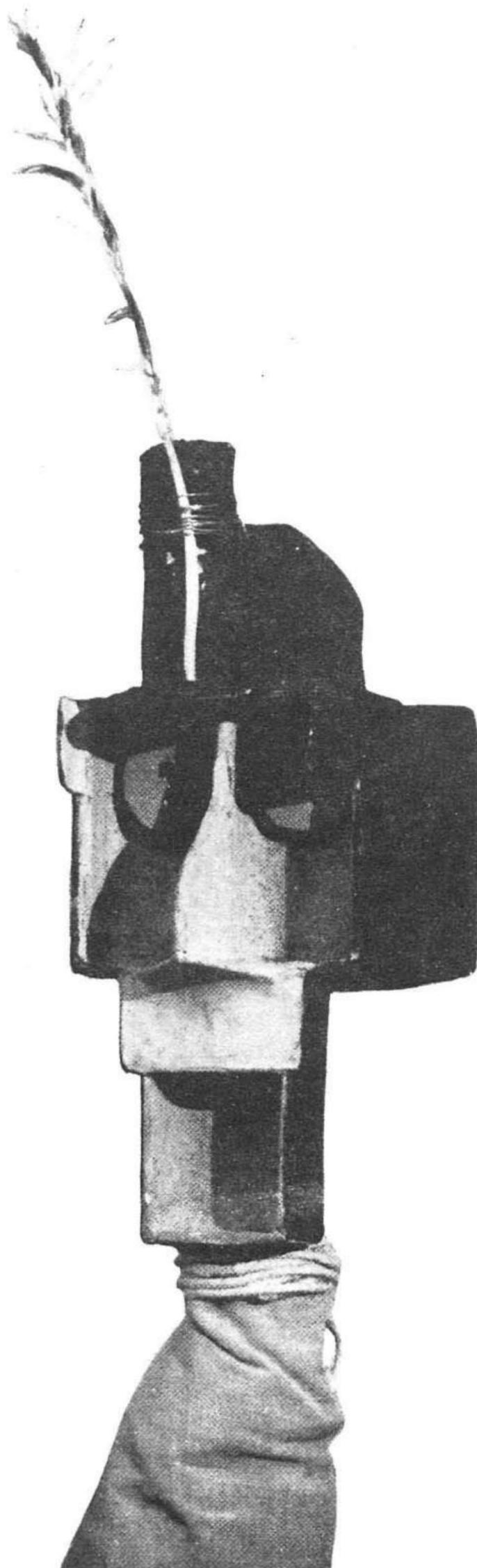
público. Con *Parade*, Satie, Cocteau y Picasso se divierten. ¿Dónde está, pues, el cubismo del maestro de *Parade*? Superficialmente, en la construcción compuesta y algo infantil de los "managers" y del caballo. Y mucho más profundamente en las estructuras del ballet, las relaciones entre los diferentes elementos que se van componiendo al ritmo de la evolución de las imágenes escénicas, las mezclas chocantes, el juego de las oposiciones entre un telón "paseísta", el decorado con deformaciones intencionadas, los "hombres-decorado", verdaderos retratos de Picasso que se mueven, y los personajes reales, surgidos del circo, el acróbata y la muchacha americana: el ballet se convierte en un inmenso "collage" en movimiento. La práctica pictórica destiñe sobre la imagen escénica.

Fernand Léger es sin duda uno de los pintores que más marcados estuvieron por el descubrimiento de las artes primitivas, al tiempo que por la modernidad de las

ciudades, la vida deslumbrante y luminosa del circo y de los espectáculos populares; también le atrae el cine porque está sediento de movimiento. Imagina una coreografía mecánica, sueña con ver el decorado convertirse en algo móvil, y con que el interés del espectáculo se amplíe a todo el escenario y no sólo a los bailarines. Su aspiración es que desaparezca el "muñeco" y que los *objetos actúen*, es tratar al hombre con el mismo título que las luces o la proyección cinematográfica, como un material a disposición del creador: *La creación del mundo* aparece en este sentido como un paso esencial en la historia de la estética del espectáculo. La aportación de Blaise Cendrars, la de Darius Milhaud son ciertamente importantes, sin embargo la preponderancia individual del pintor se fortalece.

Con el Picasso de *Parade*, con Léger, la creación teatral es fundamentalmente un juego. La misma sustancia del ballet, las relaciones entre sus elementos, los contrastes formales de color y de dibujo se caracterizan por una práctica lúdica que, a veces, tiene que ver con la farsa popular reinventada. Una exuberancia, una fantasía a la que se da rienda suelta, una honda alegría que estalla como burbujas al sol, un arrebató hacia el sueño, la ingenuidad, y a veces lo grotesco; en fin, la alegría del color, de vivir el color, de sumirse en él y proyectarlo; todo esto es lo que brota de las creaciones de una Sonia Delaunay y más todavía de un Joan Miró. Las pulsaciones que se manifiestan en las formas y en los colores de Joan Miró no pertenecen a un estilo determinado: no es ni abstracto ni constructivista. Juega con sumo placer, aunque este placer pueda llegar a ser doloroso: de *Juego de niños* en 1932 a *L'Uccello luce* en 1981, pasando por *Mori el Merma*, basado en Alfred Jarry en 1977, el hombre Miró sigue estando presente, brillante y risueño, siempre idéntico y, sin embargo, infinitamente nuevo en cada creación.

Pero hay una cuestión que no se puede soslayar. Detrás de esta aventura de los pintores en el teatro, ¿qué ideología se disimula? Gracias a su mediación, ¿interviene el hombre en la historia, o se contenta con una apasionada búsqueda estética, ya sea individual o colectiva? ¿Dónde está su compromiso? La ideología es imprecisa y poco consistente, con algunas excepciones: a pesar de los gustos populares de Fernand Léger, el arte ostenta la primacía de sus juegos estéticos. 1917 es el año de *Parade*, también es el de la revolución rusa, y poco tiempo después se produce en la Unión Soviética el extraordinario encuentro de los artistas, dentro de esta



Marioneta de Paul Klee.

revolución en marcha, de este mundo en plena mutación, unidos en su compenetración para crear un teatro de múltiples formas, una vanguardia radical que, naturalmente, al entrar en el campo de las aplicaciones, acabará por debilitarse, y a la que el régimen de Stalin pondrá un fin brutal. Un término la define —constructivismo— pero no basta para buscar todos sus diversos y múltiples tentáculos. La mayoría de los artistas que pertenecen a ella no practican una sola disciplina artística, o más bien su arte desborda las categorías y las normas habituales, quebrantando los límites admitidos. Muchos de ellos son a la vez pintores, arquitectos, escultores, grafistas, diseñadores de tejidos y figurines. Muchas veces su manera de proceder se asemeja a la de los ingenieros, y cuando llegan al teatro ponen en funcionamiento el conjunto de sus facultades y poderes: de Popova a Vesnine, de Stepanova a los hermanos Stenberg. Convierten el teatro en su taller y los dispositivos que imaginan son sus máquinas-herramientas: la más célebre la del *Cornudo magnífico*. En fin, son artistas comprometidos en el hacer productivo, son los motores, los constructores creadores de espacios e imágenes, de símbolos y de aparatos para la gimnasia del teatro.

Si planteamos el problema del compromiso del pintor, no podemos evitar el caso de Brecht. ¿Por qué Brecht no recurrió al pintor, siendo como era un gran admirador de la obra de antiguos maestros como Brueghel? No sería que no encontró a ninguno que fuese capaz de hablar en el escenario de la realidad de su tiempo y del nuestro? El compromiso del arte, como el de su adecuación o inadecuación al mundo es una pregunta que muchas veces se queda sin respuesta. Tal vez Brecht hubiese contestado que su amigo y escenógrafo Caspar Neher era un magnífico pintor, aunque los historiadores del arte y de la pintura no le incluyesen en sus enciclopedias. Esto era lo que Brecht decía de Neher: "Es un gran pintor, pero en primer lugar es un narrador lleno de ingenio", y ahí está el fallo, la mayoría de los pintores que aportaron tanto al teatro eran renovadores de la imagen escénica y no narradores. Construían inspirándose en un mundo imaginario más que en la vida de las gentes y de las cosas.

Cerrado este paréntesis (que no carece de importancia ya que plantea todo el problema de la figuración en el siglo XX y de las relaciones profundas entre la figuración y lo real), llegamos a la última fase, la del momento en que el pintor abraza la causa del teatro, o la de su inserción en los fenómenos para-teatrales. Kandinsky adop-



"Treppenwitz" (Farsa de la Escalera) Pantomima con Clown musical (1926-1927), creación de Oskar Schlemmer en La Bauhaus de Dessau.

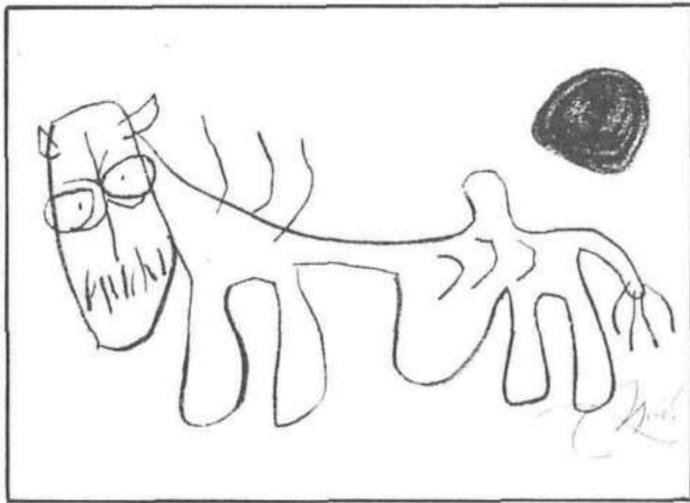
ta una actitud radical: en 1912 se publica el almanaque del *Blaue Reiter*, donde se recogen fundamentalmente todas las fuentes del arte moderno, con una antología de textos firmados por pintores, músicos y teóricos ilustrados por reproducciones de obras modernas o de creaciones antiguas, capaces de inspirar o alimentar la modernidad; el contenido de este almanaque es el testimonio del parentesco entre las distintas artes, e incluso de su posible combinación. El teatro está presente gracias a Kandinsky, que publica dos textos fundamentales: "Sobre la composición escénica" y "Sonoridad amarilla". "Composición":

entendamos la palabra con el sentido que tiene en pintura y en química, con tanta ambivalencia que el pintor puede desbordar libremente su función inicial. Kandinsky basa su obra en el valor y la necesidad interior. De paso ataca a Wagner. ¿Cómo no constatar que su rebeldía es la de un hijo contra su padre, al que rechaza sin lograr liberarse totalmente de él? "Sonoridad amarilla" fue escrito en 1909, y Kandinsky realiza su primera acuarela abstracta en 1910. Su aventura abstracta no dejará de concretarse y afinarse, hasta alcanzar un radicalismo teórico en 1923 con "Sobre la síntesis escénica abs-

tracta" y su encarnación teatral con "Los cuadros de una exposición", donde la figuración, como un guiño de ojo indirecto, aporta una inevitable alteración que no perjudica a la belleza plástica del espectáculo. Esta es la dificultad de un teatro totalmente abstracto, cuya existencia supone la eliminación de la figura humana y de su huella.

El caso de Schlemmer es distinto. En realidad, la parte del pintor (que también es escultor, investigador y pedagogo) y su situación están estrechamente unidas. Pero este es un caso ejemplar en la historia del teatro del siglo XX. ¿Quién es Schlemmer?, ¿un pintor que hace una obra de teatro?, ¿o un hombre de teatro que pinta? O visto de otra manera, ¿el pintor Schlemmer adapta al teatro los descubrimientos que nacen de sus experiencias pictóricas, lo que significaría que se dedica a un trabajo de aplicación (como tantos otros, como lo hicieron y lo siguen haciendo tantos escenógrafos, que se dejan llevar por las corrientes de la moda)? Existe otra hipótesis menos verosímil: ¿el teatro lleva a la pintura? Todas estas preguntas denotan una aproximación demasiado teórica. Como Kandinsky, Schlemmer es en primer lugar —y tal vez con más rigor aún— un artista que además es un teórico, y su actitud excluye cualquier aplicación. Es a la vez pintor y hombre de teatro: estas dos facetas no se pueden separar, aunque las creaciones que corresponden al teatro y a la pintura sean independientes. Las maneras de proceder son paralelas: son dos miradas, dos enfoques que se enriquecen mutuamente. Schlemmer concibió "decorados" de teatro, pero esto no es lo esencial de su obra. Llega a lo más importante, a lo fundamental, cuando retorna a los elementos primigenios, cuando deja el trabajo de abstracción para proceder a una especie de limpieza sistemática y trabajar sobre la pureza original reencontrada. Schlemmer consigue esta extraordinaria operación que es unir el hombre a la parte abstracta: su experimentación es rigurosa, científica y lúdica. Hace tabla rasa para partir en pos de las formas y de las leyes elementales. Es un proceder creador, auto-pedagógico y didáctico al mismo tiempo. ¡Cuántos intentaron imitarle sin que ninguno lo consiguiese! Estas son las creaciones más importantes de Schlemmer: *Le Ballet triadique*, *La Danse des bâtons*, *La Danse du métal*, y muchas más que responden al mismo espíritu y al mismo proceder.

En toda la obra de Schlemmer se plantea un problema fundamental que recorre, de manera subterránea, todo este artículo.

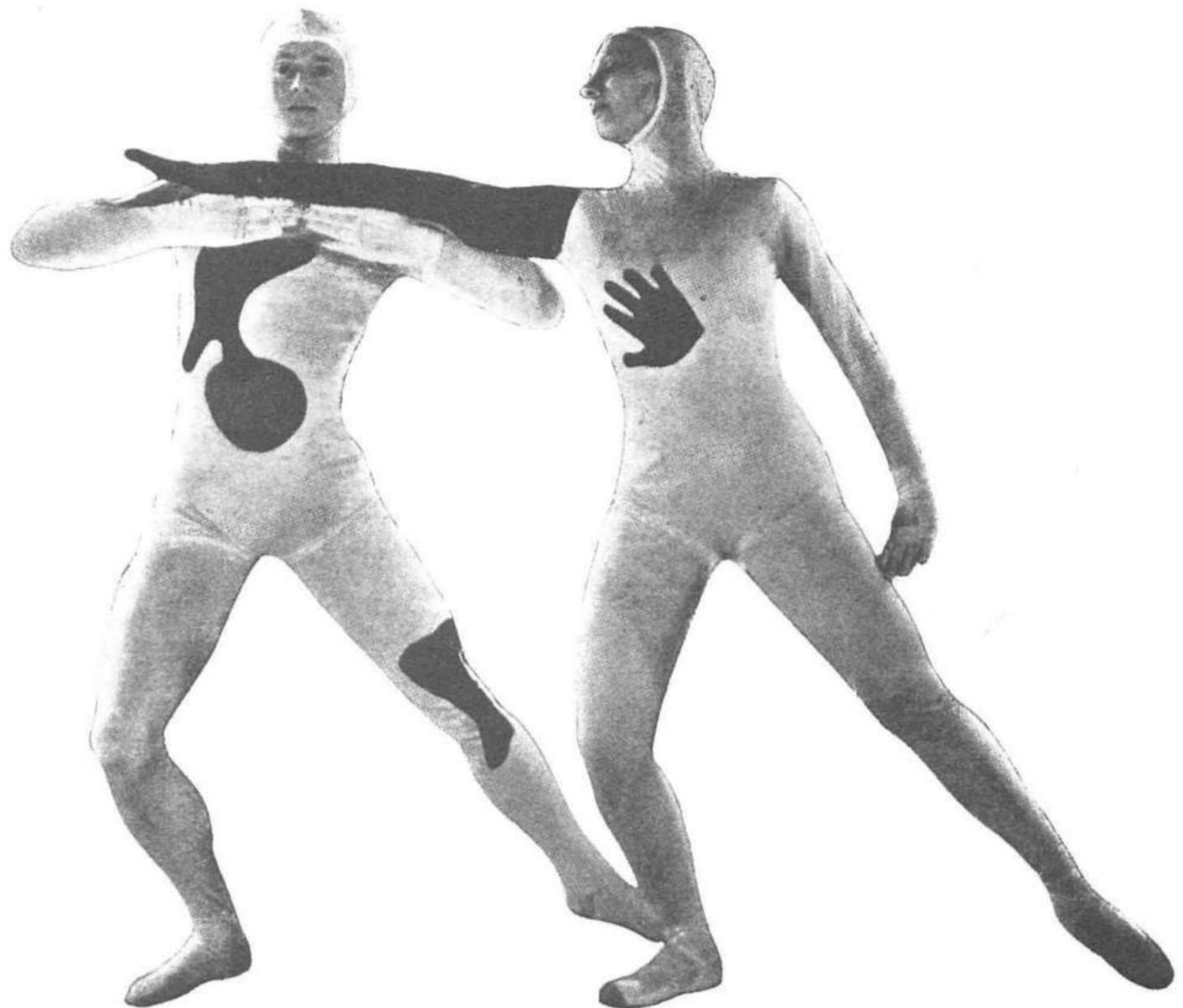


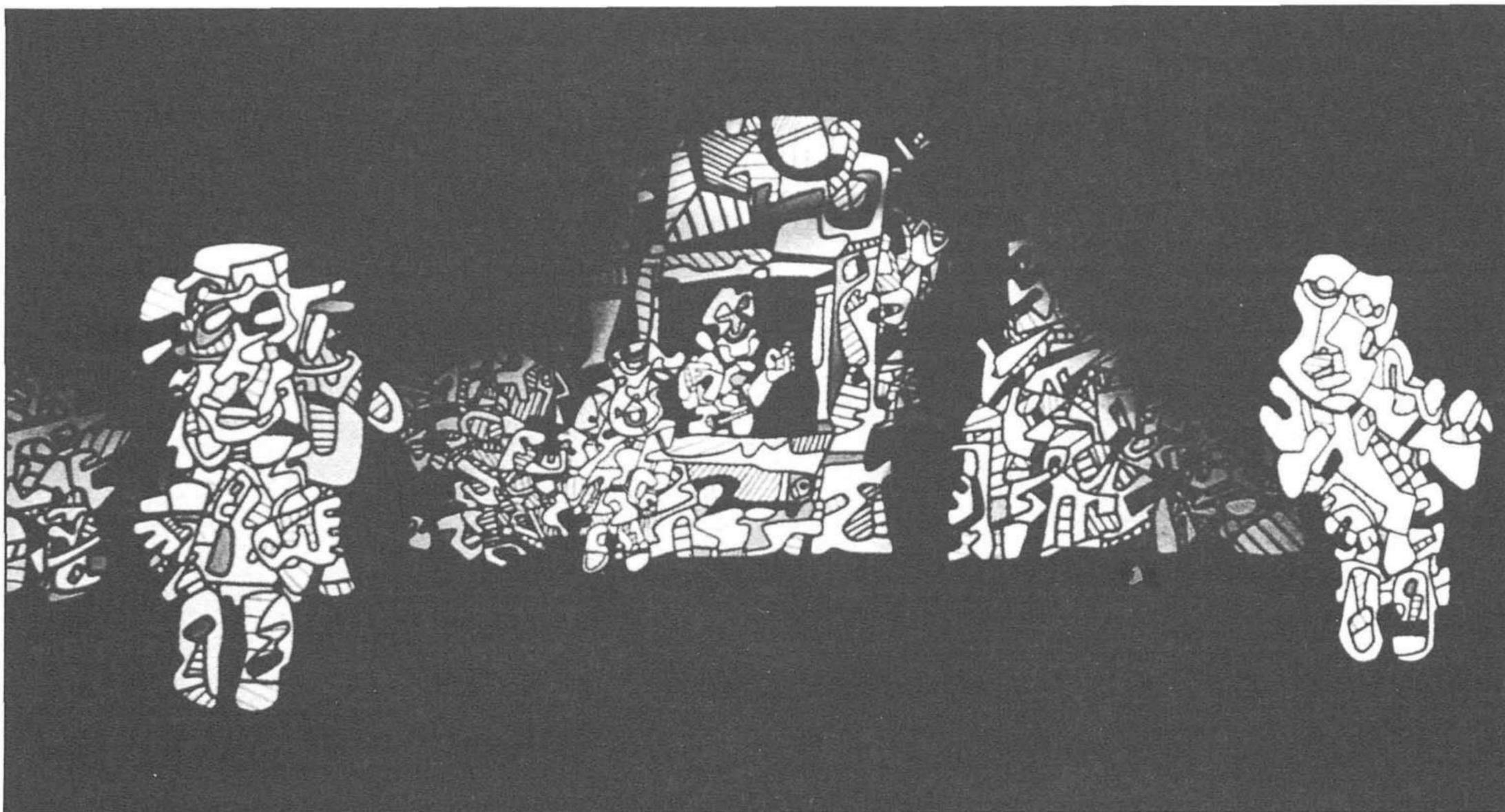
A la derecha, Joan Miró trabajando en la realización de "Mori el Merma" (1977); sobre estas líneas, un dibujo del pintor para el citado espectáculo; en la fotografía inferior, imagen de "Juegos de niños", coreografía de Massine para los Ballets Rusos de Montecarlo, 1932.



En la obra teatral de los pintores, ¿quién ocupa el primer lugar? ¿El hombre de teatro o el pintor? La misma pregunta preocupa a Dubuffet, y aunque su pintura esté muy alejada de la de Schlemmer, escribe en el texto del programa de *Coucou Bazar*: "El destino de nuestro Occidente es creer que cuanto más ingredientes se echan, mejor sabe la cocina; yo creo que, al contrario, es mejor reducir y empobrecer. Cuantos más pájaros cantan, menos probabilidad tenemos de oír un canto de pájaro". La honestidad de Dubuffet reside en este cambio de opinión en el transcurso de la representación. Al principio subraya el origen y esencia pictóricos de su *Coucou Bazar*, cuadro en el que se penetra siguiendo un recorrido mental. Al final se niega a clasificarlo en una categoría concreta: obra teatral u obra pictórica. Preferiría que se considerase como un tratado de filosofía, y lanza una última llamada para cambiar de rumbo, abandonar el verismo de "la imagen convencional y miserable que tenemos del mundo. ¡Intentemos librarnos de ella! ¡Esta imagen es tan pobre! ¡Tiremos las anteojeras! ¡Procuraremos dar una idea más verdadera —o por lo menos más verosímil— de lo que nos rodea!".

Este es el destino de las relaciones entre la pintura y el teatro del siglo XX, o mejor dicho entre los pintores y el teatro. Se hizo un llamamiento a los pintores,





Escena de "Coucou-Bazar", de Dubuffet. Festival de Otoño de Paris, 1973.

colaboraron en la creación escénica e influyeron en ella. Participación, intrusión, contaminación, irrupción, invasión, intercambio. Son todas las posibilidades de convivencia o de rechazo. La historia de las artes escénicas es el testimonio de estas reacciones y contrarreacciones. Pero también nos dice que a partir del momento en que el hombre de la pintura penetra en un escenario, él y su obra no deben ser clasificados en la historia de la pintura ni juzgados según sus criterios, como lo exigen los viejos conceptos. Cualquiera que sea su estética, cualquiera que sea su acuerdo o desacuerdo con el director, su creación participa de una obra más amplia en la que se integra. Pertenece a las artes escénicas durante el tiempo que dura un espectáculo, a menos que constituya un cuadro por sí misma, y en este caso una única palabra la define: fracaso.

La participación del pintor ha podido ser benéfica bajo un gran número de aspectos: liberación de las técnicas tradicionales, rechazo de la "decoración", del espíritu que lleva al artista a combinar conjuntos decorativos, aportación del color expresivo, de las formas inventadas, y de una gran corriente de imaginación. Recor-

¿Porqué Brecht no recurrió al pintor, siendo como era un gran admirador de la obra de Brueghel?

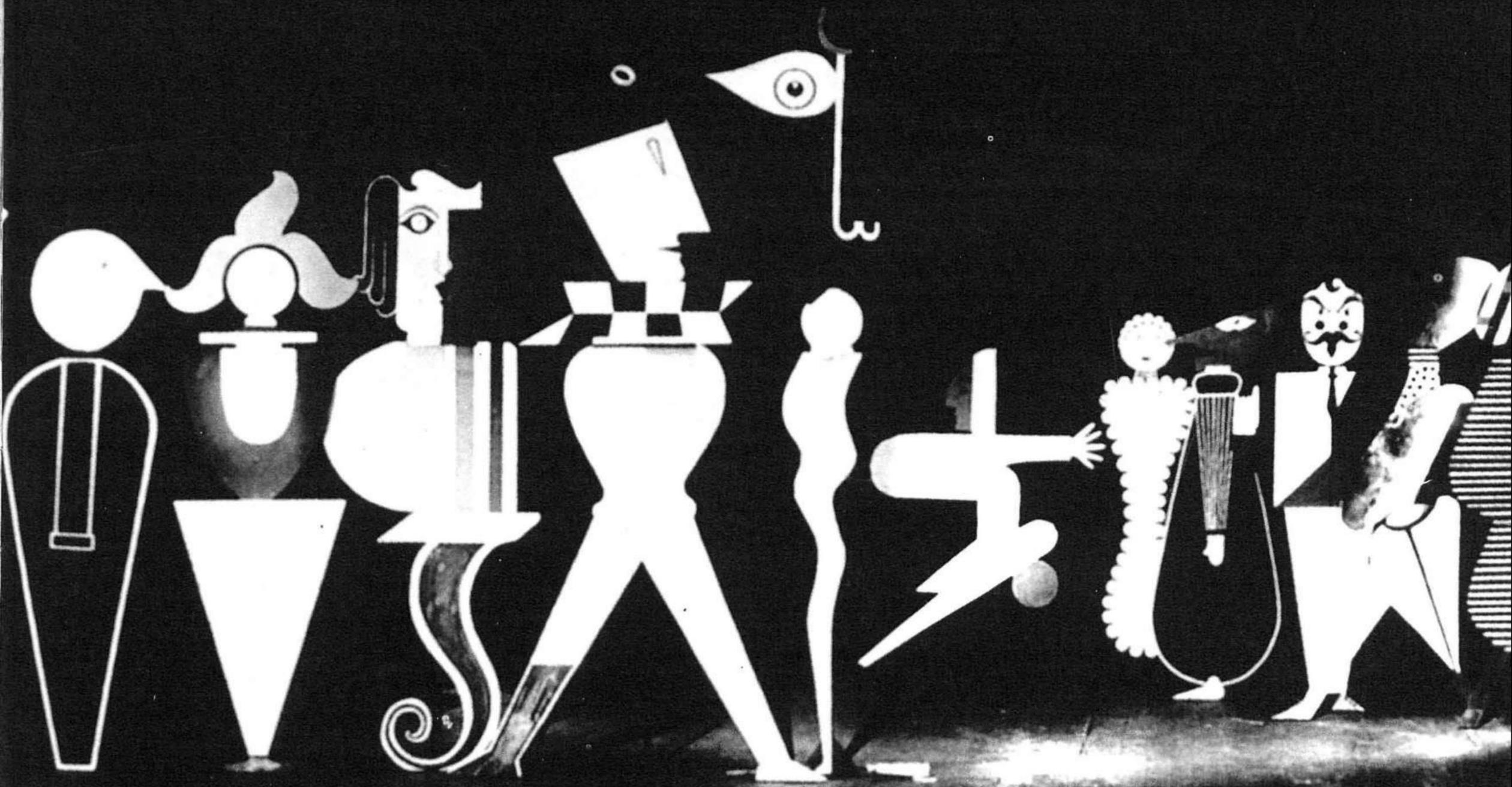
demos el éxito de Jean Vilar con Gischia, Pignon, Prassinis y otros en el primer escenario de Aviñón gracias a la aventura del T.N.P. Se instaura un espacio liberado para el juego de la palabra, las formas humanas aparecen exaltadas por el color y también por la luz, un espacio que es el receptáculo de la fiesta teatral donde el mismo rigor era fuente de emoción al mismo tiempo que un instrumento de percepción. La colaboración de los pintores ha podido ser también negativa: siempre que puso al teatro en peligro, despojándolo, en mayor o menor grado, de lo que constituye su fuerza existencial.

Partiendo de ejemplos llamativos se ha generalizado demasiado rápidamente llegando a la conclusión de que el teatro iba

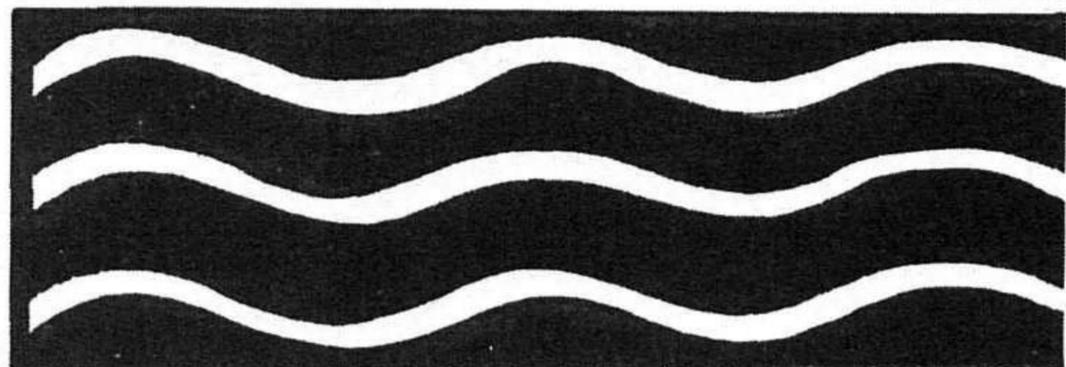
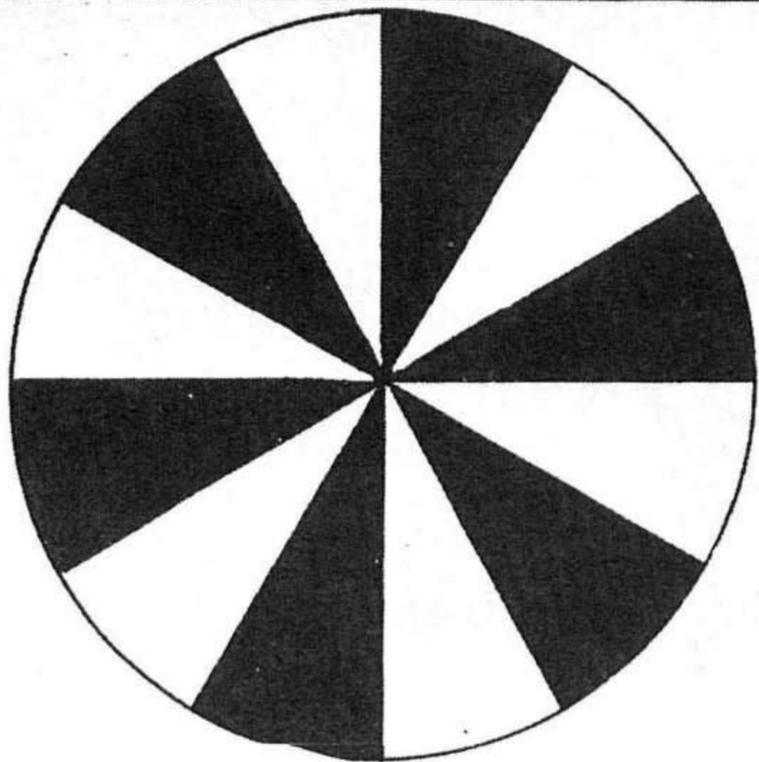
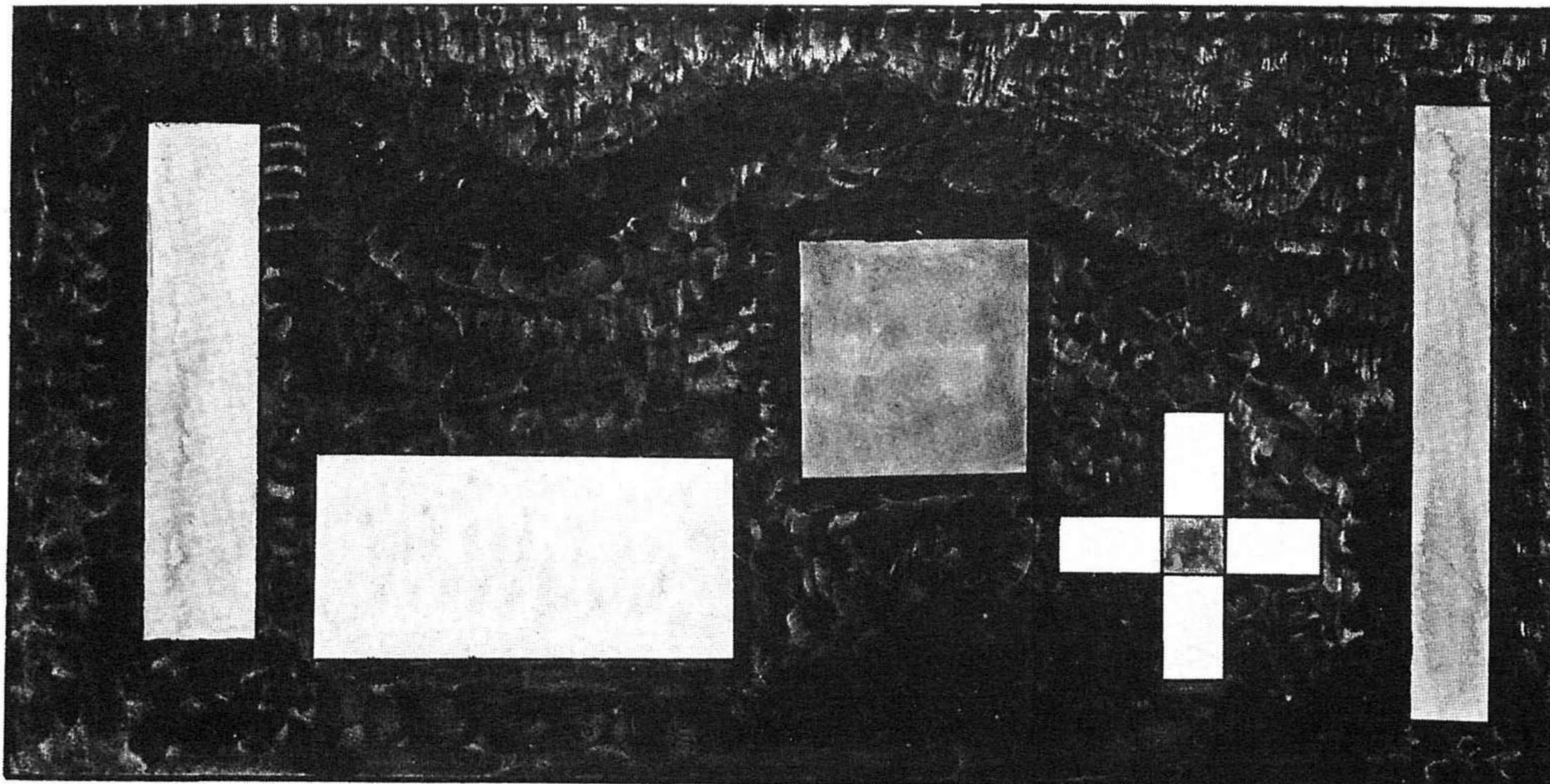
a remolque de las artes plásticas, que se contentaba con trasponer convenciones, y que se quedaba en un reflejo más o menos atrasado de aquéllas. Las relaciones son mucho más complejas de lo que parece a primera vista. Muchas veces el teatro trasplanta al escenario artes cuyos modos de expresión y estilos preexisten. ¿Pero cómo no contar con los efectos inversos y los paralelismos? Edward Gordon Craig expresa los resultados de sus investigaciones para un arte del movimiento antes de que los Delaunay materialicen los suyos. El cubismo, en primer lugar, es un asunto de multiplicidad de las miradas, de los puntos de vista, y de reconstrucción. Se manifiesta en teatro y en pintura casi simultáneamente, pero con unas formas totalmente diferentes: por un lado, está la superficie del lienzo y por otro, la del actor. Y suspender un telón de fondo cubista atrás en el escenario no significa que se esté haciendo un teatro cubista.

Entre la pintura —más generalmente las artes plásticas— y el teatro existe un vaivén permanente, secreto o proclamado. Este vaivén es portador de una dinámica de intercambio. Su historia queda por hacer.

Las vanguardias
históricas



26



Bocetos de Kandinsky para "Cuadros de una exposición", de Mussorgsky. Puesta en escena del propio Kandinsky. Friedrich-Theater, 1928.

VASSILY
KANDINSKY

1866-1944

De la síntesis escénica abstracta

27

El teatro está dotado de un particular magnetismo, unido a una fuerza especial y oculta. A menudo este magnetismo hace brotar grandes pasiones provocadas por la fuerza de atracción. Y, aparentemente tales pasiones podrían tener unos efectos aún más cautivadores.

Pero a la ascensión siguió el declive: una costra fría y rígida se cerró sobre la esencia profunda del teatro. Y hoy esta costra ha llegado a ser tan sólida, tan gruesa y tan fría que la fuerza del movimiento parece haberse congelado para siempre.

Hoy, más que nunca podríamos hablar de la muerte del teatro. No es una casualidad que se le dé la espalda indiferente: los rostros que él espera se dirigen hacia las variedades, el circo, el cabaret o el cine. Las viejas formas teatrales —el drama, la ópera, el ballet— se han convertido en piezas de museo. Sólo pueden intervenir en el marco o el espíritu de un museo. Todo lo demás está perdido para ellas.

Sin embargo, nuestra época es un umbral: un umbral que nos lleva hacia un nuevo impulso que, por el tamaño que llegará a tener, y que ya existe en estado embrionario, superará con creces todas las cimas precedentes.

El magnetismo oculto se vivifica. Su latido se hace cada vez más audible. Desde fuera, llegan nuevas fuerzas vivas, capaces de romper esa costra rígida.

El edificio (arquitectura), que sólo puede ser de colores (pintura) y que es capaz, en cada instante, de reunir espacios separados (escultura) aspira, por su puerta abierta, un río humano que ordena en filas rigurosas y esquemáticas.

Todos los ojos en la misma dirección, todas las orejas tendidas hacia una misma fuente. Suprema tensión receptiva que debería liberarse. Este es el poder externo del teatro —un poder a la espera de una nueva forma de expresión.

En ese mundo aislado, ese mundo de tensión, se encuentra otro mundo que cautiva la vista y el oído: el escenario. En él reside el centro promotor del teatro, el que, por la extrema tensión de su propia existencia, debe liberar la extrema tensión de la muchedumbre que espera, en filas.

La capacidad de absorción de este centro es infinita. Transmite, al utilizar todas las mayores tensiones posibles, todas las fuerzas de todas las artes de las multitudes que aguardan. Es el poder interno del teatro, y este poder espera una nueva forma de expresión.

Desde hace años, todas las artes actuales se ahogan en sus propias fuerzas. Sin

ninguna perspectiva, desmontan los últimos resortes de sus propios medios, y consciente o inconscientemente, sopesan estos medios en la balanza de su arte.

Es la época de los grandes análisis, que habla en voz alta de una gran síntesis. El desmontaje debe ser útil al montaje, la destrucción a la construcción.

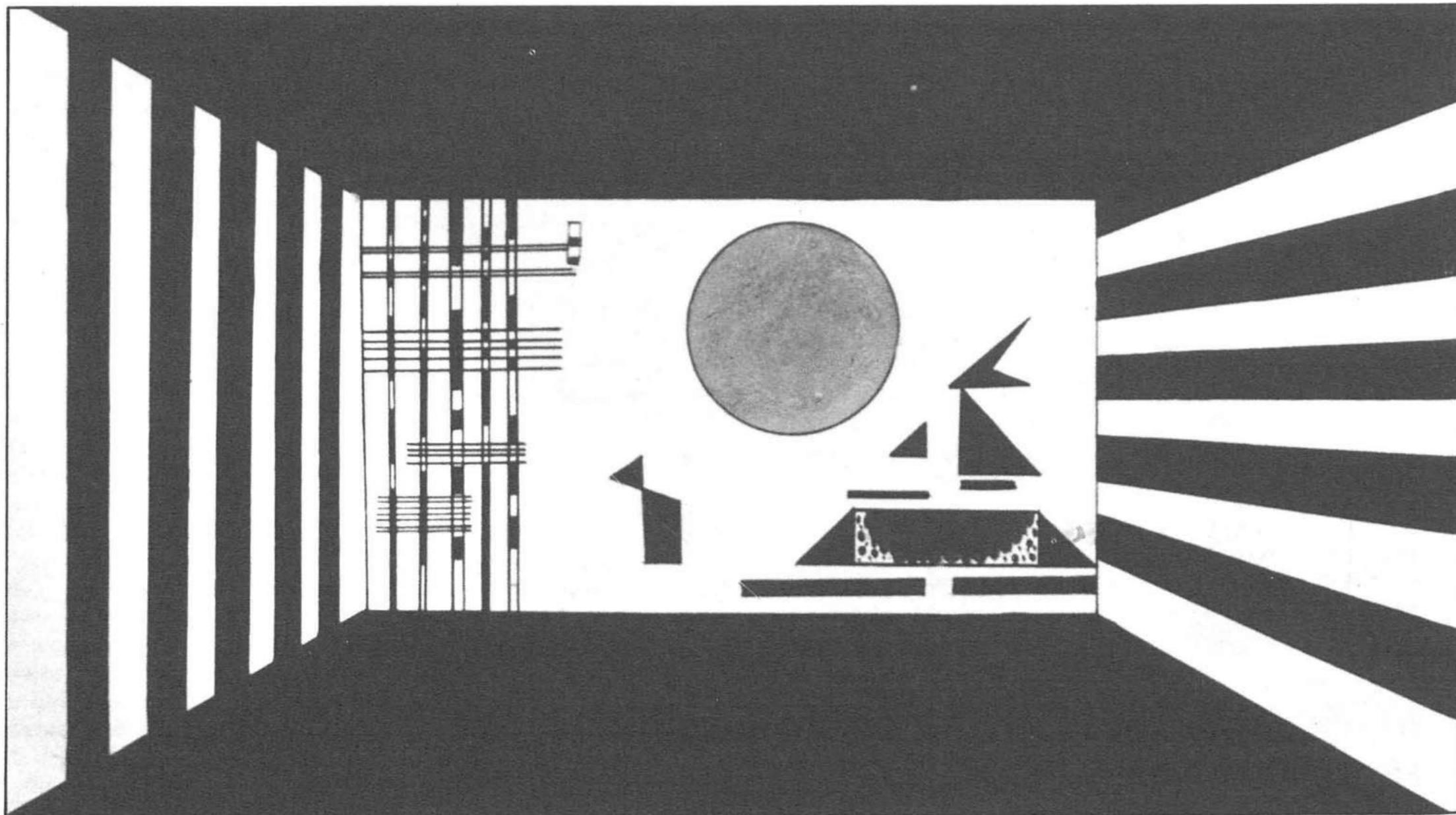
Tal es el aspecto hoy del "gran mundo". Y los pequeños mundos que viven en él siguen exactamente el mismo destino. El teatro debe compartir este destino.

Cada arte tiene su propio lenguaje y sus propios medios —el eco abstracto e interno de su entorno—. En este eco interno abstracto, ninguno de los lenguajes puede ser sustituido por otro. Todo arte abstracto es, pues, fundamentalmente diferente de los demás. Allí está la fuerza del teatro.

El magnetismo oculto en el teatro tiene el poder de atraer hacia él todos esos lenguajes, todos los medios del arte que, agrupados, forman la mayor posibilidad que se haya ofrecido al arte abstracto monumental.

EL ESCENARIO:

1. Espacio y recortes del espacio —medios de la *arquitectura*— el lugar donde



"Cuadros de una exposición", cuadro 2 ("Gnomus"). Boceto de Kandinsky.

cada uno puede tomar la palabra para que nazcan frases comunes.

2. Los colores inseparables del objeto —medios de la *pintura*— de su extensión espacial y temporal, muy especialmente bajo la forma de luces coloreadas.

3. Las extensiones espaciales individuales —medios del *arte plástico*— con las creaciones aéreas positivas y negativas.

4. El sonido organizado —medios de la *música*— con sus espacios temporales y espaciales.

5. El movimiento organizado —medios de la *danza*— movimientos temporales, espaciales, abstractos, no del único ser humano, sino del espacio, de las formas abstractas que obedecen a sus propias leyes.

6. En fin, el último arte que conocemos, y que no ha descubierto todavía sus medios abstractos —*la poesía*— pone, dentro de la extensión temporal y espacial, la palabra humana a nuestra disposición.

De la misma manera que las artes plásticas desbordan parcialmente sobre la arquitectura, la poesía desborda parcial-

mente sobre la música. Considerada con rigor, la pura *forma abstracta del teatro* es una suma de resonancia abstractas:

1. La pintura-color; 2. La música-sonido; 3. El baile-movimiento, dentro del eco global de la figuración arquitectónica. Aquí debuta el escenario abstracto, que puede metamorfosearse, y pronto se metamorfoseará, en formas puras de la composición abstracta del escenario, y que representa un escalón importante hacia la era analítica del conjunto de las artes.

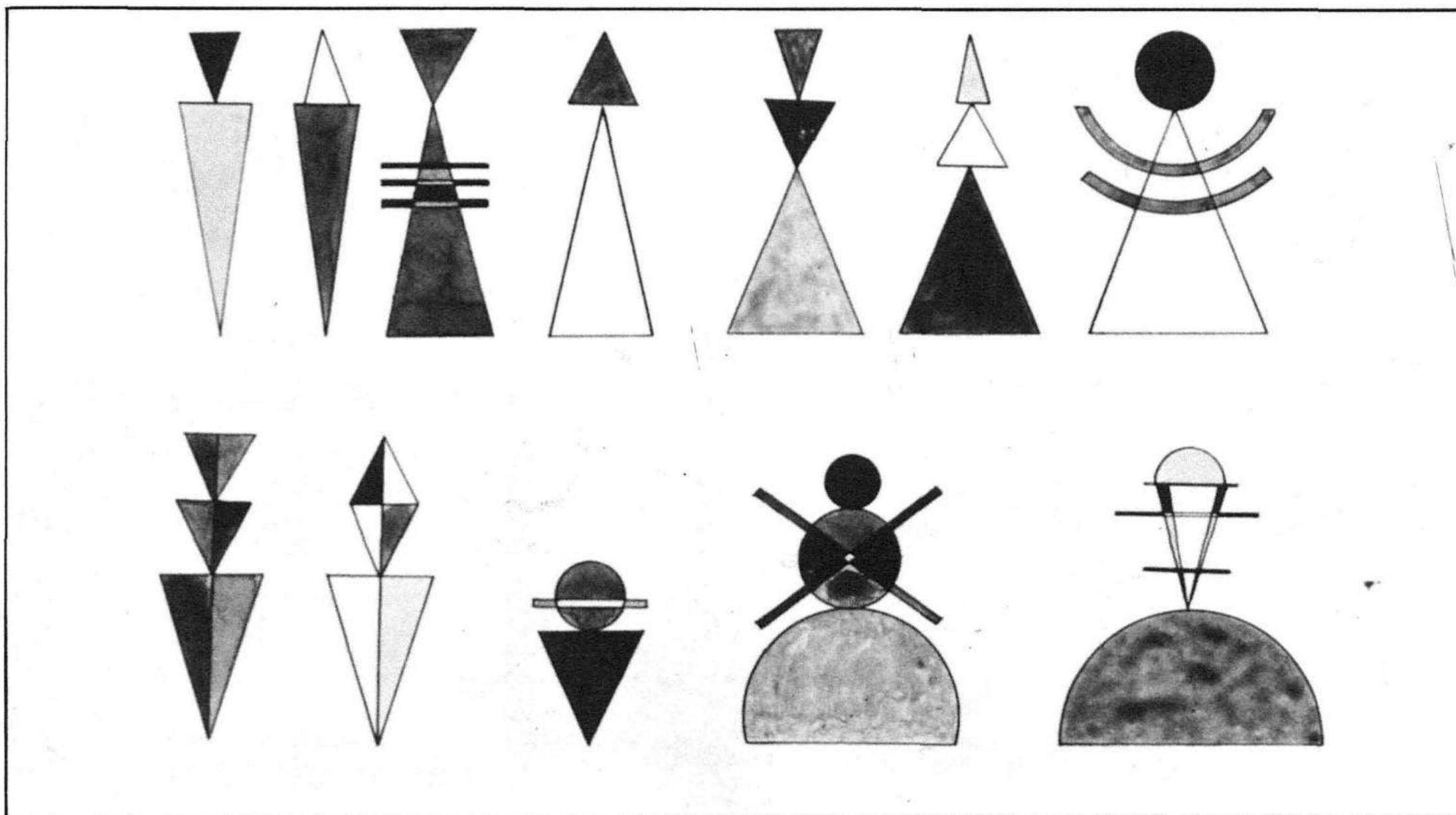
Las artes que seguirán llevando una vida autónoma —y para las que la era analítica será tan importante e inevitable—, podrán servir al escenario de una manera puramente sintética. En este caso, renunciarán a sus propios objetivos para someterse a la ley de la composición escénica, que sólo podrá conducir a las otras artes a otra práctica con la ayuda de la teoría artística. Los métodos de la ciencia artística, de las artes específicas y del arte sintético del teatro siguen siendo los mismos. Deben responder a tres ocupaciones esenciales, especialmente en lo que se refiere al escenario:

1. Los *elementos* del escenario y su fuerza interior —elementos fundamentales, elementos accesorios, etc.—, es decir, un examen preciso y sistemático de los valores abstractos.

2. La ley de edificación —*construcción*— de elementos escénicos, que suponen trabajos científicos experimentales igualmente puros.

3. La ley de la sumisión de los elementos y de su construcción al objetivo interno de la ley —*composición*—. Es preciso *organizar* laboratorios de teatro donde los elementos, tomados por separado, sean examinados con el espíritu y objetivo del teatro. La puesta a punto esquemática de los elementos debe descubrir y sopesar las fuerzas y los medios de la construcción —aquí hay que utilizar antes que todo la ley de contraste —lo que va junto y lo que no va junto— el color, el sonido, el movimiento, con los vínculos que les unen y los efectos que provocan conjuntamente.

Para el espíritu creador, estos trabajos preliminares servirán de herramientas para crear la obra viva.



Bocetos de figurines de Kandinsky para "La gran puerta de Kiev", cuadro XVI de "Cuadros de una exposición".



Vassily Kandinsky.

Sonoridad amarilla

Composición dramática, 1909 (Extractos)

La composición de Kandinsky *Sonoridad Amarilla* forma parte de un ciclo de obras concebidas para el escenario. *Sonoridad Amarilla* es de 1909. Los otros títulos son *Sonoridad Violeta* (1913), *Sonoridad Verde* (1909), *Negro y Blanco* (1909).

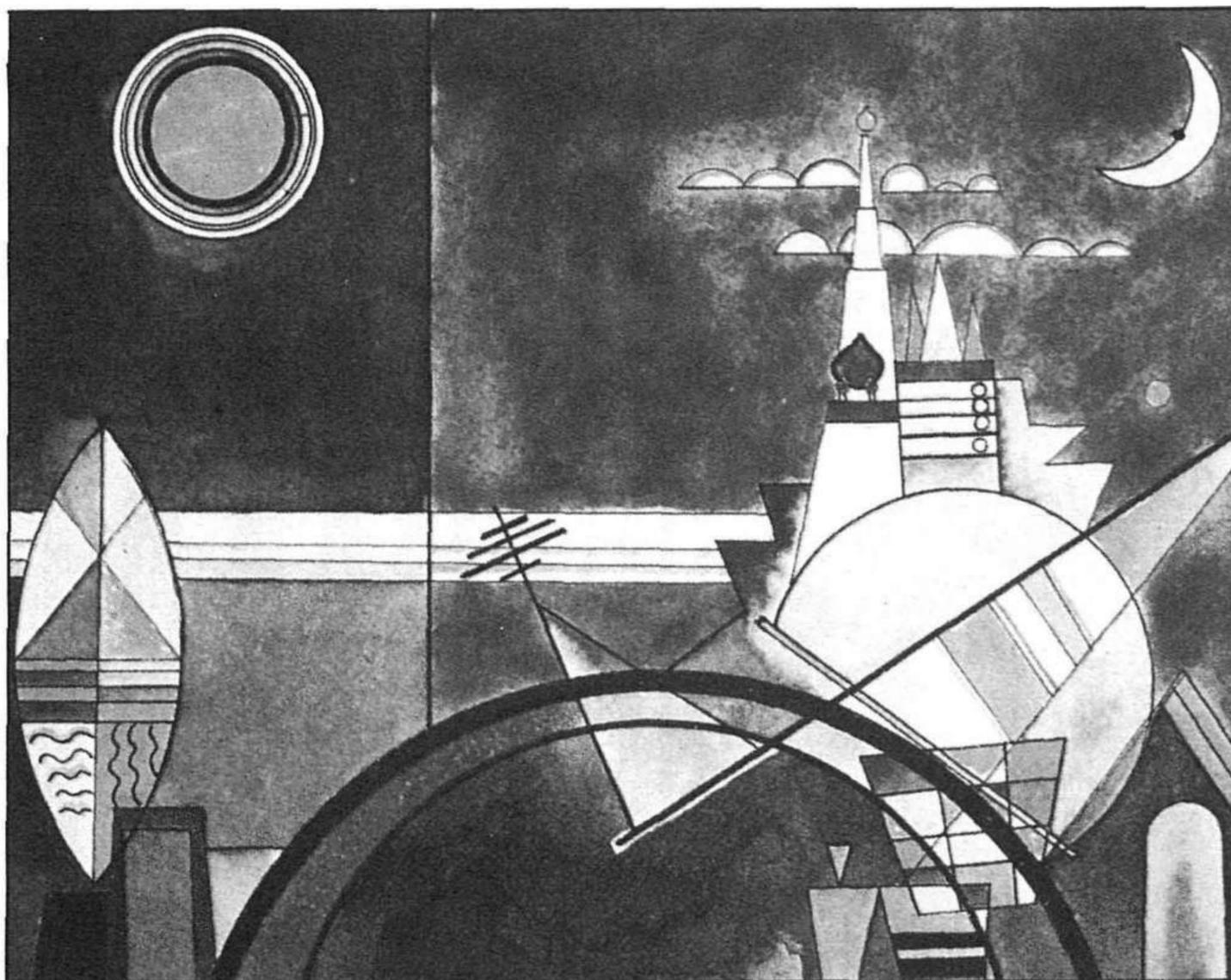
En su artículo *A propósito de la composición escénica*, editado en 1912 en el "Blauer Reiter", Kandinsky sitúa su obra escénica, y especialmente *Sonoridad amarilla*, en relación con la nueva evolución estética de la escena.

Personajes

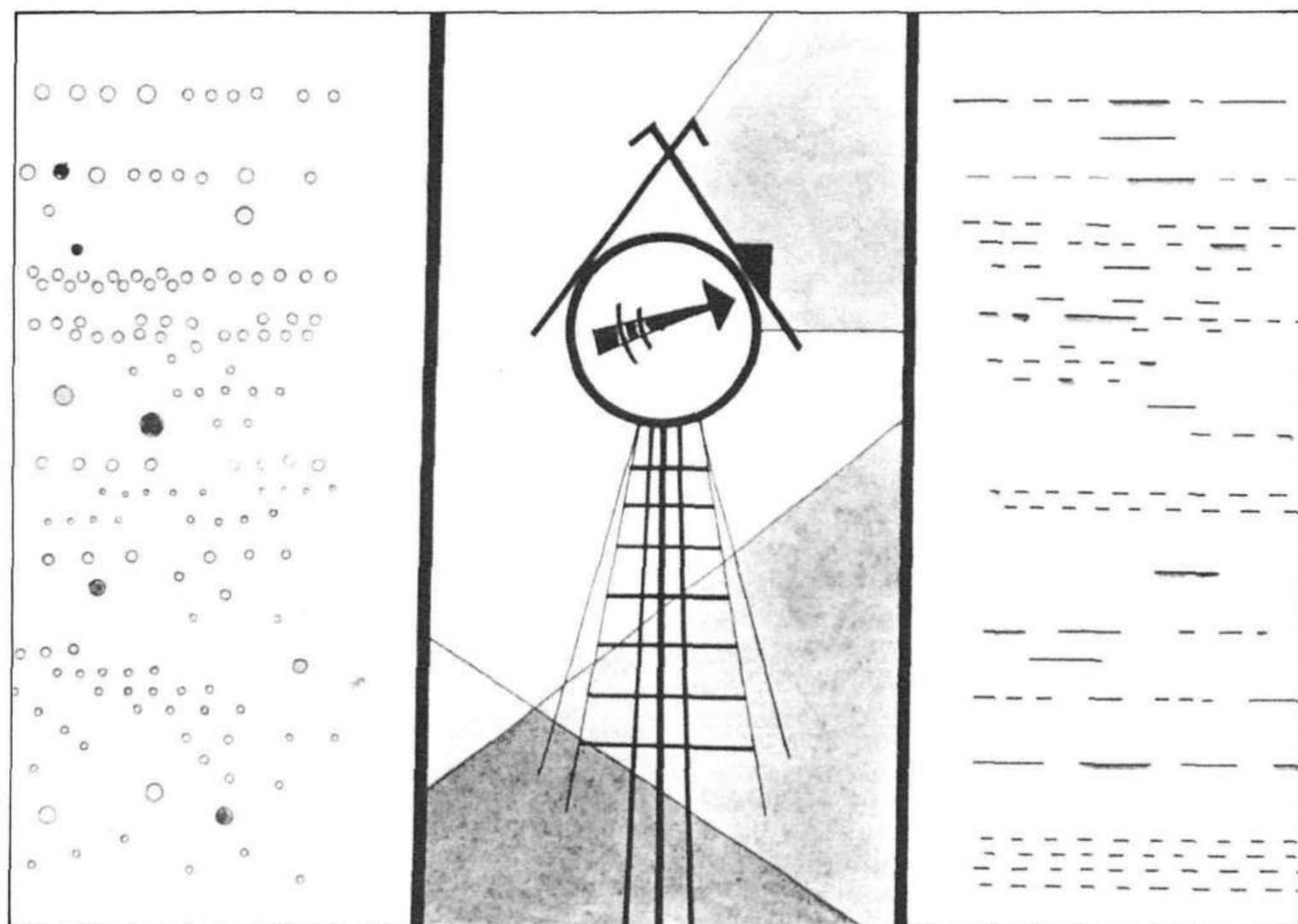
Cinco gigantes. Seres imprecisos. Tenor (detrás del escenario). Un niño. Un hombre. Seres vestidos con ropas flotantes. Seres en bañador. Coro (detrás del escenario).

CUADRO SEGUNDO

(1) El vapor azul deja paso, poco a poco, a la luz que adquiere una blancura resplandeciente (2). Al fondo del escenario, una elevación a la mayor altura posible, de un verde brillante y totalmente redonda.



Boceto para "La gran puerta de Kiev".



Boceto para "La choza de Baba-Yaga", cuadro 15 de los "Cuadros de una exposición".

El fondo, violeta bastante claro.

La música es estrepitosa, tumultuosa; *la* y *si* y *la bemol* se repiten con frecuencia (3). Estos tonos aislados serán absorbidos al fin por un intenso tumulto. De súbito, la calma absoluta. Pausa (4). De nuevo *la* y *si* emiten quejidos, aunque decididos y agudos. Esto se prolonga durante algún tiempo (5). Después, pausa de nuevo (6).

En este momento el fondo adquiere un tono pardo sucio. La elevación, un verde sucio. Justo en el medio de la elevación se forma una mancha negra e imprecisa, que aparece a veces nítida y a veces borrosa. En cada cambio la blancura resplandeciente de la luz se convierte en un gris ofensivo (7). A la izquierda, encima de la elevación sale una flor amarilla grande. Se parece vagamente a un gran pepinillo torcido. Su resplandor crece. El tallo es largo y fino. Una sola hoja estrecha y con pinchos, despunta a la mitad del tallo a un lado (8). Larga pausa (9).

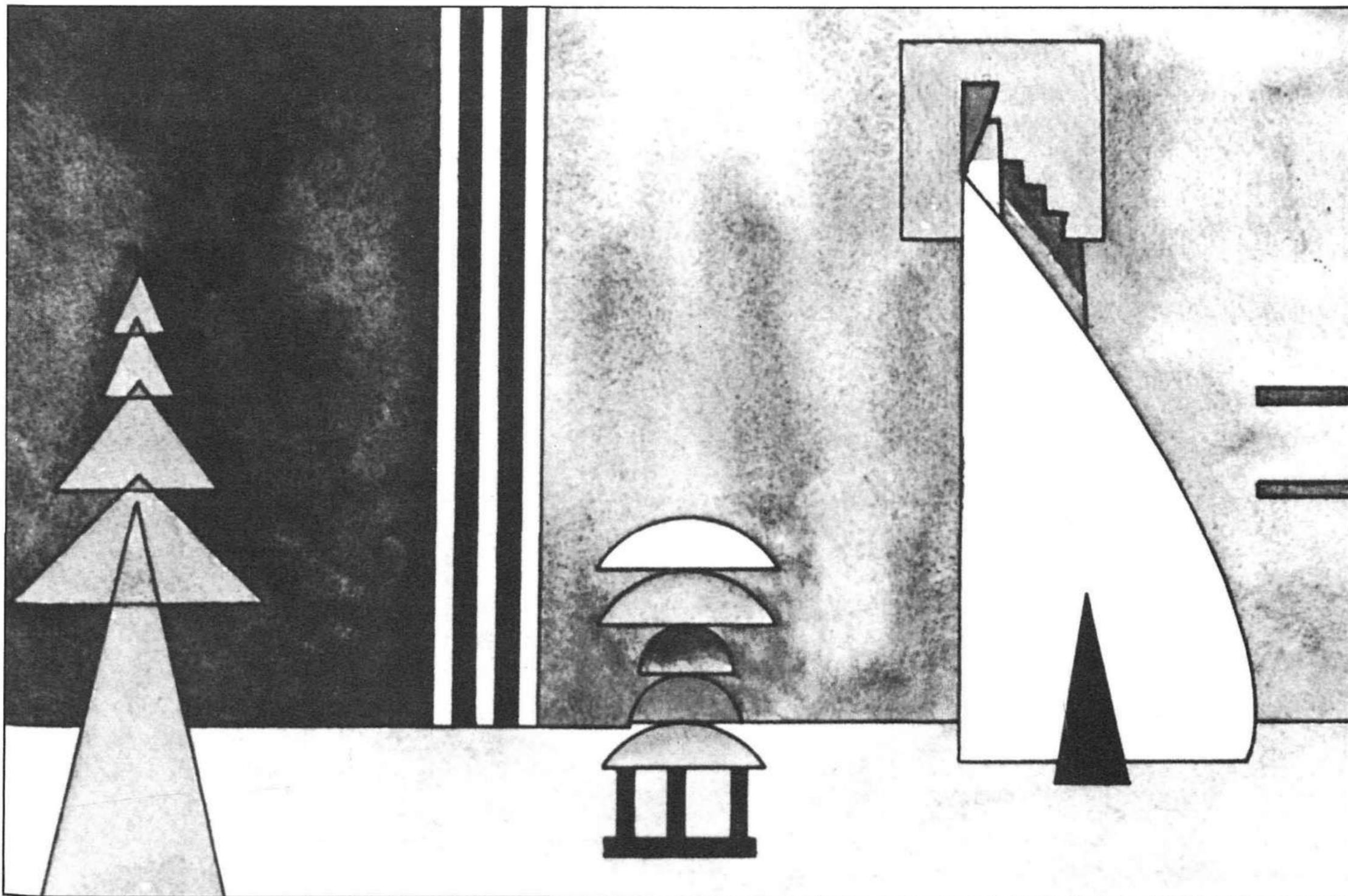
Después, en un silencio total, la flor se balancea muy lentamente de derecha a izquierda. Más tarde, de nuevo, también oscila la hoja; pero lo hace sola (10). Más tarde, oscilan las dos, pero a ritmo diferente (11). Después, de nuevo, separadamente, el movimiento de la flor se acompaña de un levísimo *si*; el de la hoja, de un *la* muy profundo. Por fin, ambas se balancean juntas y los dos sonidos, acordes (12). La flor se pone a temblar violentamente y vuelve a la inmovilidad. En cuanto a la música, los dos sonidos se siguen escuchando.

Al mismo tiempo, del lado izquierdo salen varios seres con vestidos de colores deslumbrantes, largos y sin forma. Uno es totalmente azul. Otro, rojo; el tercero, verde, etc. Sólo falta uno amarillo. Los seres tienen en la mano grandes flores blancas, parecidas a la flor situada en la altura. Apretados unos contra otros rodean la elevación y permanecen de pie, a la derecha del escenario, estrechamente apiñados. Hablan todos al mismo tiempo (13):

"Las flores lo cubren todo, lo cubren todo.

*¡Cierra los ojos! ¡Cierra los ojos!
Cubre de inocencia la concepción.
¡Abre los ojos! ¡Abre los ojos!
Delante. Delante".*

Primero hablan todos juntos, como en éxtasis. Después se repiten uno a otro la misma cosa y desde lejos. Alto, Bajo y Soprano. A: "Miramos, miramos", el *si* suena. A: "Delante; Delante", *la*. Aquí y allá, uno de ellos grita desafortadamente. Aquí y allá la voz se hace nasal (14). A veces lenta (15), a veces furiosamente rápida (16). En el primer caso, el escenario se convierte



Boceto para "El viejo castillo", cuadro 5 de "Cuadros de una exposición"

en algo súbitamente muy confuso, bañado la luz roja-mate. En el segundo, la oscuridad total alterna con una luz de un azul muy brillante. En el tercero, de repente, el conjunto adquiere un color gris apagado (todos los colores se han desvanecido). ¡Solamente la flor amarilla brilla con un resplandor más intenso! (17).

Poco a poco la orquesta empieza a tocar y cubre las voces. La música es desigual y salta del fortísimo al pianísimo. La luz, más clara. Distinguimos vagamente los colores y los seres (18). De derecha a izquierda las figuras, muy pequeñas, indistintas y de un tono verde grisáceo indeterminado, cruzan la elevación. Miran hacia delante. En el momento en que aparece la primera, la flor amarilla se balancea con sacudidas. Después se desvanece súbitamente. De la misma manera, repentinamente todas las flores blancas se vuelven amarillas.

Los seres avanzan lentamente como en un sueño hacia el primer término del escenario y se alejan cada vez más unos de otros (*).

El tono de la música baja y de nuevo se oye la misma recitación. Pronto los seres se detienen, como en un éxtasis y se dan la vuelta. De repente ven las pequeñas figuras que siguen cruzando la elevación sin interrupción.

Los seres se dan la vuelta y dan algunos pasos rápidos hacia la parte delantera del escenario, se detienen de nuevo, y, de nuevo, se dan la vuelta, luego permanecen inmóviles, como encadenados (**). Por fin tiran lejos de ellos las flores que están como llenas de sangre, y echan a correr, desprendiéndose con dificultad de su inmovilidad, apretados unos contra otros, hacia el primer término del escena-

rio. Miran alrededor suyo (**). Después, todo oscurece repentinamente.

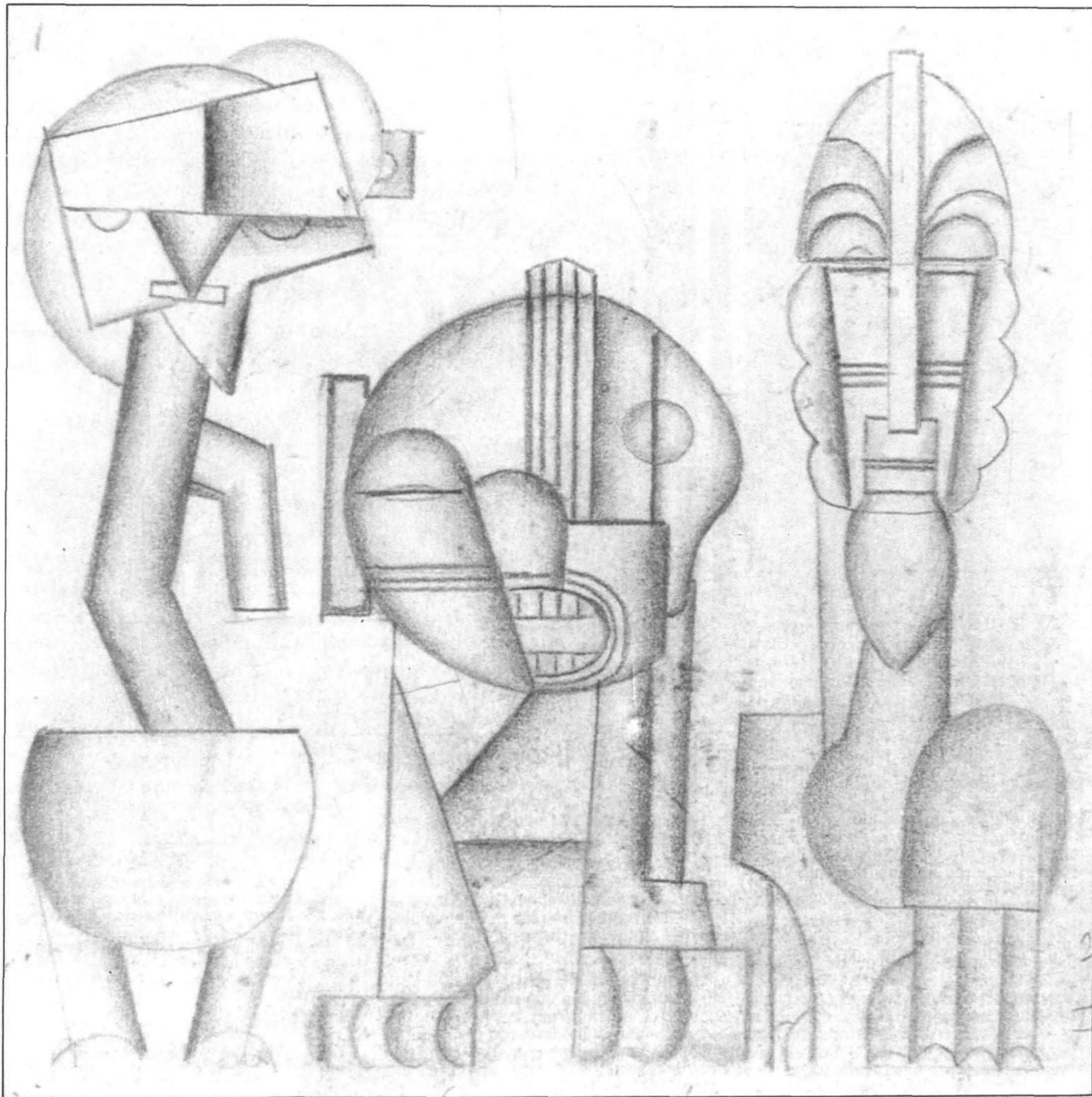
(*) Una media frase es pronunciada por todas las voces simultáneamente; el final de la frase, por una sola de manera imprecisa. Esto cambia a menudo.

(**) Estos movimientos deben ser ejecutados como si fueran una orden.

(***) Estos movimientos no deben guardar el compás.

Cronometraje de los efectos del cuadro segundo

(1) 10" de silencio; (2) 20"; (3) 5-10 minutos; (4) 10"; (5) 10"; (6) 5"; (7) 15"; (8) 10"; (9) 25"; (10) 10"; (11) 5"; (12) 10"; (13) Recitación: 30"; (14) Luz roja; (15) Luz azul claro; (16) Luz gris; (17) 60"; (18) 60"; (19) 10".



Boceto para "La creación del mundo" (1923), fruto de la colaboración de Léger con Blaise Cendrars, el músico Darius Milhaud y el coreógrafo Jean Borlin en los Ballets Suecos.

FERNAND LÉGER

1881-1955

El ballet-espectáculo, el objeto-espectáculo

Los bailarines, los cantantes, las vedettes de music-hall..., todos hasta ahora han sacrificado el conjunto del espectáculo en beneficio de su personalidad más o menos competente. A este respecto se ha dicho y visto casi todo, el *ballet realista* con predominio del tipo "humano caracterizado" ha llegado a su máxima expresión. Pueden existir variaciones, pero la intensidad del interés no sufre modificaciones, no crece. Se ha quedado en un punto estacionario.

El decorado, la música, la luminotecnia, todo está en función de un elemento dominante que destaca voluntariamente. Un hombre, una mujer, con o sin talento, se impone y somete todo el espectáculo a su propio valor escénico. Se creyó en este sistema que padecemos desde que el espectáculo existe. Deberíamos poder salir de este sistema para entrar en otro distinto donde la vedette forme parte de un concepto de orden plástico, donde una coreografía mecánica estrechamente unida al decorado y a la música que le corresponden, alcance el grado de unidad deseado; donde el decorado, inmóvil hasta ahora, se haga móvil, donde el interés del espectáculo esté repartido por todo el escenario.

El público mismo debería tender a este estado escénico porque la novedad reside en el efecto y la sorpresa.

La carrera tras "un peligro cada vez mayor" (el más difícil todavía) del acróbata es errónea en sí misma, ya que el peligro no debería ser nunca un elemento de atracción, pero indica el interés del público por lo nuevo y lo imprevisto.

Haga la cosa que nadie esperaba y se convertirá usted en el dueño del escenario y de las multitudes (en este sentido, Charlot fue genial). Si se alían vigorosamente el material humano y el material móvil del decorado se puede llegar a lograr un grado de sorpresa considerable. La superficie entonces se multiplica, el fondo del escenario se vuelve vivo. Todo puede moverse, "la dimensión humana", protagonista hasta ahora, desaparece. El hombre se convierte en un mecanismo; si antes era un fin, ahora es un medio (multiplicación de los medios de efecto).

Si destruyo la proporción humana, si mi decorado tiene movilidad, conseguiré un máximo de efecto y obtendré sobre el escenario un todo totalmente diferente al de la sala.

En lo referente al espectáculo, el siguiente axioma debe prevalecer: *se obtiene el máximo de interés cuando la crea-*

ción escénica establece una relación contraria a la capacidad visual de la sala.

Todo el genio del bailarín no impedirá un estado de rivalidad, por la misma similitud que existe entre él y el espectador. Y a causa de ello pierde un cincuenta por ciento de su efecto de sorpresa.

Por el hecho mismo de que el hombre de la sala y el hombre del escenario se parecen, usted se halla en un estado-espectáculo inferior.

El prejuicio del individuo-rey ha desaparecido, los medios de atracción salen de la sombra y son innumerables. Las luces y las proyecciones cinematográficas entran en juego.

El estado mecánico se puede plantear seriamente, es decir, se pueden cronometrar exactamente los gestos, los movimientos y el proyector.

El poder de las fuerzas paralelas (veinte personajes produciendo movimiento).

Los valores contrastados pueden dar el máximo rendimiento.

Diez acróbatas amarillos cruzan el escenario (ritmo rápido) haciendo la rueda, vuelven (el mismo ritmo), el escenario está negro; ellos están fosforescentes; al mismo tiempo (ritmo lento) la proyección cinematográfica anima la parte alta del decorado, levantar el telón de fondo; aparición de un



Maqueta de Léger para "Skating-Rink", de Arthur Honneger. Ballets Suecos de Rolf de Maré, 1922.

bello objeto móvil o inmóvil. Un tiempo X. La escalera, la rueda, el aparato de invención inesperado que brilla y desaparece.

Concebir como centro de interés a los objetos, objetos tan bellos que poseen en sí mismos un enorme valor de espectáculo, que hasta ahora eran desconocidos y habían sido siempre sacrificados a la eterna vedette. A los actores del music-hall es a los que corresponde el honor de haber entendido el interés de los objetos en el escenario.

Lo han hecho hasta ahora con timidez, los han utilizado sin imponerlos; de todas formas, allí es donde yo los vi por primera vez: el malabarista del Olympia tiene una

conciencia confusa del valor que como espectáculo albergan sus aparatos. No tiene idea de su valor exacto, todas esas bonitas cosas se encuentran detrás de él; él está delante, se impone a ellas.

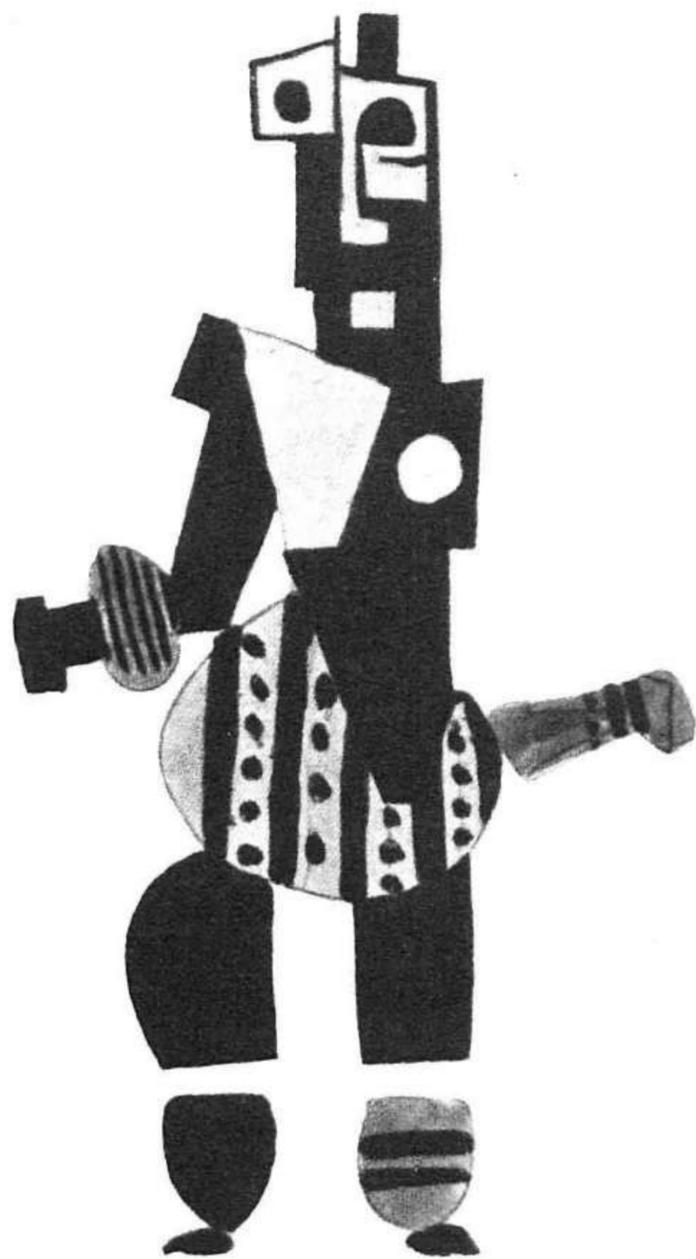
Los music-hall son los únicos lugares en donde se inventa a diario; como materia prima constituyen una fuente inagotable. Sus posibilidades se entrevén, nunca están a punto pero sí que están, ahí, en potencia.

No conozco nada más hermoso que el "cielo" del Nuevo Circo y cuando el "hombrecillo", perdido en este planeta metálico donde brillan los proyectores de las luces, arriesga su vida cada noche, le encuentro ridículo, ya no le veo, a pesar del empeño

que él pone en ser visto, en colocarse en "situaciones de peligro"; el espectáculo está en otra parte, está a su alrededor.

El acontecimiento actual es la personalidad de los objetos, cada vez más protagonistas, mientras el hombre pasa a un segundo plano y ha de dedicarse a regular el advenimiento de aquellos.

Existe algo más que "el hombre, los animales y las plantas", existen los objetos, ya sean fijos o animados, hay que contar con ellos. Si reacciono ante el acróbata que hace la rueda es ante todo por su proeza, pero aún reconociendo el valor que por sí tiene esa pirueta que atraviesa el escenario, ¿no podría acaso alcanzar



Boceto de vestuario para "La creación del mundo".

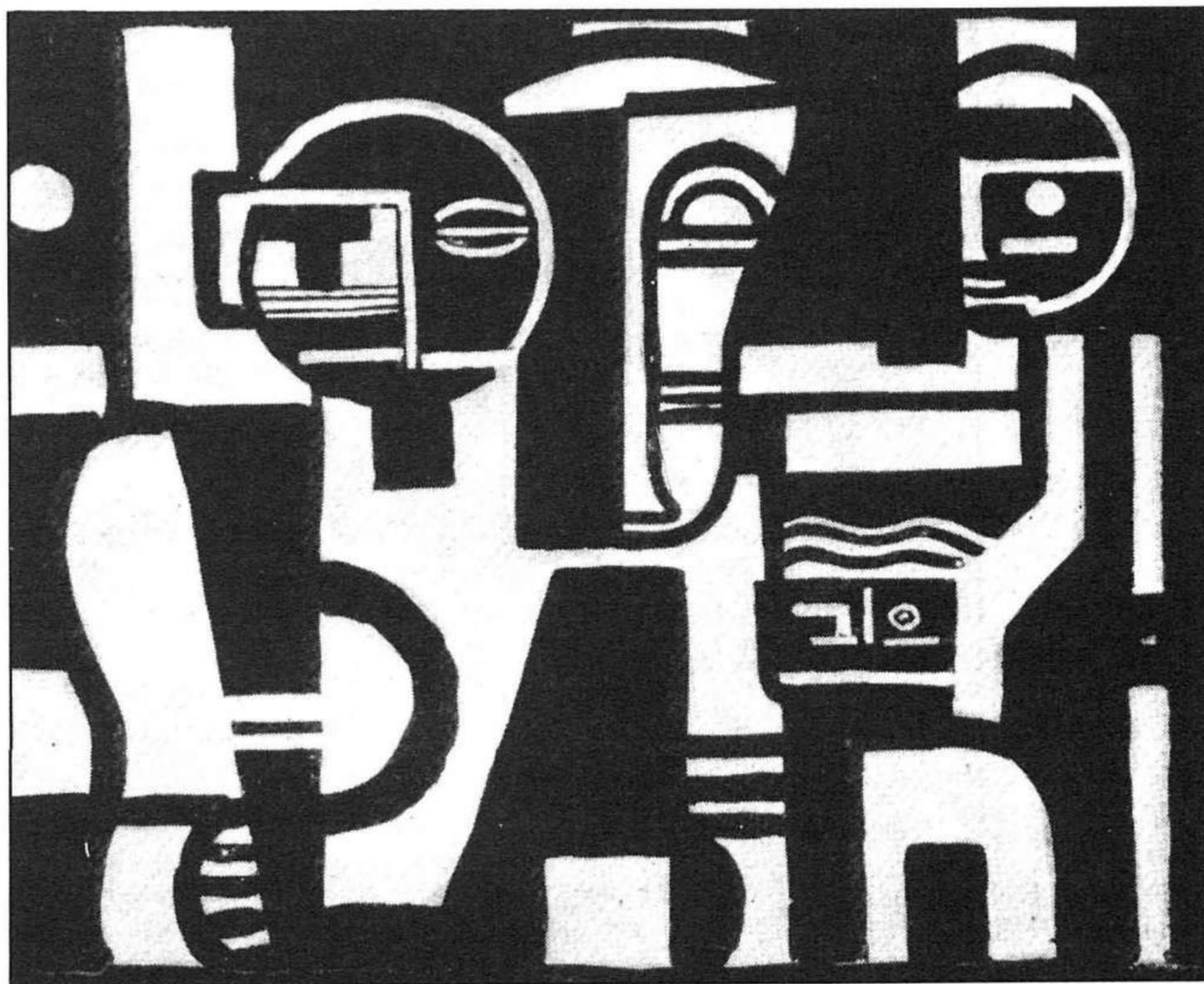
más belleza o producir más asombro? Los objetos contienen una fuerza plástica que nada puede alterar.

El hombre con sus nervios y su fantasía pierde en fuerza, el objeto regulado plásticamente da su máximo rendimiento sin ningún desperdicio, es el valor fijo, inmutable.

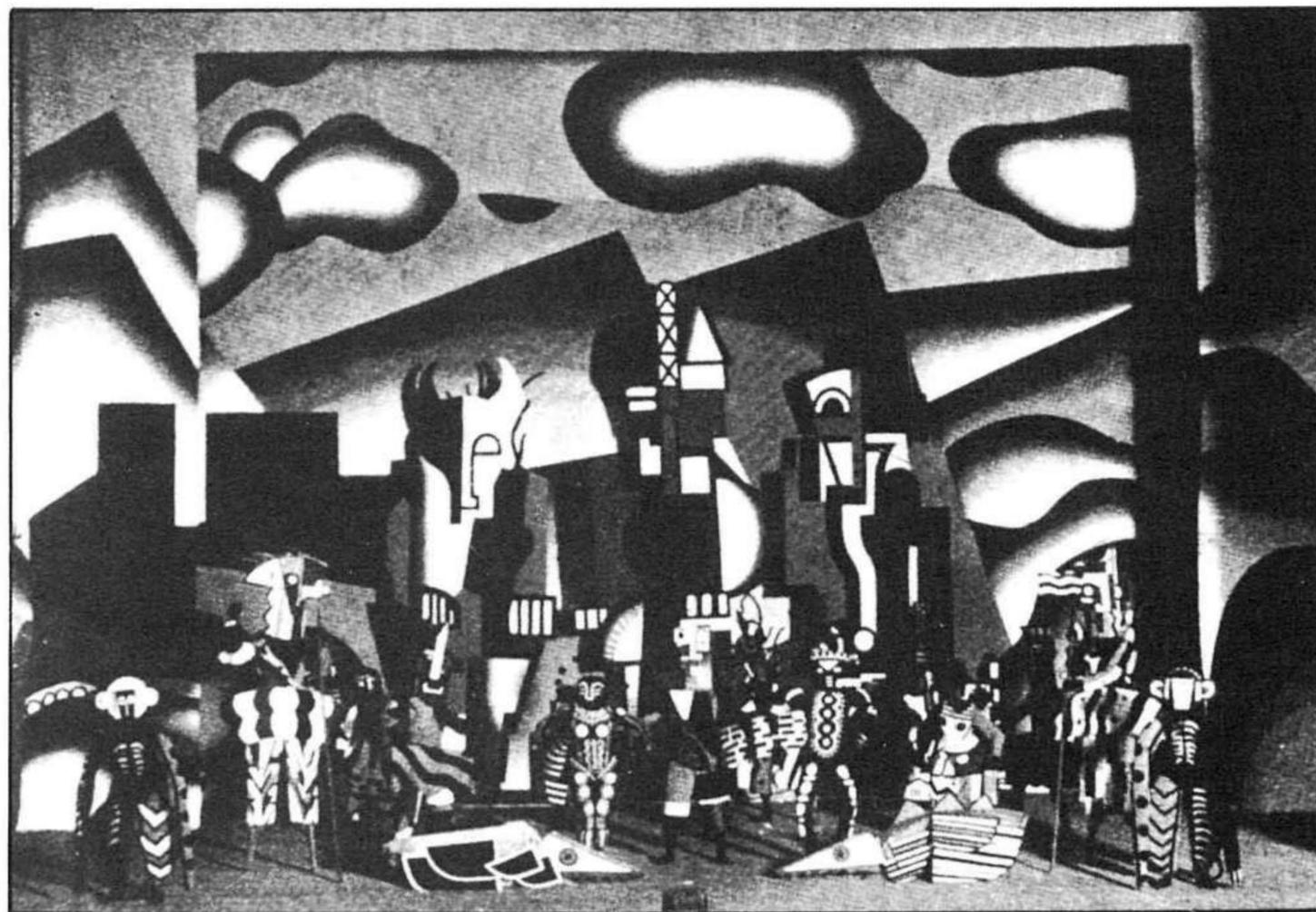
La denominación del objeto está por todas partes en la vida actual, las boutiques-espectáculos se multiplican en las ciudades.

La guapa vendedora de rifa en las ferias desaparece tras la rueda multicolor y luminosa —es el bello objeto lo que hace la atracción—, a cada cual su tiempo.

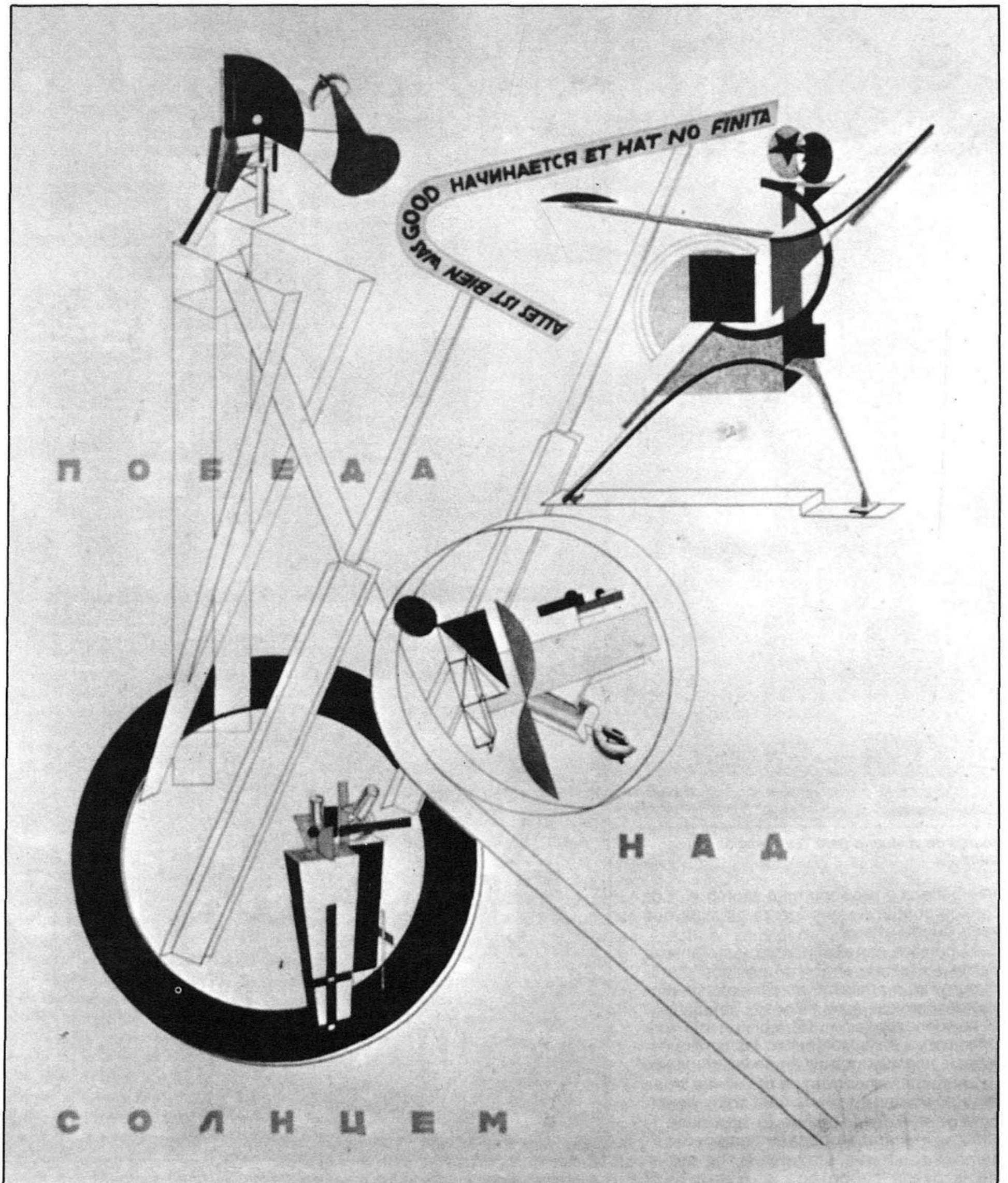
(París, 1925)



Telón escénico para "La creación del mundo".



Fotografía del escenario de "La creación del mundo".



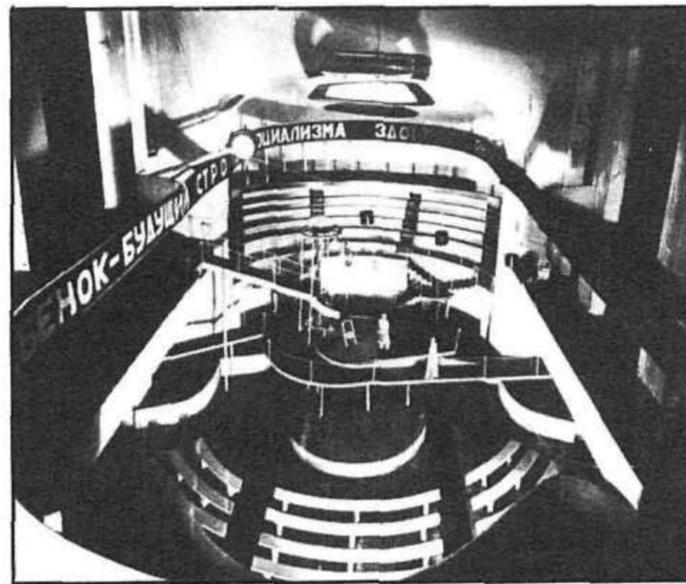
Estudio para la ópera futurista "Victoria sobre el sol", proyecto de espectáculo electro-mecánico concebido en 1923, no realizado, publicado en forma de litografías.

LAZARÉ MARKOVITCH EL LISSITSKY

1890-1941

De la pintura a la arquitectura

Una gran energía creadora se había ido acumulando. No podía liberarse como arquitectura puesto que en el país no se construía. Esta energía encontró su salida en el teatro. Al principio, los pintores venían a buscar en el teatro la posibilidad de pintar sobre grandes dimensiones sus lienzos decorativos y enriquecerlos con los efectos de la luz artificial. Eran las realizaciones escénicas de Lentoulov, de Fedotov, entre otros. Pero pronto, aquello resultó insuficiente. Se comenzó rápidamente, y siguiendo la evolución de la pintura, a situar en primer plano conceptos escenográficos tridimensionales. El pintor, al subir al escenario, se hizo arquitecto. El *Kamerny Teatr* de Moscú realizó varias puestas en escena de este tipo. La mayor parte de los grandes éxitos del teatro ruso se debe a los pintores. Los trabajos de artistas como Exter, Georgi Iakoulov, A. Vesnine, Popova, etc., son ejemplares. En el último trabajo de Vesnine —su estructura escenográfica para *El hombre que fue Jueves*, de Chesterton—, es interesante ver cómo los principios de la torre de Tatline (1) se aplicaron al teatro. El director, Meyerhold, renunció totalmente a los bastidores y construyó de un modo absolutamente arquitectónico sobre toda la superficie del escenario, que además se desbordaba en el patio de



Maqueta (no realizada) para "Quiero un hijo", dirigido por Meyerhold.

butacas: puesta en escena del *Misterio-bufo* de Maïakovski. Es preciso subrayar también el último trabajo de los constructivistas —los hermanos Stenberg y Medunetski—, que constituye un nuevo descubrimiento para la escenografía. Edificaron un telón hecho de láminas de madera, verticales (como una celosía), que se dividía al abrirse, retrocedía en semicírculo y formaba el fondo del escenario. Las superficies no estaban pintadas sino iluminadas, según las necesidades, por haces de luz coloreados. La primera obra presentada en este escenario será *La chaqueta amarilla*.

Los principios que guiaron a los artistas en la creación de este decorado eran los siguientes:

Primero: los movimientos escénicos, acrobáticos de los actores, modifican el sistema de interpretación.

Segundo: el sistema, que se modifica según su disposición mecánica, por su parte hace un llamamiento a los movimientos del actor, que son la consecuencia de este cambio.

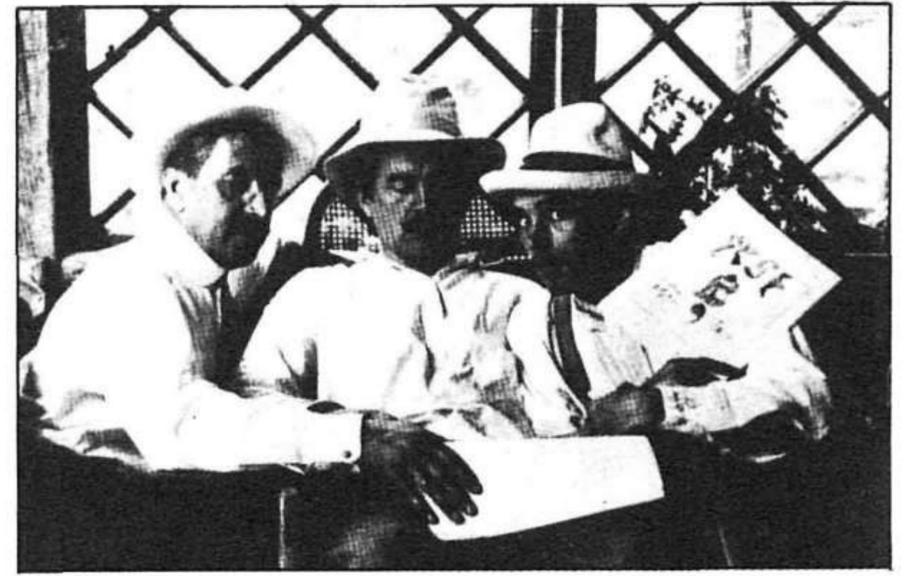
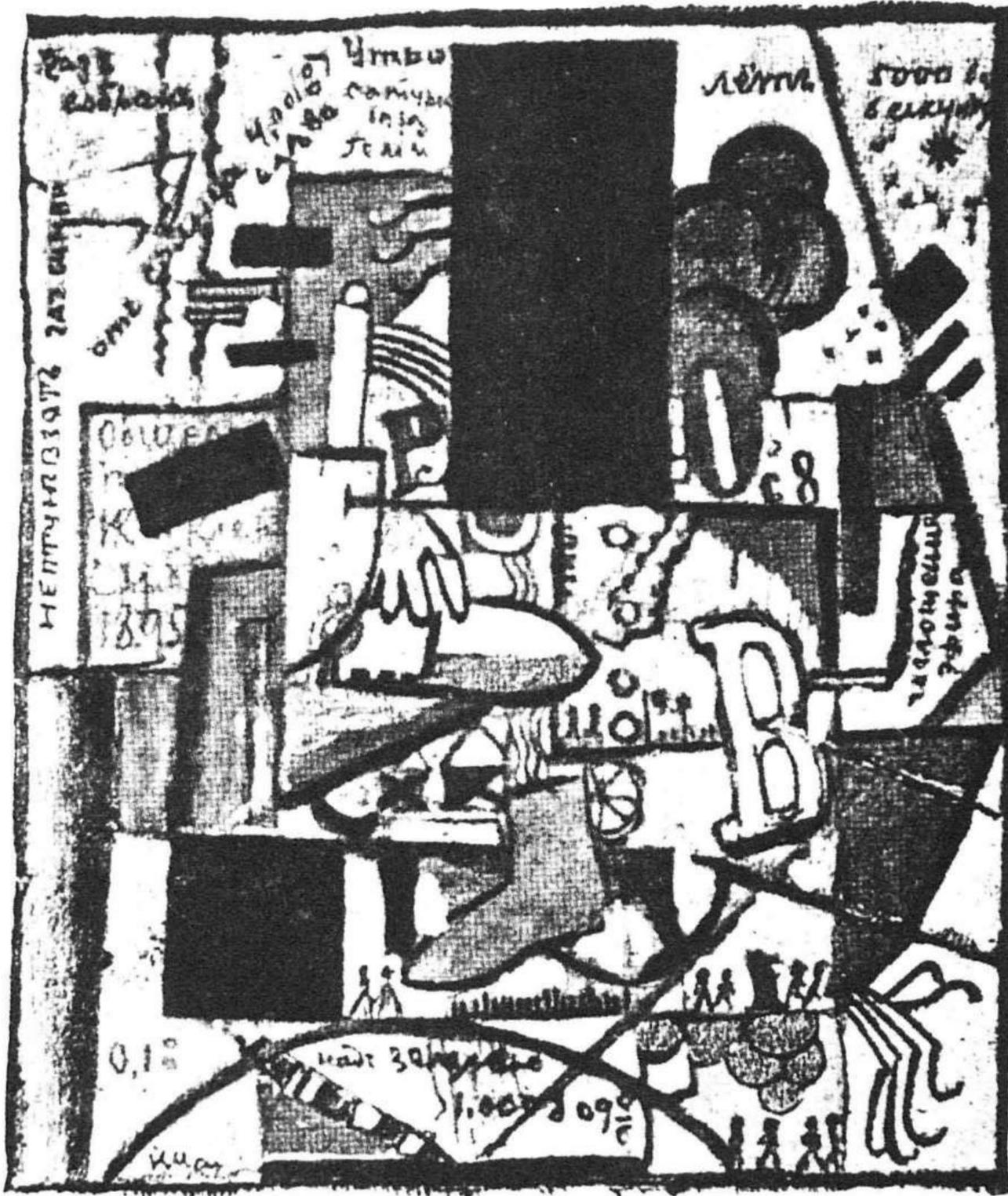
Y tercero: estos sistemas dan simultáneamente a toda la construcción la ilusión de la realidad.

Se intentó sacar el teatro de su espacio cerrado y llevarlo a la calle. En San Petesburgo y en otras ciudades se utilizaron monumentos adornados de construcciones especiales para grandiosos montajes al aire libre, que atrajeron a millares y millares de gente.

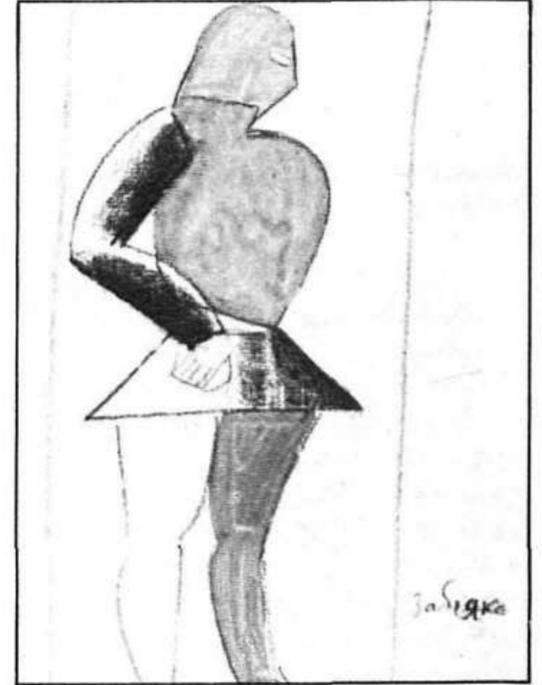
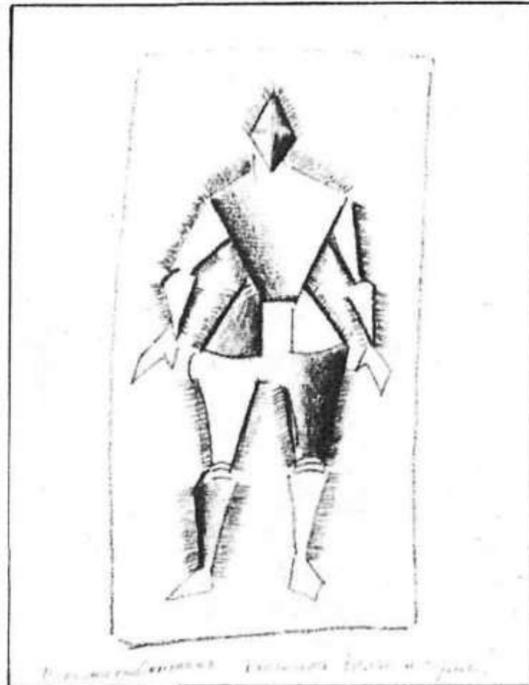
Todas las tentativas y las conquistas que he presentado hallaron su evolución y su prolongación en los trabajos de los "Talleres superiores artístico-técnicos de Estado "Vchoutemas" (antigua Academia)...

Extracto de una conferencia pronunciada por El Lissitsky en 1922, titulada "El Nuevo Arte Ruso".

(1) Se refiere al "Monumento sede a la III Internacional", de Vladimir Tatline, que no llegó a construirse.



Sobre estas líneas, el músico Matiouchin, el pintor Malevitch y el escritor Kroutchonykh en 1913. A la izquierda, boceto de telón para "Victoria sobre el sol". El resto de las fotografías corresponden a bocetos de vestuario de la citada ópera futurista.



CASIMIR MALEVITCH

1878-1935

El cubo y la esfera

Querido Mikhaïl Vassilievitch:
Le envió tres dibujos con los primeros bocetos que no pude mandar realizar por culpa de la ignorancia del director responsable de la puesta en escena de su ópera. Por esta razón, sería muy feliz si se publicasen en su libro. Dada la forma de la ópera será un bonito complemento de la música. Le envió un verdadero "hombre-fuerza

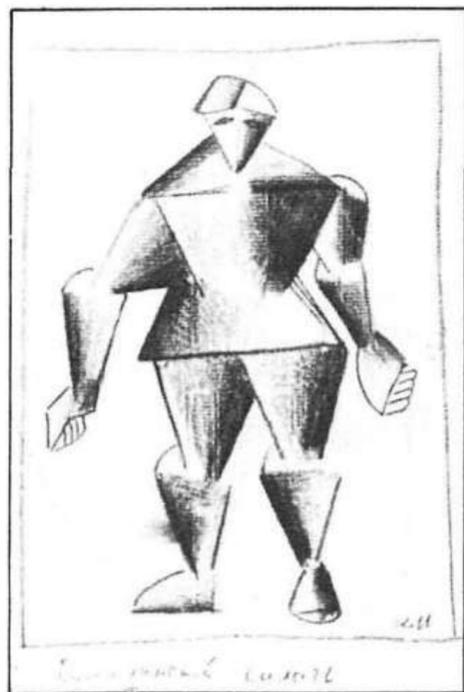
futurista" que con el estruendo de sus notas es capaz de superar el sol y aún más. El segundo dibujo representa la victoria. Este monstruo debe espachurrar al sol como si se tratara de una chinche. Puede tragar fuego, lo que le ha permitido tragarse la incandescencia del sol y alcanzar la victoria final. Luego viene el tercer dibujo para el telón del primer acto. El telón representa un cuadrado negro, el germen de todas las posibilidades, el cual, en su evolución, alcanza un poder terrorífico. Es el antepasado del cubo y de la esfera. Su fisión proyecta en la pintura una

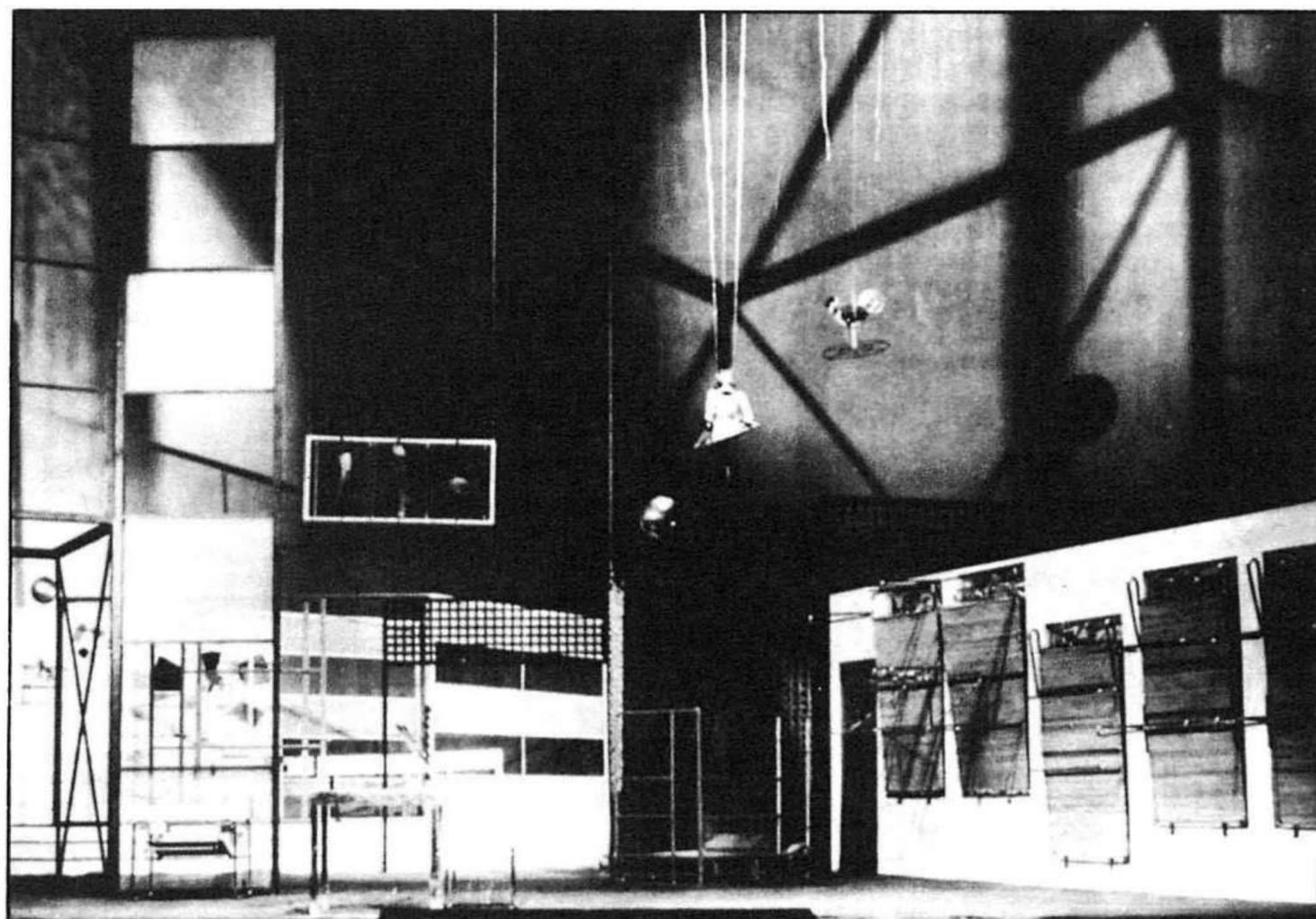
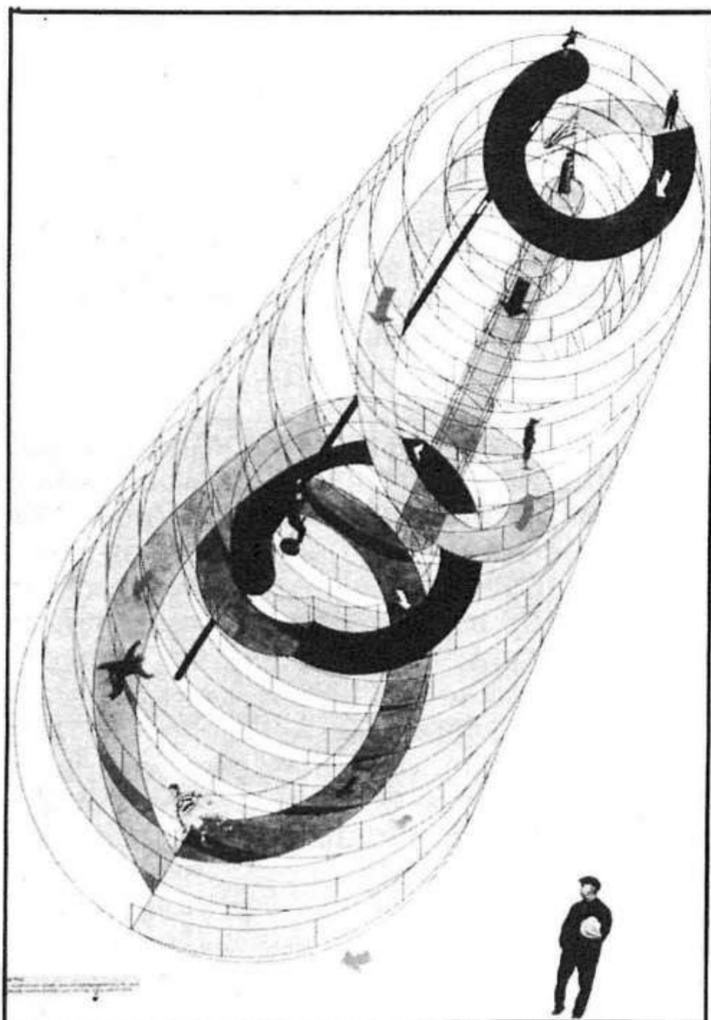
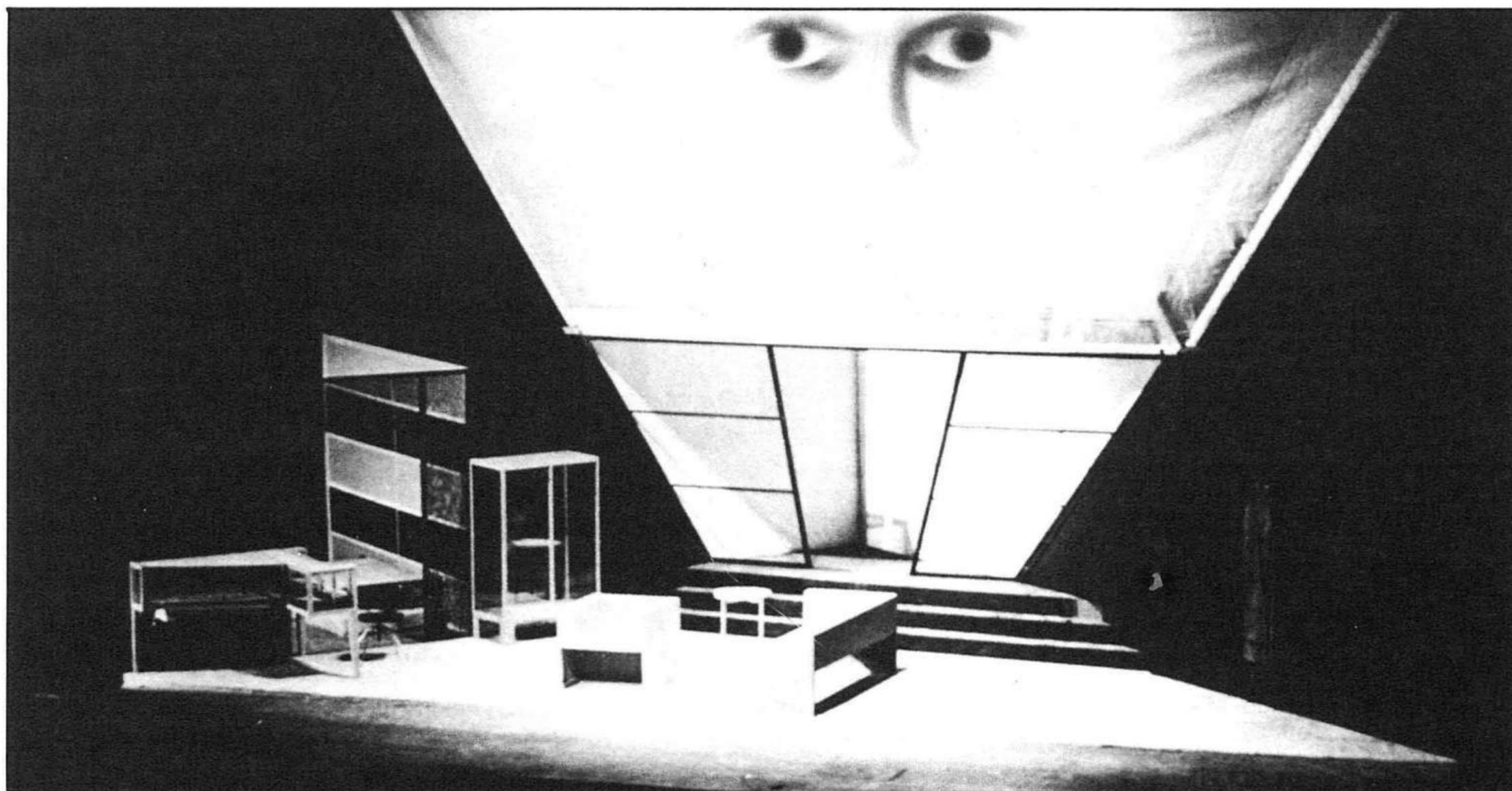
cultura sorprendente. En la ópera marcaba el comienzo de la victoria. Los trabajos que realicé en 1913 para su ópera *La Victoria sobre el sol* me aportaron muchas novedades pero nadie se dio cuenta. Tengo, pues, en casa un material muy abundante que debería ser publicado en alguna parte.

Pero necesito alguien con quien pueda hablar abiertamente, que pueda ayudarme a elaborar una teoría sobre lo que ha aparecido en la pintura.

Creo que esta persona no puede ser otra que usted, aunque haya defendido la idea del "mirovoï rastvet" (floración universal) con la que —para hablar con franqueza— no estoy de acuerdo. Pero esto no tiene nada que ver.

En previsión de los trastornos que nos va a traer la guerra, me siento obligado a trabajar de una manera monstruosa. En este momento estoy trabajando en unos cuadros (bueno..., cuadros no, la época de los cuadros ha terminado) y me esfuerzo en poner sobre el papel diversas reflexiones. Pero no tengo tiempo para desarrollarlas. Si tuviera que alistarme utilizaría todos mis minutos libres para escribirle cartas. Tal vez se acuerde de mi telón que representa el cuadrado. Le parece que es el menos interesante, porque cuando apareció no vio en él ese sentimiento que hace que nazca la idea nueva. Me gustaría que fuese impreso, ya sea en portada o dentro del libro —mejor sería la portada, pero le dejo que decida... (No se conserva el resto de la carta).





En la imagen superior, escenografía de Moholy-Nagy para "Los cuentos de Hoffmann" de Offenbach. Berlín, 1929. Sobre estas líneas, a la izquierda, "Sistema constructivista cinético", collage, Bauhaus. Berlín, 1922-1928. A la derecha, otra imagen de "Los cuentos de Hoffmann".

LAZLO

MOHOLY-NAGY

1895-1946

¿Cómo deberá ser realizado el teatro de la totalidad?

Una de las dos concepciones que tienen todavía algún peso hoy afirma que el teatro es una acción concentrada por el sonido, la luz (color), el espacio, la forma y el movimiento. El ser humano ha dejado de ser necesario como coautor (*Mitaktor*), ya que en nuestra época es posible construir aparatos capaces de desempeñar el papel puramente mecánico de las personas y mucho mejor que ellas.

La otra concepción, más amplia, no quiere renunciar al ser humano, a ese magnífico instrumento, aunque nadie, en estos últimos tiempos, haya resuelto el problema que plantea su utilización como medio de aplicación formal en el escenario.

Pero ¿es posible, hoy, integrar las funciones humano-lógicas en una acción concentrada sobre el escenario sin correr el riesgo de producir una copia de la naturaleza y sin caer en realizaciones de carácter *dadá* o *merz*, hechas de piezas heteróclitas y pegadas unas sobre otras, aunque parezcan ordenadas?

Las artes plásticas han encontrado los medios puros para sus realizaciones: los colores, las masas, los materiales, etc., primarios. Pero ¿cómo situar los procesos humanos de pensamiento, dándoles el mismo valor, en el conjunto de los elementos controlados y "absolutos" del sonido, de la luz (color), de la forma y del movi-

miento? Bajo este punto de vista sólo podemos formular sugerencias elementales al nuevo creador de teatro. De esta manera, la REPETICIÓN de un pensamiento con las mismas palabras, con una entonación parecida o distinta, por numerosos actores, puede servir de medio para la creación sintética en el teatro (El CORO, ¡no el coro antiguo, pasivo, mero acompañante!) O también los rostros y los gestos de los actores, monstruosamente ampliados por dispositivos ópticos con espejos, con sus voces amplificadas. O también la reproducción SIMULTÁNEA, SINÓPTICA, SINACÚSTICA de pensamientos (óptico o fonético-mecánico) por el cine, el gramófono, el altavoz; o bien una elaboración de pensamientos COMBINÁNDOSE COMO ENGRANAJES.

La literatura del futuro creará —independientemente de la música y de la acústica—, en primer lugar, sus propias "sonoridades" (ramificadas hasta mezclarse con las demás) *partiendo de sus únicos medios primarios*. Esto influirá, con toda seguridad, en la aplicación escénica de las palabras y de los pensamientos.

Ello significa, entre otras cosas, que los fenómenos que eran, hasta ahora, el centro de lo que se llama los "KAMMERSPIELE" —los de la vida psíquica inconsciente o de los sueños fantásticos o reales—, no podrán ya tener una influencia preponderante. Y aunque los conflictos de la actual estructura de la sociedad, la organización técnica mundial, las tendencias pacifistas-

utopistas, o revolucionarias puedan llegar a encontrar su sitio en el escenario, sólo tendrán una significación después de un período de transición, ya que su tratamiento como elementos centrales es esencialmente un hecho de la literatura, de la política y de la filosofía.

Podemos imaginar, como ACCIÓN ESCÉNICA TOTAL, un enorme proceso de elaboración dinámico-rítmica, que abarca de una manera elemental compacta a, las mayores masas (acumulación) de medios entrecruzando unas con otras: tensión de calidad y cantidad. A esto vendrían a sumarse como contraste simultáneo, entrecruzado, relaciones de menor importancia (cómico-trágico; grotesco-serio; pequeño-monumental; juegos de agua; divertimentos acústicos y otros, etc...) Hoy en día, EL CIRCO, LA OPERETA, LAS PAYASADAS americanas y demás (Chaplin, los Fratellini) han producido, bajo este punto de vista, lo mejor, aunque fuese de estilo "naïf" y de poca consistencia; sería superficial arrojar al archivo del "kitsch" los grandes espectáculos y las exhibiciones de esta clase. Es bueno reconocer, de una vez por todas, que las masas tan despreciadas —a pesar de su "retraso académico— expresan frecuentemente los instintos y deseos más sanos. Nuestra tarea sigue siendo la comprensión activa y creativa de las necesidades verdaderas y no imaginarias (aparentes).

Fragmento del trabajo teórico titulado *Teatro, circo, variedades* (1924).

El caballo de "Parade" (1917), espectáculo en el que colaboraron Picasso, Jean Cocteau y el músico Eric Satie.



PABLO PICASSO

1881-1973

La telepatía de "Parade" (Carta de Jean Cocteau)

Mi querido amigo:
Me pide usted algunos detalles sobre *Parade*. Ahí van, con demasiada prisa. Discúlpeme por el estilo.

Cada mañana me llegan nuevos insultos. Algunos vienen de muy lejos, porque los críticos se ensañan con nosotros sin haber visto ni oído siquiera la función; y como es difícil rellenar abismos —tendríamos que remontarnos a Adán y Eva—, me pareció más digno no contestar nunca. Y considero con el mismo asombro el artículo donde nos insultan o donde nos desprecian, que el artículo donde la indulgencia compite con la sonrisa, y aquel donde nos felicitan sin acertar.

Frente a este cúmulo de malentendidos, inculturas, insensibilidades, pienso en los meses admirables en que Satie, Picasso y yo hemos amado, buscado, esbozado, combinado poco a poco esta pequeña cosa tan llena y cuyo pudor consiste precisamente en no ser agresiva.

La idea se me ocurrió cuando estaba de permiso en abril 1915 (yo me encontraba entonces en el ejército) al escuchar a Satie tocar a cuatro manos con Viñes sus *Trozos en forma de pera*. El título desconcierta. Una actitud de humorista que se remonta a los tiempos de Montmartre no dejó que el público, distraído, pudiera escuchar como se debe la música del buen maestro de Arcueil. Mientras los compositores de la

época complicaban mucho las cosas y titulaban de manera pomposa y extravagante cada pieza, paseando a Mallarmé en el *jardín de la infanta* (¡!), Satie inventaba profundas melodías a las que daba el nombre general de *Trozos en forma de pera*. Una especie de telepatía nos inspiró al mismo tiempo el deseo de colaboración. Una semana más tarde, volvía al frente, dejándole a Satie un montón de papeles, de esbozos, que debían proporcionarle el tema del Chino, de la Pequeña Americana y del Acróbata (en aquel momento el Acróbata estaba solo). Aquellas indicaciones no tenían ninguna nota de humor. Más bien insistían sobre la faceta misteriosa, la prolongación de los personajes, sobre la otra cara de nuestro barracón de feria. Allí el Chino era capaz de torturar a los misioneros, la Niña Pequeña de naufragar en el *Titanic*, el Acróbata de ser confidente de los astros.

Poco a poco fue viendo la luz una partitura sobria, nítida, donde Satie parecía haber descubierto una dimensión desconocida gracias a la cual se escucha simultáneamente el ruido de feria y el espectáculo interior.

En la primera versión los "Managers" no existían. Después de cada número de music-hall, una voz anónima transformada por un amplificador, imitación teatral del gramófono de feria, versión moderna de la máscara antigua, cantaba una frase-tipo resumiendo las perspectivas del personaje, abriendo una ventanilla sobre los sueños.

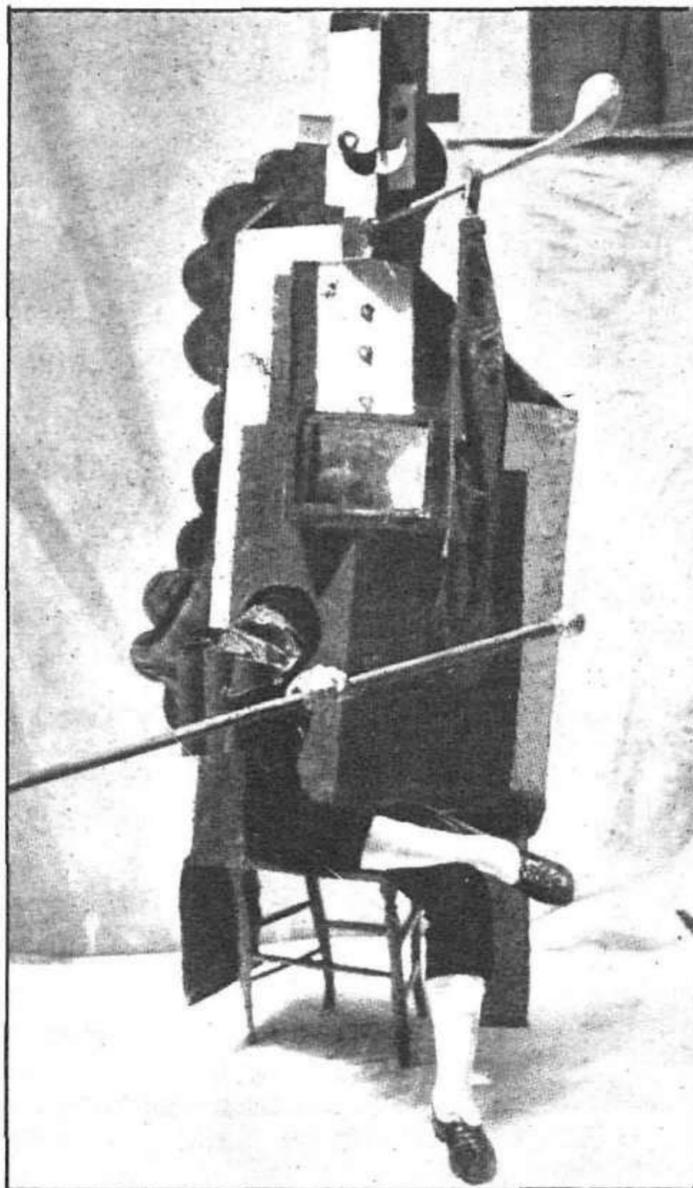
Cuando Picasso nos enseñó sus bocetos, comprendimos el interés de oponer a los tres personajes reales como cromos (tarjetas postales) pegados en el lienzo, personajes inhumanos o sobrehumanos, de una transposición más seria, que se convertirían en suma en la falsa realidad escénica hasta reducir a los auténticos bailarines al estado de muñecos.

Imaginaba, pues, a los "Managers", feroces, incultos, vulgares, alborotadores, dañando a lo que ellos elogiaban, y desencadenando (lo que en realidad ocurrió) el odio, la risa, el alzar de hombros de la muchedumbre, por la rareza de su aspecto y comportamiento.

En esta fase de *Parade*, tres actores, sentados en la orquesta, gritaban por los altavoces, anuncios tan grandes como el cartel *Kub*, durante las pausas de la orquesta.

Más adelante, en Roma a donde fuimos con Picasso para reunirnos con Léonide Massime para combinar decorado, figurines y coreografía, constaté que una sola voz, aunque ampliificada, al servicio de uno de los "Managers" de Picasso, chocaba y constituía una falta de armonía insostenible. Se necesitaban tres timbres de voz por "Manager", lo cual nos alejaba de nuestro principio inicial de sencillez. Entonces fue cuando sustituí las voces por el ritmo de los pies en el silencio.

Nada me llenó más de satisfacción como este silencio y este martillar de los pies inspirado en el claqué americano.



Nuestros muñecos fueron rápidamente pareciéndose a esos insectos cuyos feroces hábitos nos descubren las películas. Su baile era un accidente organizado, falsos pasos que se prolongaban y se alternaban con la disciplina de una fuga. Las molestias para moverse debajo de aquella estructura, lejos de empobrecer al coreógrafo, le obligaban a romper con viejas fórmulas, a buscar su inspiración no en lo que se mueve, sino en todo lo que rodea a lo que se mueve, en lo que se mueve según los ritmos de nuestro andar.

En los últimos ensayos, el caballo lánguido y tonante, cuando los cartoneros lo entregaron con su carcasa mal hecha, se metamorfoseó en el caballo del simón de Fantomas, en la cabalgadura de Charlie Chaplin. Nuestra risa y la de los maquinistas fue tan espontánea que Picasso decidió dejarle esta silueta fortuita. No podíamos suponer que el público acogería tan mal una de las únicas concesiones que se le hizo.

Quedan tres personajes de la feria, o más exactamente cuatro, ya que transformé al Acróbata en una pareja de acróbatas para permitir a Massime elaborar la parodia de un "pas de deux" italiano, detrás de nuestras investigaciones de corte realista.

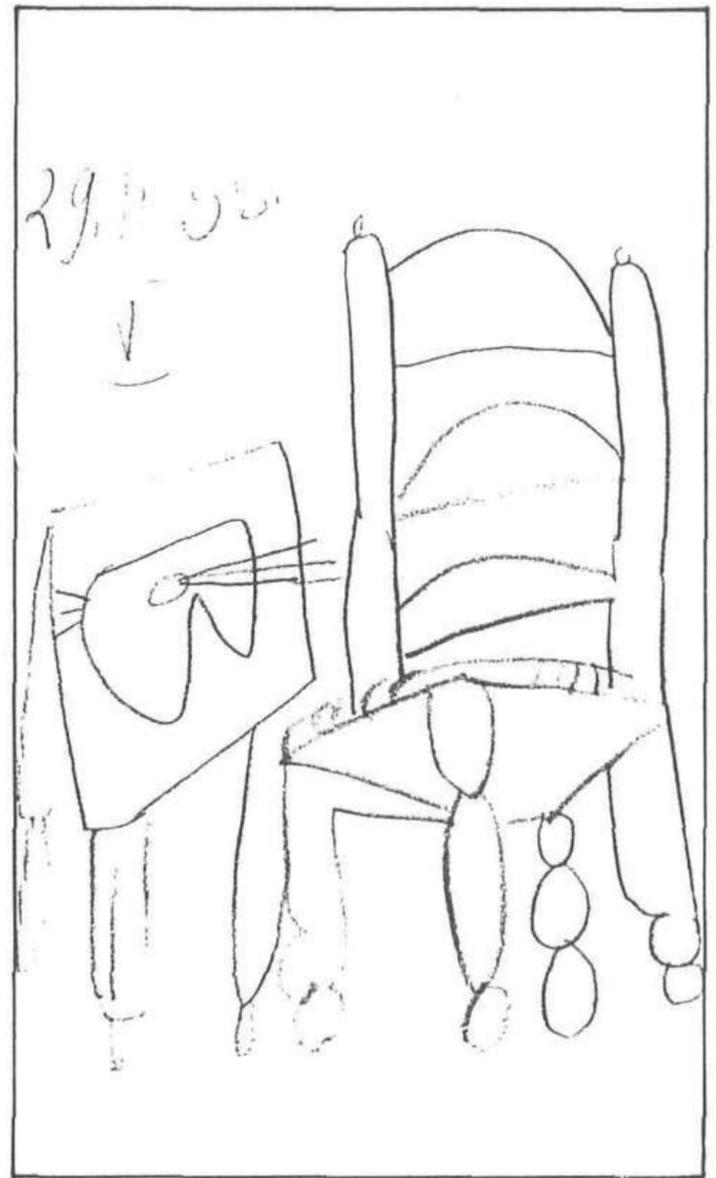
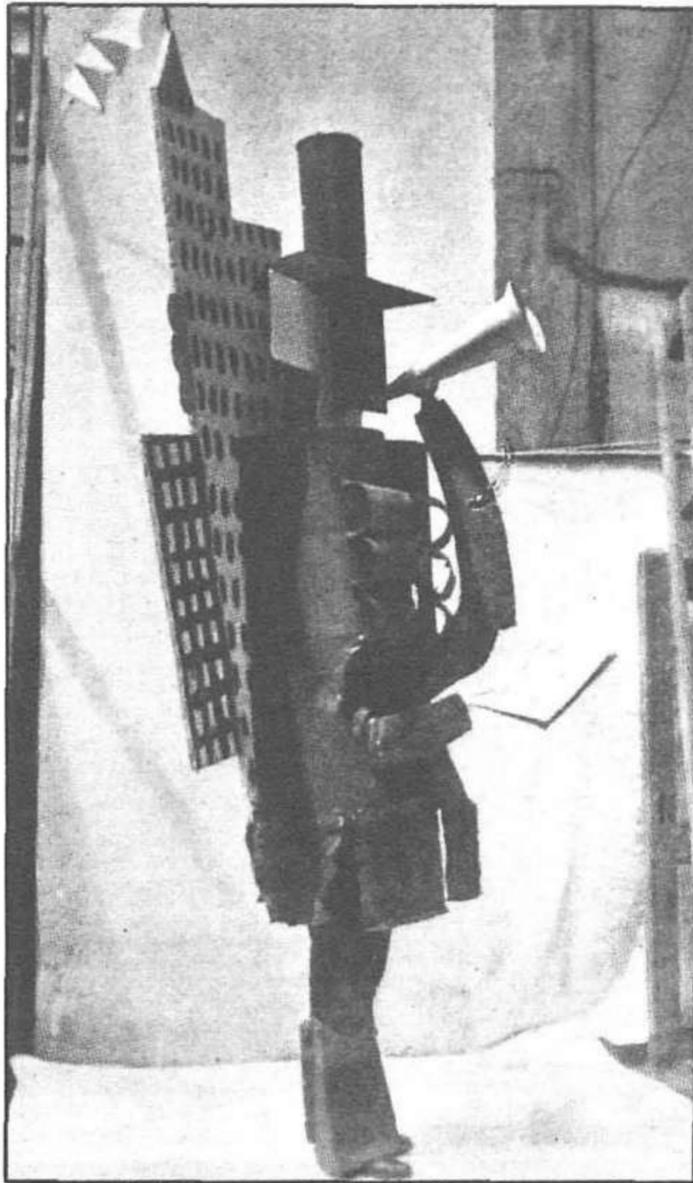
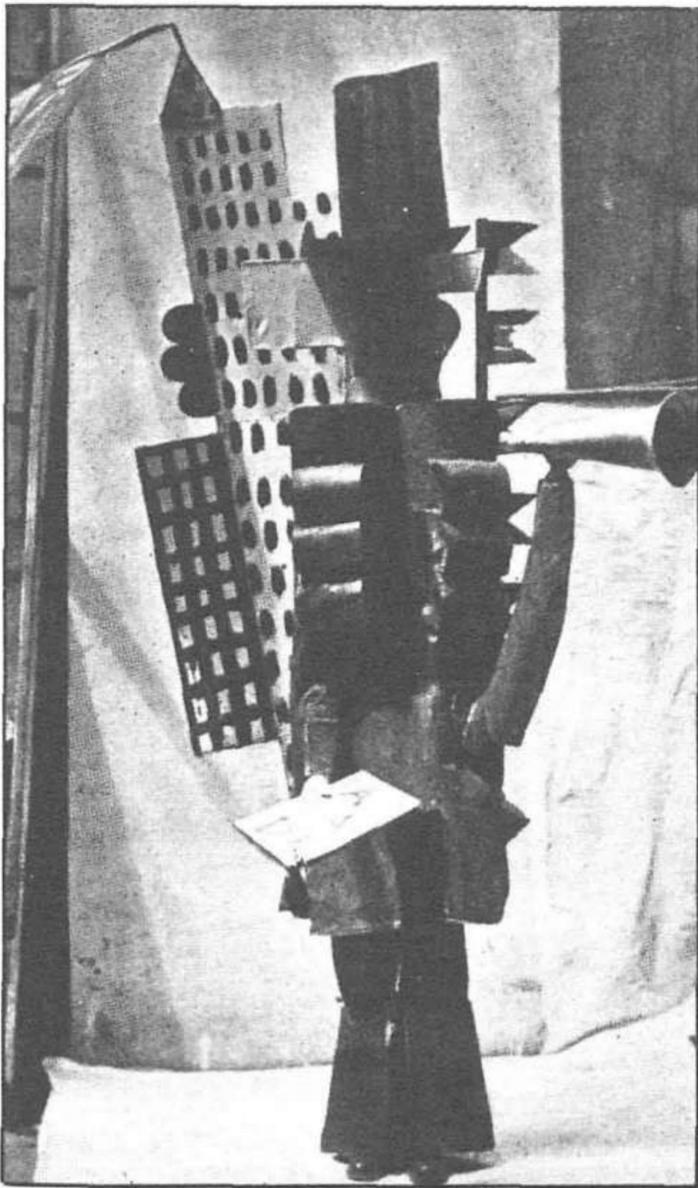
Contrariamente a lo que imagina el público, estos personajes pertenecen a la escuela cubista más que nuestros "managers". Los "Managers" son hombres-decorados, retratos de Picasso en movimiento, y su misma estructura impone un cierto estilo coreográfico. Para los cuatro personajes se trataba de tomar una serie de gestos reales y metamorfoseados en baile sin por ello perder su fuerza realista, de la misma manera que el papel del pintor es partir de objetos reales para convertirlos en pintura pura sin dejar de tener en cuenta el poder de sus volúmenes, de sus materias, de sus colores, de sus sombras. *Pues sólo la realidad, aunque esté muy encubierta, posee la facultad de conmover.*

El Chino saca un huevo de su trenza, se lo come, lo digiere, y lo vuelve a encontrar en la punta de su sandalia, escupe fuego, se quema, patatea para apagar las chispas, etcétera.

La Niña Pequeña corre, se pasea en bicicleta trepidante como en las imágenes de las películas, imita a Charlot, persigue a un ladrón con un revolver, boxea, baila un rag-time, se duerme, naufraga, escribe el nombre de su novio, se revuelca en la hierba, hace una foto, etc. Los Acróbatas

(¿debo confesar que uno de los "managers" que montaba un caballo se cayó de la silla, y que decidimos suprimirlo la víspera del estreno?), los Acróbatas un poco tontos, ágiles y pobres, intentamos revestirlos de esa melancolía que tiene el circo un domingo por la noche, función que obliga a los niños a ponerse una manga del abrigo mientras lanzan una última mirada a la pista.

La orquesta de Eric Satie suprime lo fundido y la suavidad. Es un orfeón cargado de sueños. Abrirá una puerta a los músicos jóvenes, un poco cansados de la bella polifonía impresionista. Escuche de qué manera se sale de una fuga y vuelve a ella con una libertad clásica. En mi opinión, la partitura de *Parade* es una de las escasas obras maestras de la música francesa. "Compuse, dice modestamente Satie, un fondo con algunos ruidos que el libretista estimaba indispensables para precisar la atmósfera de sus personajes". Satie exagera, aunque es cierto que los ruidos tenían un gran papel en *Parade*. Dificultades materiales (supresión del aire comprimido, entre otras) nos privaron de esos "trompe-l'oreille" —*dinamo, aparatos de morse, sirena, express, aeroplano*— que yo empleaba con el mismo tratamiento que



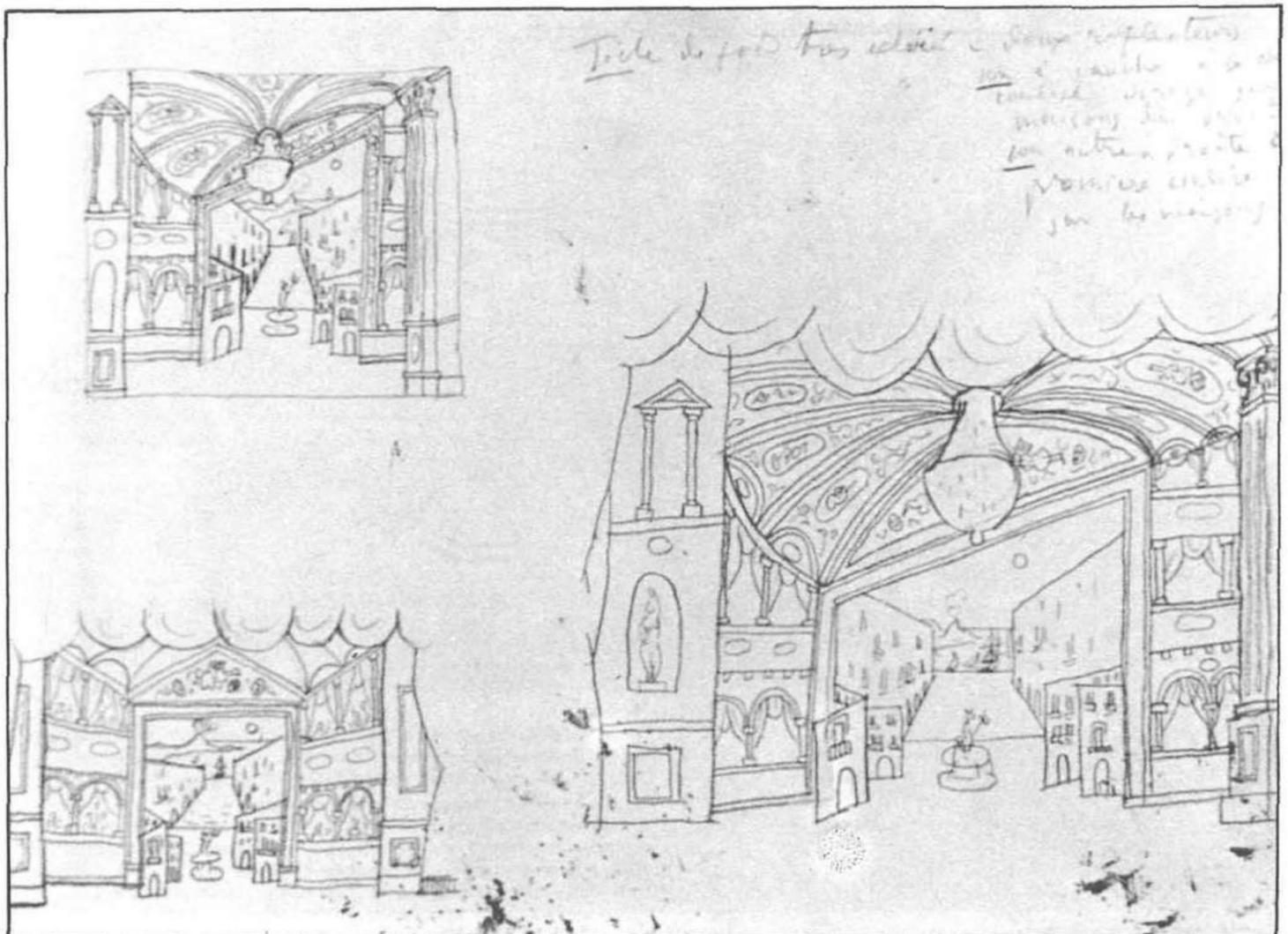
En las imágenes superiores, bocetos y fotografías de "Parade". A la derecha, boceto preparatorio de "Pulcinella" (1920), música de Stravinsky, coreografía de Massine.

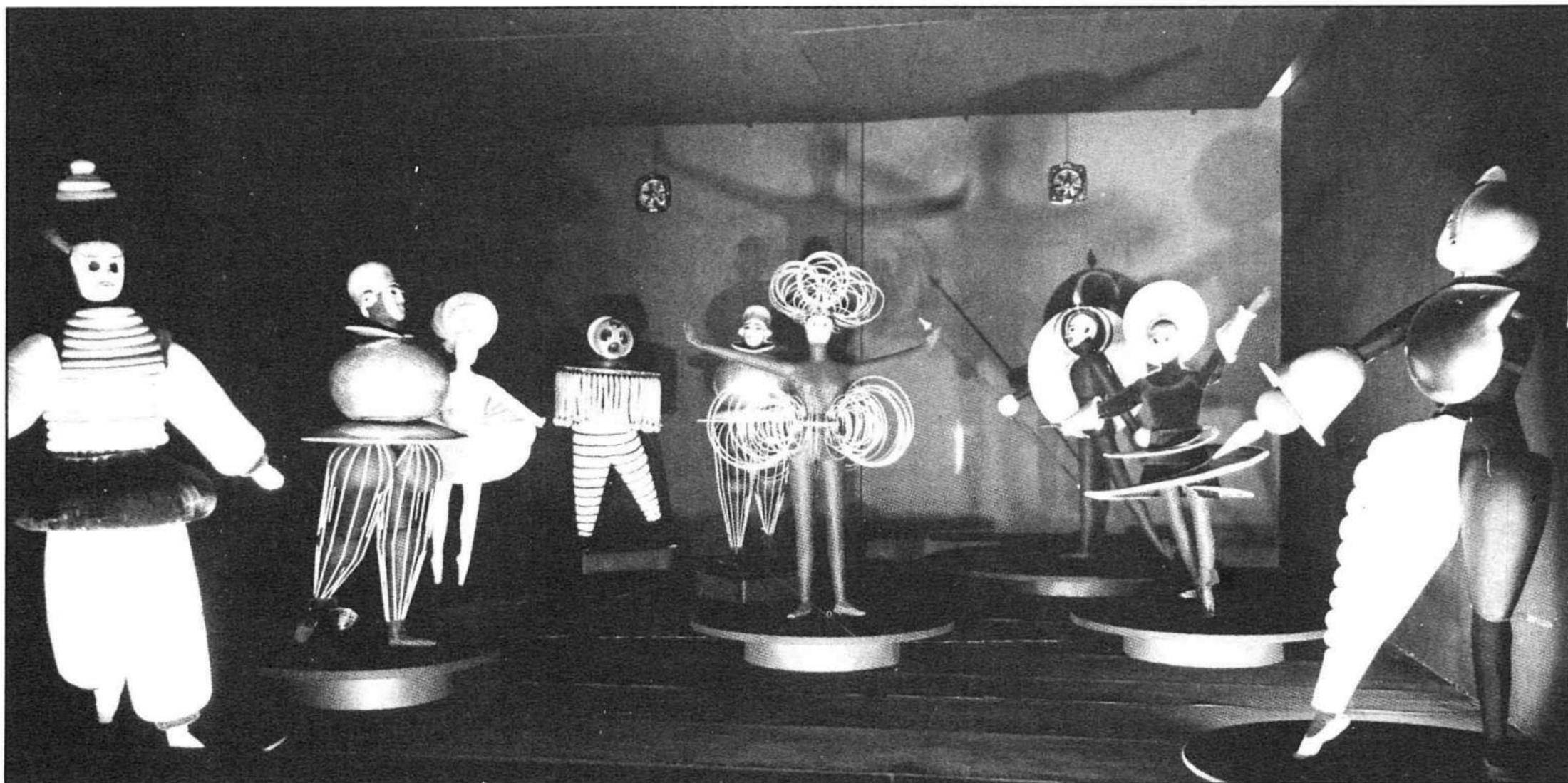
los "trompe-l'oeil", periódico, cornisa, maderas falsas, de los que se sirven los pintores para localizar las transfiguraciones próximas.

Apenas pudimos hacer que se oyeran las máquinas de escribir.

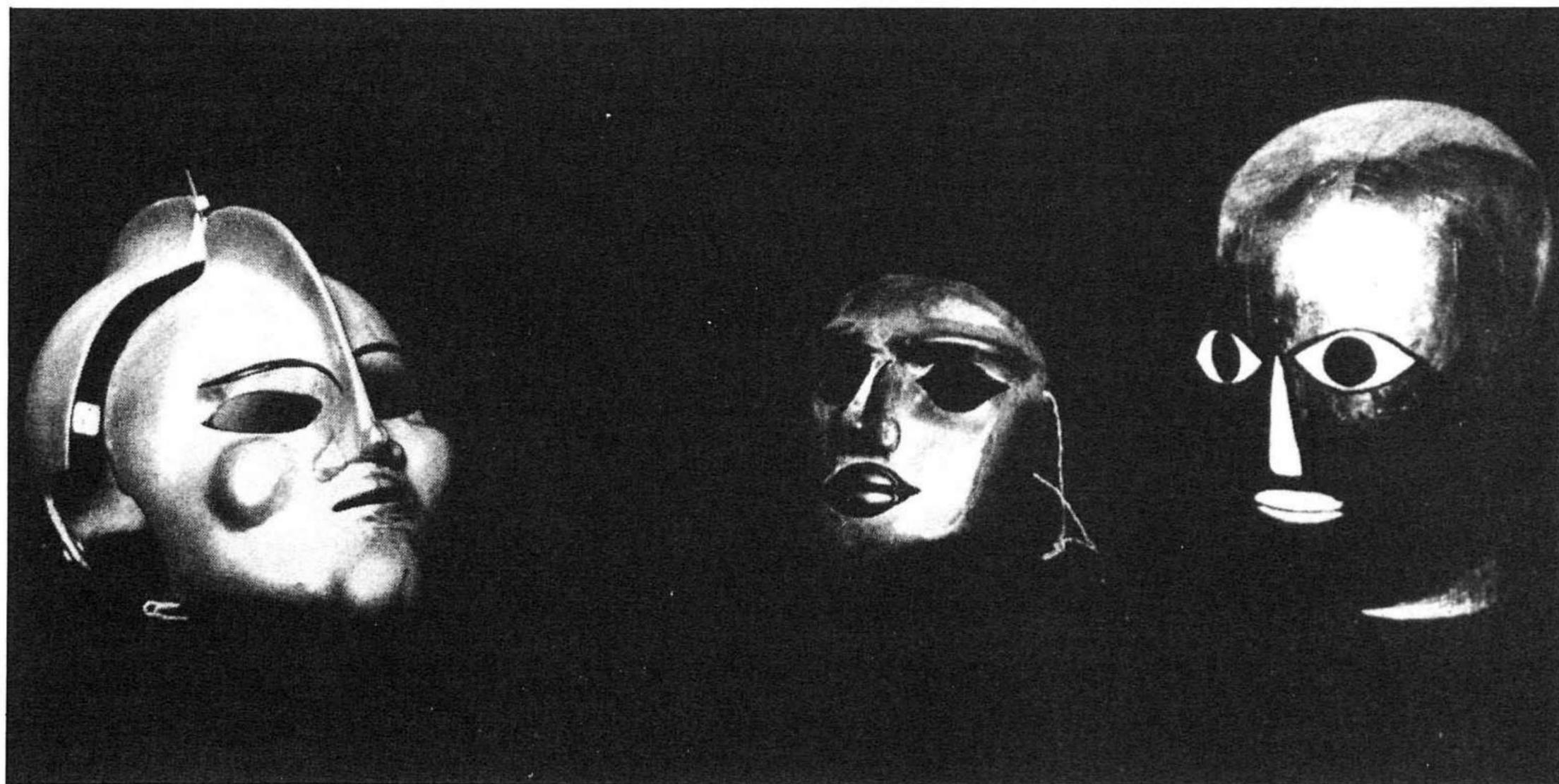
En fin, este es el relato superficial de una colaboración desinteresada coronada por el éxito, a pesar de la cólera unánime, porque lo cierto es que desde hace siglos las generaciones se pasan la antorcha por encima de la cabeza del público sin que el soplo de éste consiga apagarla.

(Carta de Jean Cocteau a Paul Dermée, director de la revista "Nord-Sud", primavera de 1917).





46



En la foto superior, figurines del "Ballet triádico" de Oskar Schlemmer. Abajo, tres mascararas de Schlemmer.

OSKAR SCHLEMMER

1888-1943

La construcción escénica moderna y el escenario

Arquitectura no significa construcción de casas. Podemos adaptar sin dificultad esta sentencia de Goethe a otras áreas, e incluso al escenario. Puede ocurrir que un arquitecto moderno construya un teatro moderno. Supongamos que es racionalista y que considera la construcción como una "organización de las necesidades"; entonces planteará, con esta construcción, el problema de fondo y tengamos por seguro que hallará soluciones que engendrarán una obra totalmente nueva, distinta a la antigua construcción teatral. Nacerá una arquitectura fantástica donde el racionalismo y la trascendencia se tenderán la mano. Pensemos en los materiales modernos de la arquitectura: hormigón armado, armazones metálicos, sistemas de elementos por módulos... Pensemos en los enormes progresos técnicos realizados por la óptica, la mecánica y la acústica. Y, sobre todo, pensemos en el hecho de que estos medios pueden ser un fin en sí mismos, sin pretender dar la ilusión de una segunda naturaleza en el escenario, sino actuando directamente sin mediación, por la fuerza elemental de su propia naturaleza.

La luz no debe servir para producir el sol o el claro de luna, ni para producir la ilusión de los días, de las noches o de las estaciones; debe ser luz en sí misma, debe

ser amarilla, roja, azul, verde, violeta, y desplegar la gama completa de sus reflejos... La mecánica no debe estar al servicio de estos rápidos cambios de paneles milagrosos deslizándose sobre raíles (estancia, montaña, bosque, pradera), de estos cambios efectuados en la oscuridad con más o menos éxito. Al contrario, hay que mostrar la mecánica escénica "por ella misma", dejar que el escenario móvil dé vueltas, y poner en marcha todo el arsenal de los telares, de las trampillas, de las correderas, en fin, todo lo que tiene movilidad en la arquitectura del escenario. Es preciso trabajar, tomarse tiempo —¡si, hay que tomarse ese tiempo que nos niega esta época siniestra!—; es preciso trabajar sobre la especificidad de estos "medios en sí" y de sus posibles usos para llegar a soluciones nuevas.

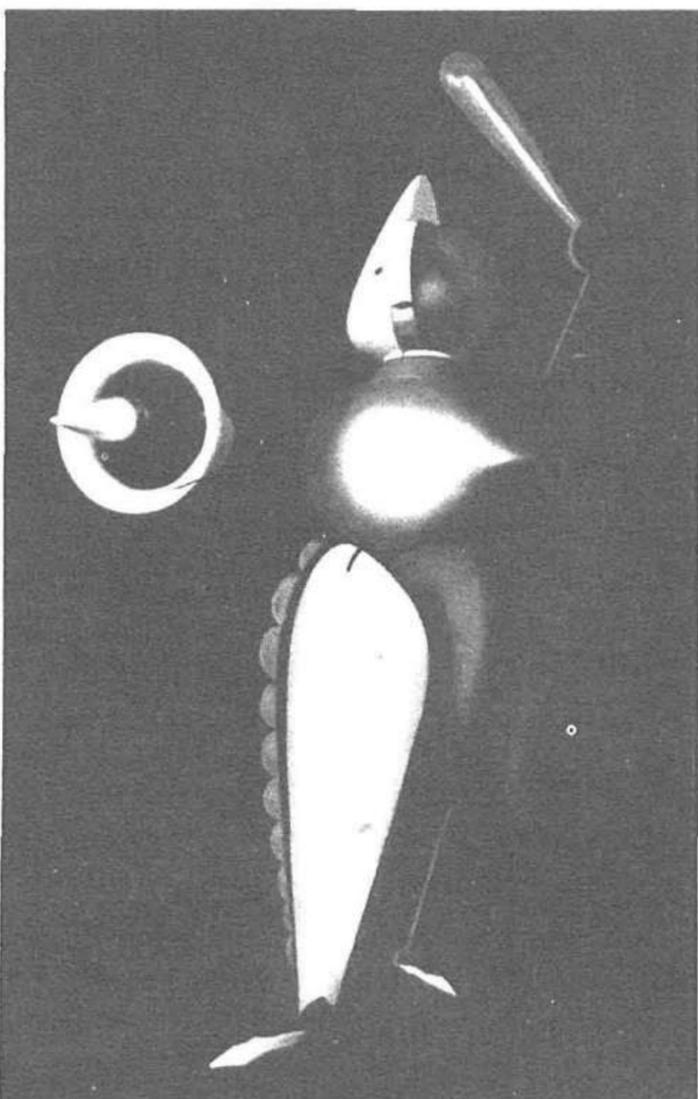
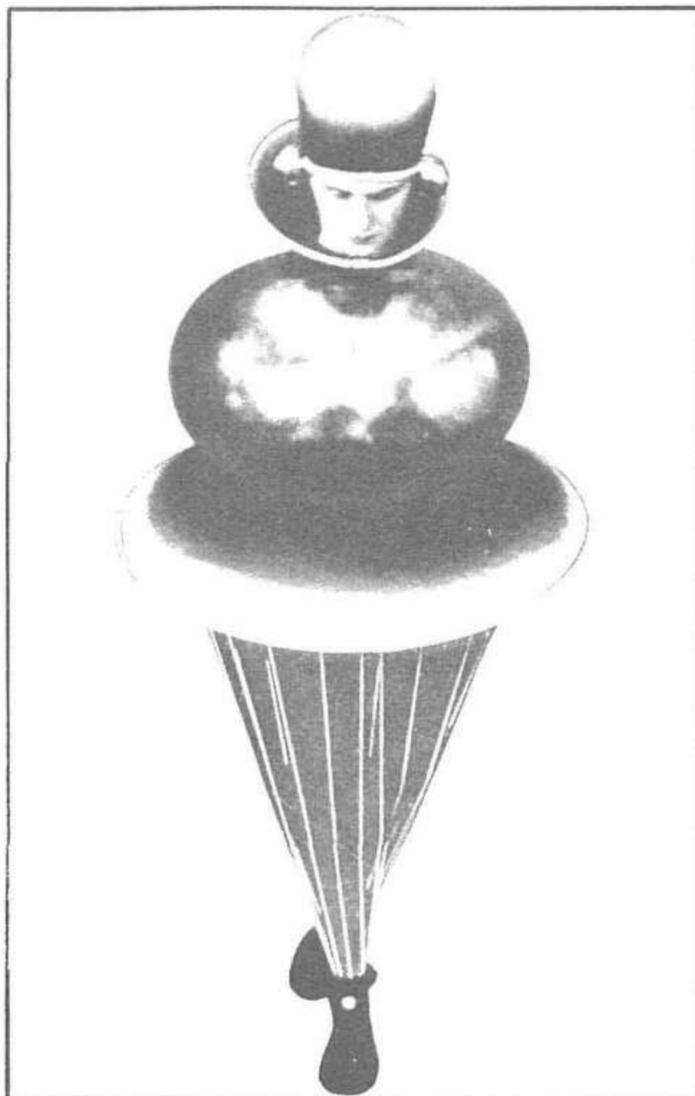
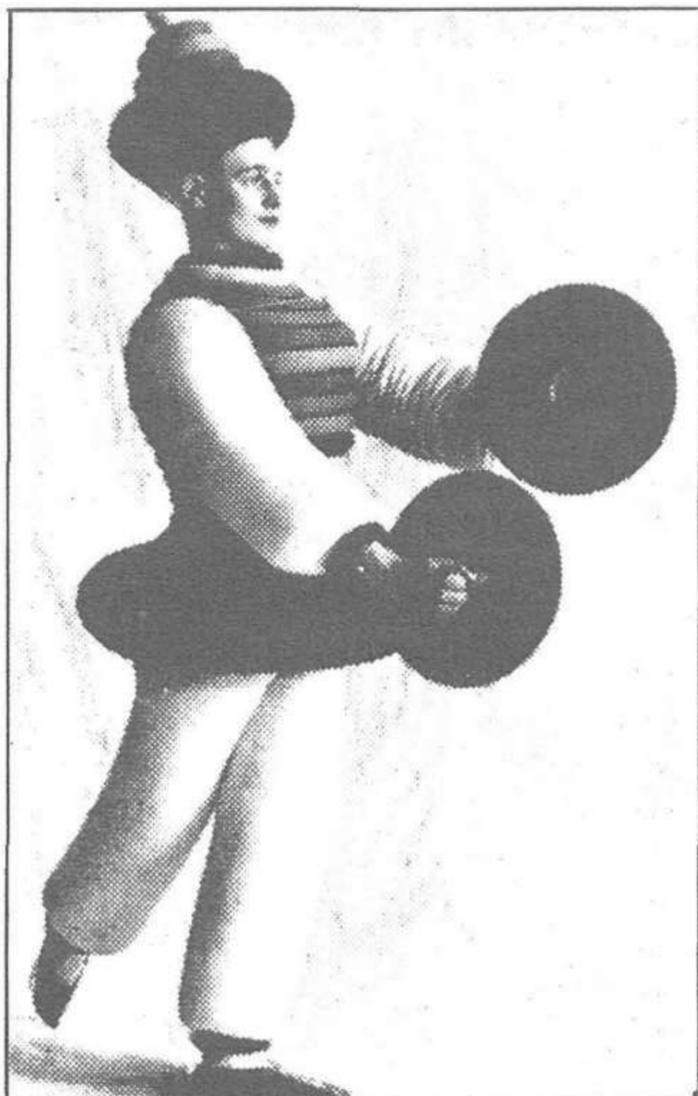
El sentido de estas representaciones (del teatro de la Bauhaus), es aportar la prueba de que, de una nueva concepción del edificio escénico, debe, necesariamente, salir una reestructuración del conjunto del complejo teatral. En cuanto el poeta haya experimentado este espacio y esta construcción nacidos de un mundo imaginario, tendrá, necesariamente, ideas y materiales nuevos. Habiendo sido arrancado de sus representaciones de tarjeta postal en las que el antiguo teatro le mantenía encarcelado, comprenderá que existe un mundo escénico abstracto, que dispone de medios muy honorables para crear una

ilusión que no es menos estimable que esta segunda naturaleza que se trasplanta habitualmente en el escenario. Y no cabe duda alguna de que, ante este arsenal de nuevos medios, el director no sabrá qué hacer; no cabe duda alguna de que el actor, en este espacio, en este edificio abstracto, se dará cuenta que se comporta de manera distinta a como lo hace en su casa, en la calle, o en el Teatro de la Corte en 1890.

En lo visible reside un gran poder: el de la inmediatez, el de la aprehensión total e instantánea. El formidable auge de la arquitectura moderna y del "ingenierismo" provoca, a través de la realidad de sus obras, una reestructuración en el orden del intelecto. Y entre los factores (uno de ellos es la politización del teatro) que participan de esta necesaria reestructuración global, la reestructuración en el orden del intelecto desempeña un papel que no hay que subestimar.

Lo humano, la vida, lo religioso, lo trascendental deben marchar al mismo paso y equilibrarse; ¡este proceso, este combate, esta victoria debe constituir el campo del teatro nuevo, del teatro racionalista, del teatro metafísico!

El trabajo del teatro experimental de la Bauhaus, en Dessau, se refiere de manera más o menos acentuada a la utopía —la realidad del mañana: la construcción escénica ultramoderna—. El teatro de la Bauhaus cuenta con las realidades del



Figurines del "Ballet triádico".

mañana y les abre camino. Al estar determinado por las orientaciones de la institución de donde procede, son los problemas de espacio, construcción, forma y color los que primero llaman su atención. El problema es saber si por esta vía podemos esperar una renovación del arte del teatro. Si estos términos se toman en su acepción más amplia, si la construcción es el alfa y el omega del escenario nuevo, la respuesta es sí. Por esta razón, nuestra actividad es preparatoria y, como la Bauhaus es ante todo una escuela, ésta es una actitud de enseñanza y de investigación. Nos hemos detenido ante cada cosa para descubrir su naturaleza profunda. Intentamos organizar el espacio dividiéndolo linealmente según relaciones planimétricas y estereométricas, dándole su propia significación: porque el arte del escenario es el arte del espacio. Hemos tomado la apariencia de la forma humana como un acontecimiento, hemos levantado acta de lo que es, como elemento escénico, un ser, por así decir, "embruado por el espacio". La hemos cambiado, metamorfoseado, por la máscara, el traje, el accesorio, que confieren una significación honda a esta transformación a través del color y la forma. En lugar de los paneles pintados sobre raíles, hemos construido muros por medio de unas telas blancas, transparentes y móviles, y gracias a la luz hemos creado espacios imaginarios. Hemos tomado el escenario como un laboratorio de física donde las leyes de la teoría de los colores y sus modalidades luminosas se muestran de modo sorprendente, de la misma manera que se dejan demostrar de manera convincente las leyes de la mecánica y de la acústica.

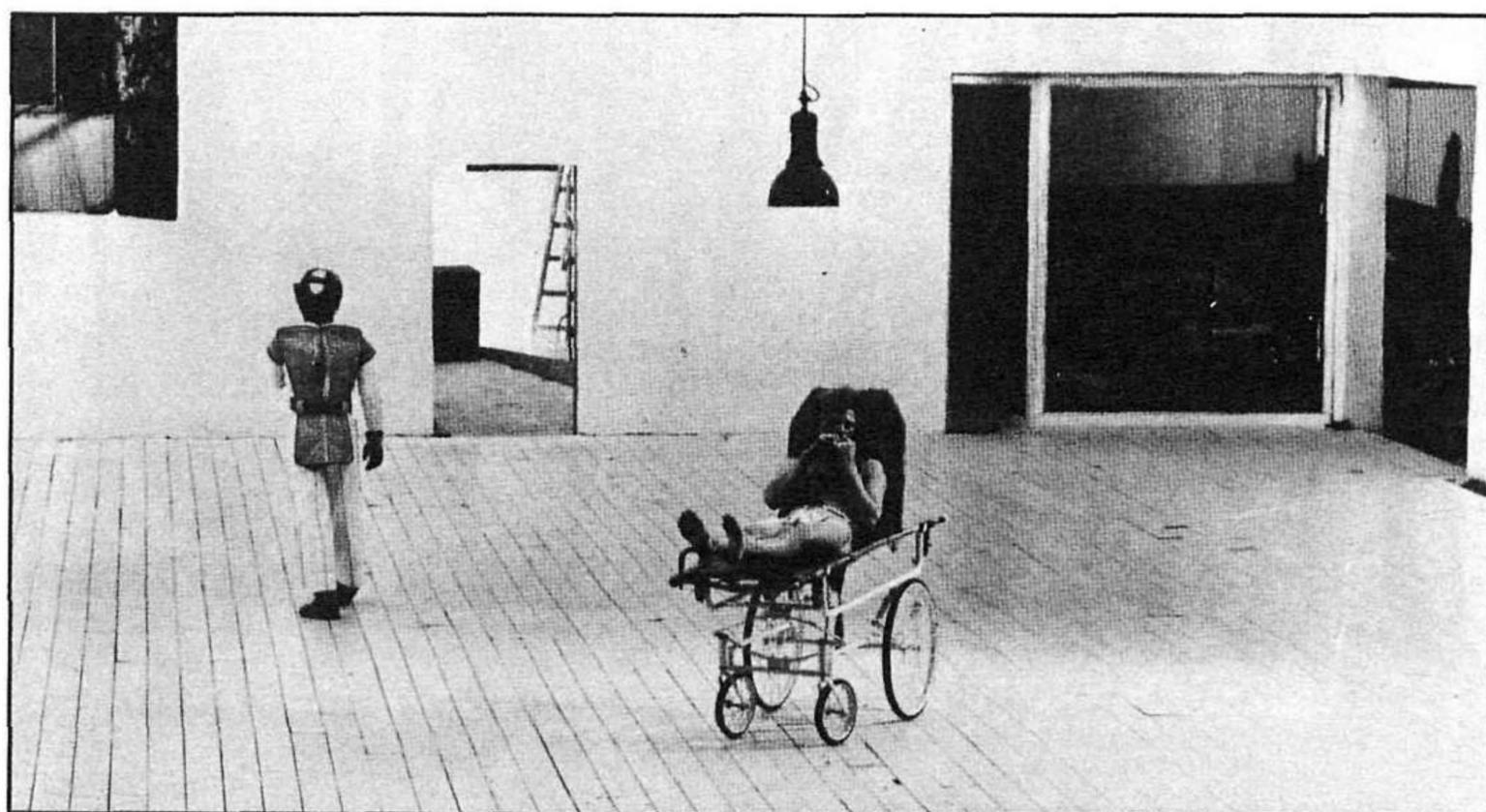
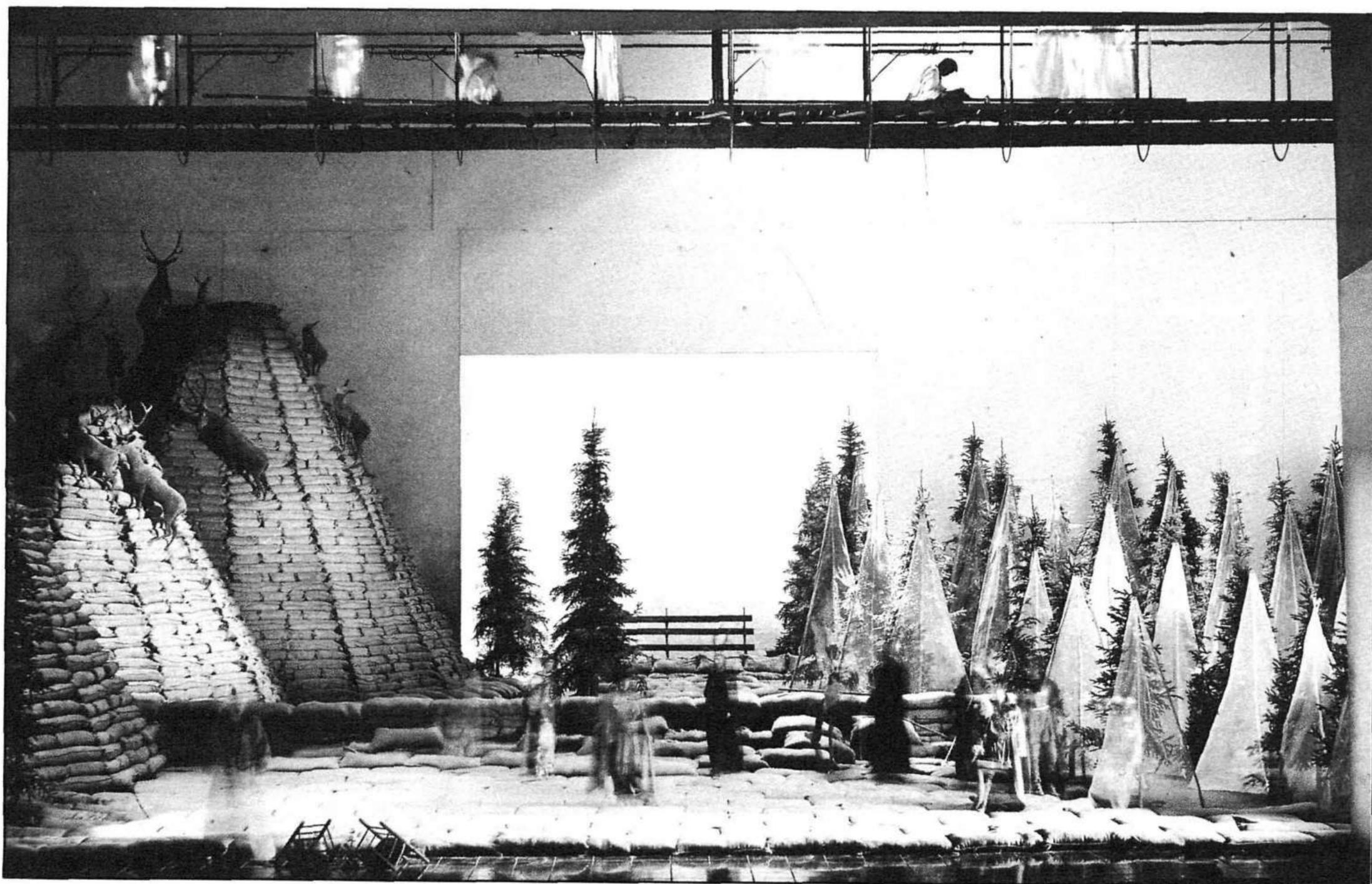
Pasamos del juego de un número limitado de actores (uno, dos o tres), a los gestos y movimientos de un coro que debe permitirnos ver desarrollarse también el lenguaje poco a poco. Queremos apropiarnos del lenguaje y del tono musical según las leyes que sacamos de las formas y de los colores, y enfocar así el conjunto del complejo escénico, en medio del cual nosotros mismos somos los actores. Por su especificidad y su carácter elemental, nuestro trabajo de investigación es apenas el de una escuela —pues no globaliza ni profundiza—, y es apenas el de un teatro —pues nos falta tiempo. Pero, convencidos de su necesidad, esperamos poder producirnos pronto para propagar las ideas del teatro abstracto.

Teatro y abstracción de Oskar Schlemmer, en la colección: Teatro de los años veinte, de la editorial L'Age d'Homme, 1978, pp. 61, 62 y 63.

Seis artistas
españoles



50



En la imagen superior, escenografía de Arroyo para "La walkyrie" (ópera de Paris, 1976). A la derecha, escena de "Las bacantes", decorado conjunto de Arroyo y Gilles Aillaud (Schaubühne de Berlin, 1974).

EDUARDO ARROYO

Del taller a las tablas

Sería vano negar que los decorados de Eduardo Arroyo proceden de la estética que se plantea en su obra plástica; esta última puede servirles incluso de preparación. En *La Cenerentola* (*La Cenicienta*, 1986) recurre a la vez al guiño y al cuadro proyectado en tres dimensiones. Al disponer de libertad para intervenir también en las luces, Arroyo no se privó de reproducir las diversas capas de intensos planos luminosos existentes en la serie de cuadros titulada "Toda la ciudad habla de ello" ("Tout la ville en parle"), así como los puntos de incandescencia del lienzo, aislando —para integrarlos mejor a la narración— ciertos detalles, personajes o animales. Destaca especialmente el personaje de la Cenerentola (la Cenicienta) que con sus pobres ropajes nos recuerda a las pasionarias de sus cuadros, en tanto que su rostro evoca a la figura de mujer en un camafeo que aparecía en la serie "Toda la ciudad habla de ello".

Los ejemplos sirven no tanto para mostrar semejanzas y vínculos, como para poner en evidencia las pulsiones dinámicas e interactivas existentes entre la estética del cuadro y la de la puesta en escena. Para Arroyo, el teatro no es una repetición de la pintura o viceversa, pero entre ambos existen recursos e invenciones que proporcionan al escenario la fuerza de una representación plástica. Es decir, un misterio que rinde culto al misterio del origen del teatro.

La elección de *Las Bacantes* (1974) es ejemplar en este sentido. Pieza sobre el origen casi sagrado del teatro y de la tragedia, *Las Bacantes* es también la última tragedia escrita por el último gran trágico griego. En sus obras precedentes, Eurípides mostraba su ironía hacia los dioses y los mitos fundacionales de la ciudad. *Las Bacantes* es una pieza filosófica. Levanta su vuelo en el momento en que las cosas llegan a su fin. Tragedia postrera, cristaliza el misterio mismo de la Representación. Punto de ironía suprema, el dramaturgo, en un último trastocamiento, no busca la exactitud de juicio sobre los dioses, sino más bien la verdad. Dionisos, dios del desorden creador, valiéndose de su doble naturaleza descubre la propia verdad de los hombres en una venganza que bien podría ser catárquica. Al plantearse la puesta en escena y los decorados, Klaus Michael Grüber, Gilles Aillaud y Eduardo Arroyo tienen en mente estos procesos de descubrimiento y perpetuación del misterio, revelación de un origen mediante su propia representación. Al igual que *Fausto*, *Las Bacantes* representan esa dolorosa pérdida de la totalidad. "It's all in pieces, all coherence gone" ("Todo se ha hecho pedazos, toda coherencia se ha perdido"), escribe John Donne en un poema que lleva el significativo título de "Una anatomía del mundo" (1611). Para Arroyo, la elección de obras en colaboración con Klaus Michael Grüber, Claude Regy o José Luis Gómez no es inocente. Responde a una imagen de un hombre que se siente como un extraño en un mundo construido por un

espíritu capaz de calcular y medir las cosas, pero incapaz de pensar en ellas como en un todo. Ese mundo cuyo significado sigue siendo precario y fragmentario, no guarda ya ninguna relación con las aspiraciones profundas del alma. Esta ética del decorado y de la puesta en escena consiste en ir más allá de la anécdota trágica o dramática. Todo fenómeno que muestre su complacencia hacia un lirismo exagerado, debe ser erradicado con el fin de alcanzar una intensidad que con claridad afirma que, así como el héroe trágico no puede huir de su destino, igualmente las categorías de lo infinito, lo absoluto, lo otro... deben encarnarse y cargar con la cruz de lo finito y de la sinrazón. Esto es síntoma de una inquietud tenaz, pero también es síntoma de una certidumbre, si no sobre la tranquilidad, sí al menos sobre una serenidad en la que el *pathos*, ni excluido ni buscado, encuentra el lugar que por naturaleza le corresponde. No se trata aquí de sobrevalorar el decorado, sino de constatar, por una parte, el interés que el pintor pone en esta desvinculación de la pintura, y por otra parte, la sensibilidad de un director de teatro que, a la hora de crear el espacio, tiene preferencia por los pintores antes que por un decorador tradicional. De hecho, Klaus Michael Grüber colabora, tanto con Gilles Aillaud como con Arroyo. Puede suceder entonces que, juntos, el pintor y el director de teatro puedan llegar todavía más lejos.

Cuando Arroyo emprende la escritura de *Bantam* (1986), responde, de hecho, a una incitación de Klaus Michael Grüber,

pero también a esta lenta maduración resultante de los años de trabajo en común.

Sólo excepcionalmente dibuja Arroyo las maquetas técnicas de sus decorados y figurines. Más bien inventa objetos tangibles que nacen en un momento singular suscitado por el propio director de escena durante los ensayos. El primero de estos objetos es el espacio escénico por donde los actores evolucionarán y en donde los espectadores tomarán asiento. Sala a la italiana, cuyas limitaciones se superan mediante una exacerbación (la piscina de *Faust Salpétrière*, 1975; muro puesto al revés en *Bantam*; una sala-ciudad alegórica en *En la jungla de las ciudades*, 1972-73, etc.), o bien un espacio total deambulatorio, adecuado para sobresaltar al espectador (*Faust Salpétrière*), en ambos casos el dispositivo elaborado construye el espacio teatral como objeto de su propia ficción.

El primer decorado creado por Arroyo para *Off Limits* (1969 y 1972) es ejemplar. El espacio escénico mimético —acumulaciones ordenadas e integradas de retretes, urinarios, agujeros-bañera por donde surgen y desaparecen los personajes— realiza la transposición metafórica del espacio psíquico. Imagen especulativa del cerebro humano con su circuito laberíntico, es el reflejo de otro escenario: el inconsciente freudiano. Colocado sobre un verde césped, invadido por pantallas de televisión, se ofrece materialmente como el lugar de los fantasmas. Los orígenes de este objeto-espacio escénico, sus diversas delimi-

taciones, el recorrido que dibujan los cuerpos en movimiento, la presencia de figuras con connotaciones sexuales, todo ello despierta en el espectador imágenes olvidadas o tal vez medio dormidas, que se relacionan con la espacialidad de su propio cuerpo.

La experiencia prosigue cuando se trata de llenar un espacio preconcebido como el de la capilla de San Luis (*Faust Salpétrière*). En esta ocasión se ofrece al espectador otro escenario. El espacio de la ficción se convierte también en escenario de su acción. Los huecos y capillas circundantes del lugar en cuestión constituyen otros tantos elementos del escenario.

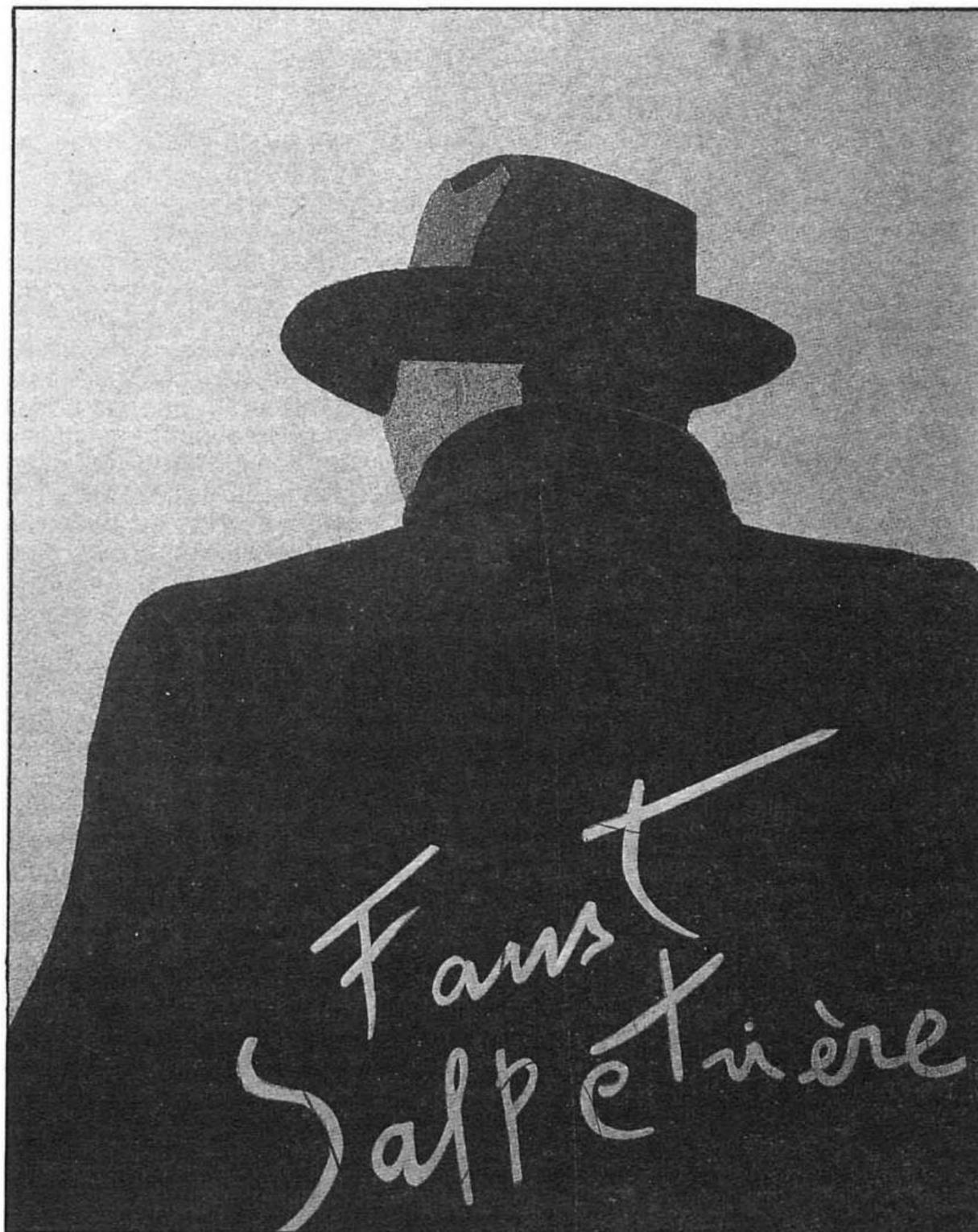
Este espacio plural, al estilo de un mosaico, plantea una lógica que, para los espectadores, se traduce en “una continua migración que les lleva, como protagonis-

tas, de capilla en capilla, donde la exuberancia de las imágenes preparadas por Aillaud y Arroyo, la interminable marea de sus creaciones se despliega como una pieza más del mobiliario” (1).

Y cuando el actor salta para entrar en escena, como en *Las Bacantes*, también él se convierte en una pieza más del mobiliario, en ese objeto vivo cuyo movimiento y cuyo baile adquieren todo su sentido en la relación que mantiene con el espacio y el decorado.

La acumulación de objetos o su movilidad son parte integrante de un trabajo visual que no rivaliza ya con la pintura, sino que se basa en el cambio dinámico. Lo que se acumula es algo fugaz, como esa nieve que aparece al fondo y de forma intermitente en *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1977), *La vida es sueño*

52



Cartel de Arroyo para "Faust Salpétrière" (1975). A la izquierda, un dibujo preparatorio.

(1981), *La Cenerentola* (1986). En tanto que, amontonados como residuos en *Dans la jungle des villes* (1972), los objetos hacen funcionar el sistema de los contravalores. Zapatos y diversos objetos heteróclitos aportan el horror, el desorden y la falta de armonía. Desechos, objetos difícilmente identificables, rotos, andrajos y jirones, objetos falsamente bellos, quincallas, exotismo "kitch"... ese trastocamiento a través del deterioro estético proporciona al trabajo anti código de la dirección un valor sublime y de belleza que solamente cobra sentido en la medida en que se transmite de una forma distinta.

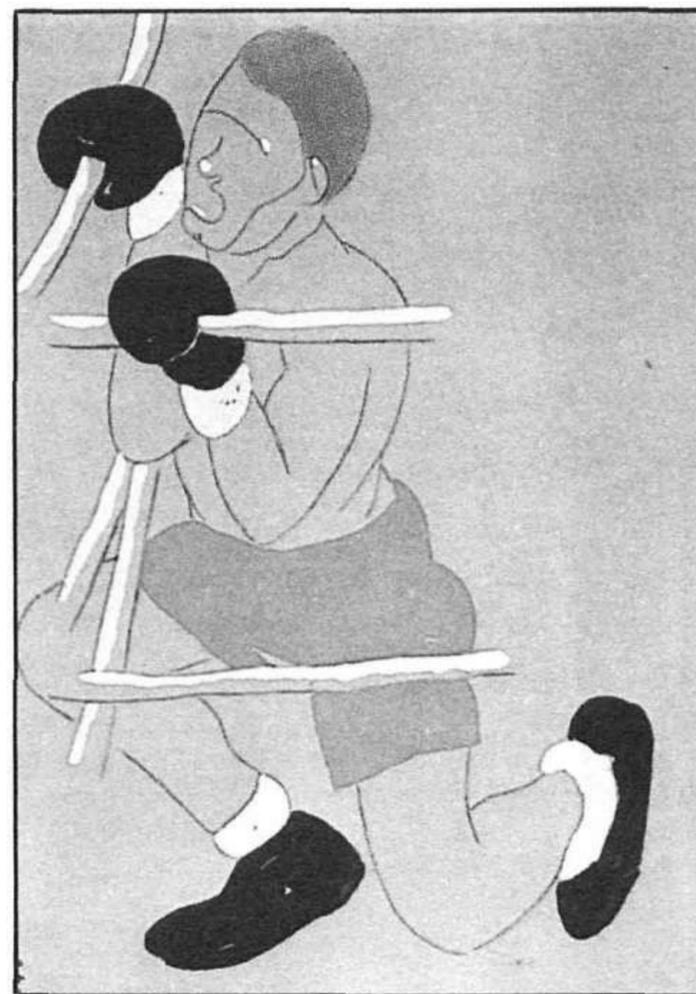
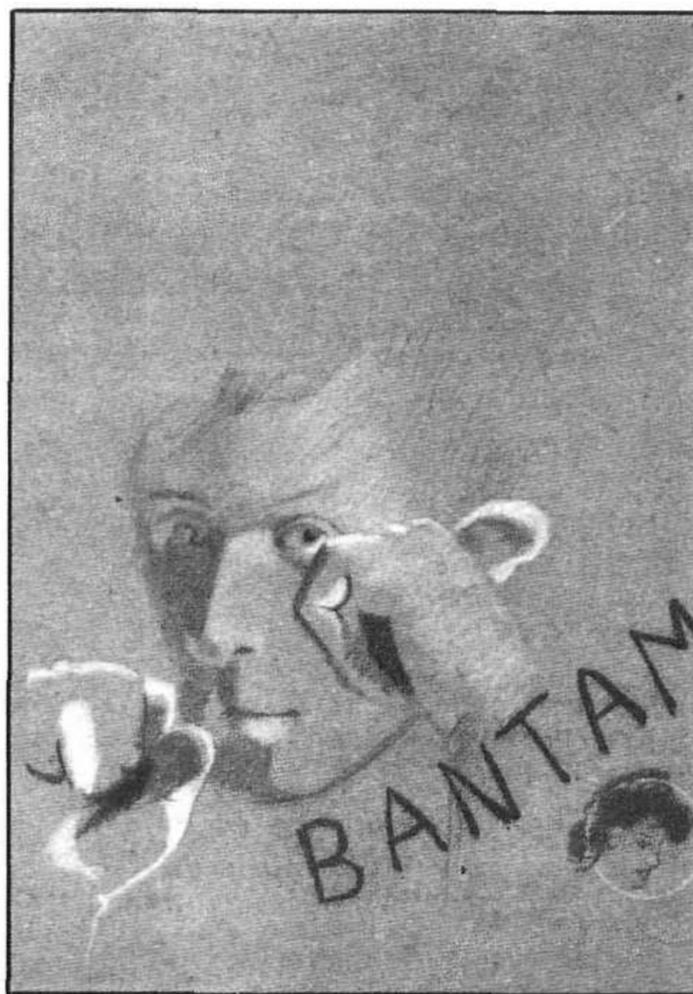
Esas alteraciones son el punto de partida para construir el recuerdo. Mediante la fragmentación del espacio, mediante la multiplicidad de pequeñas zonas cargadas de significación, mediante los desplazamientos y la permutación, bajo el reino de la inestabilidad, la memoria reconquista su unidad. En *Bantam*, Milou se quita en escena las vendas de sus muñecas, mientras la actriz, como una pitonisa, relata la historia de estos personajes muertos, ciegos o mudos por una mandíbula destrozada. La puesta en escena de Grüber y el decorado de Gilles Aillaud y Antonio Recalcati contribuyen a que este único personaje femenino se pueda convertir en sacerdotisa del dios que habla por su boca. El trípode de Delfos se ha transformado en una jaula de cristal, taquilla de cine, lugar de lo maravilloso, de la ilusión, último refugio del imaginario de los mitos. La Actriz-Pitonisa provoca la anamnesis de los recuerdos, mientras otros personajes, el lechero o el reportero, se encargan de ciertos comentarios o desarrollos de la acción. Con su presencia sirven de acompañamiento y testimonio a la manera del antiguo coro. La memoria se muestra en estratos, presente en el viejo atleta que contempla no sólo su pasado individual, sino el pasado colectivo del helenismo.

BERNARD DAHAN CONSTANT

Extractos del artículo publicado en el catálogo de la exposición "Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y el Teatro", celebrada en la Gran Capilla del Palacio de los Papas, con motivo del Festival de Aviñón, entre los meses de junio y septiembre de 1987.

Para mayor información sobre las actividades teatrales de Eduardo Arroyo, ver EL PÚBLICO, abril 1986, páginas 45 a 51.

(1) Franco Quadri, *Au commencement était le verbe*, "Théâtre/Public", núm. 24. Noviembre 1978.



Dos carteles de Arroyo para "Bantam".

ACTIVIDADES TEATRALES DE EDUARDO ARROYO

El pintor Eduardo Arroyo, nacido en Madrid el 26 de febrero de 1937, ha participado como escenógrafo en los siguientes espectáculos teatrales:

— *Off Limits*, de Arthur Adamov. Dir.: Klaus Michael Grüber. Piccolo Teatro de Milán, 1969.

— *Wozzeck*, de Alban Berg. Dir.: Klaus Michael Grüber. Opera de Bremen, 1971.

— *Off Limits*, de Arthur Adamov. Schauspielhaus de Dusseldorf, 1972.

— *Dans la jungle des villes*, de Bertolt Brecht. Dir.: Klaus Michael Grüber. Schauspiel de Frankfurt, 1972.

— *Antiken Projekt, Les Bacchantes*, Schauspiel de Berlín, 1974. Decorado en colaboración con Gilles Aillaud.

— *Vermeil comme le sang*. Dir.: Claude Regy. Théâtre National de Chaillet, París, 1974.

— *Faust Salpêtrière*, basado en el "Fausto" de Goethe. Dir.: Klaus Michael Grüber. Capilla de San Luis, Hospital de la Salpêtrière de París, 1975. Escenografía y vestuarios en colaboración con Gilles Aillaud.

— *La Walkyrie*, de Richard Wagner. Dir.: Klaus Michael Grüber. Dirección

musical: Georg Solti. Opera de París, 1976.

— *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal. Dir.: Klaus Michael Grüber. Teatro Barcelona, 1977.

— *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Dir.: José Luis Gómez. Teatro Español de Madrid, 1981.

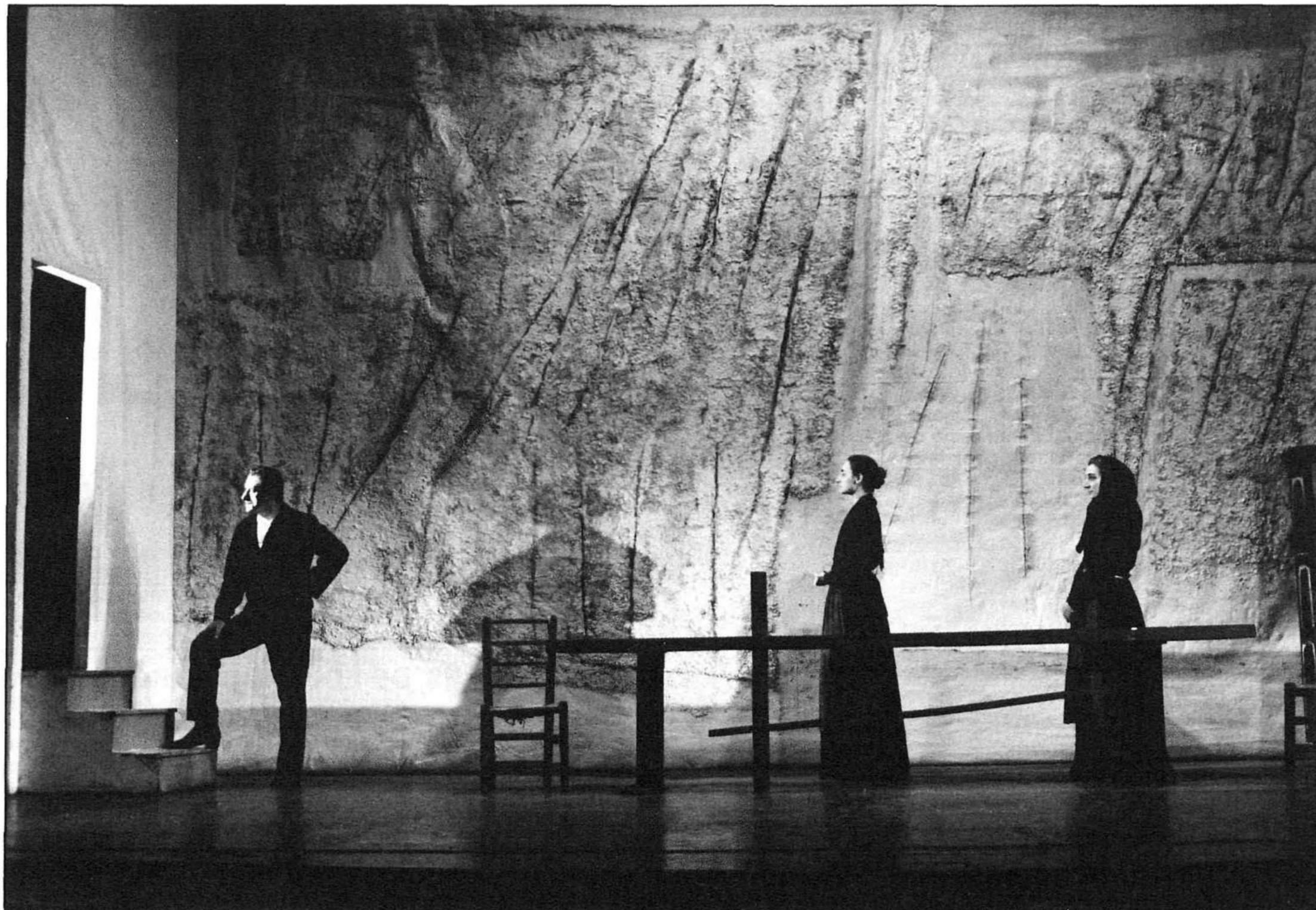
— *Nostalgia*, de Franz Jung. Dir.: Klaus Michael Grüber. Piccolo Teatro de Milán, 1984.

— *La Cenerentola*, de Rossini. Dir.: Klaus Michael Grüber. Dirección musical: Donato Renzetti. Teatro Municipal de París, 1986.

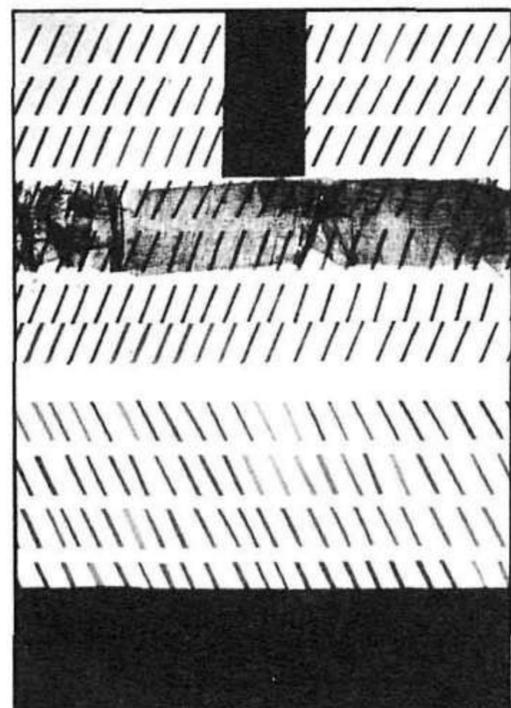
Por otra parte, Eduardo Arroyo escribió en 1986 una pieza teatral de dos actos titulada *Bantam*, que hasta el momento ha sido objeto de dos puestas en escena:

— *Bantam*, de Eduardo Arroyo. Dir.: Klaus Michael Grüber. Escenografía: Gilles Aillaud y Antonio Recalcati. Residenz Theater de Munich, 1986.

— *Bantam*, de Eduardo Arroyo. Dir.: Guido Huonder. Escenografía y vestuario: Gerd Herr. Museum, Dortmund, 1987.



En la imagen superior, escena de "Yerma", estrenada en Spoleto en el año 1960, con escenografía de Caballero. A la izquierda, construcción escénica de Caballero para "Retablo de Navidad" (1953). A la derecha, "Arquitectura popular", boceto del pintor para "Mariana Pineda".



JOSÉ CABALLERO

Testimonio

En 1934 soy todavía muy joven y aún no he abandonado definitivamente mis estudios preparatorios para el ingreso en la Escuela Central de Ingenieros Industriales, donde no llegué a ingresar.

Había comenzado a dibujar casi desde niño, pero todo aquello no se podía tomar en serio. Sólo eran balbuceos y todavía no tenía verdadera conciencia de querer ser pintor. Tampoco la tenía de no querer ser ingeniero. Estaba en esa dudosa edad de la adolescencia, en que no se sabe bien lo que se quiere.

Es entonces cuando comienzo a conocer de cerca la pintura, con nuevos conceptos de la forma y el color, en el taller de Vázquez Díaz, y me doy cuenta de que este mundo me apasiona cada vez más. Es allí donde conozco a gentes cercanas a la pintura, a la poesía, a la música, al teatro... Conozco al musicólogo Adolfo Salazar y más tarde a Federico García Lorca, que dirige La Barraca, el teatro nuevo compuesto por estudiantes de diversas facultades, perteneciente a la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (FUE). Lorca, que ha visto unos primeros dibujos míos, que le interesan, me propone entrar a formar parte de La Barraca, que es algo que me ilusiona.

La Barraca era un campo de experimentación con una completa libertad. Allí experimentaron Alberto el escultor, Palencia, Manuel Ángeles Ortiz, Ponce de León, Ontañón y también yo, que era quien menos experiencia tenía de todos. Inmediatamente me sentí atraído por ese mundo, donde la pintura se convertía en tridimensional y la escenografía en arquitecturas escénicas.

Creo que La Barraca debió ser el primero o de los primeros colectivos teatrales que existieron en España. Era una nueva forma de entender la pintura y el teatro y me interesó aquella experiencia, que tenía lugar al mismo tiempo que mi cambio de concepto pictórico.

De alguna forma, esto fue un acto reflejo de los últimos movimientos artísticos en París, que más tarde se reflejarían en Madrid. Yo no alcancé a conocerlos, pero hacía pocos años que los Ballets Rusos de Diaghilev habían incorporado a su teatro las últimas experiencias pictóricas de un Picasso, un Matisse, un Miró, etc., con una proyección mundial en el teatro. Y el eco de esta experiencia, también había llegado a Madrid.

Terminada la guerra civil, que, como tantas otras cosas, había truncado mi carrera de pintor por el momento, dejando un vacío y una desgana inmensas, tuve que dedicarme a hacer los decorados más

convencionales para el folclor de la época, como medio de subsistencia.

Pasado un tiempo, más decantado y mejor conocido mi sentido de lo que es el teatro, me siento atraído especialmente para hacer decorados de ballet, que daban una mayor libertad de interpretación y para los que adopté un nuevo concepto partiendo la escena en dos mitades y situando los elementos escenográficos tan sólo en la mitad alta, para no perturbar la coreografía con elementos innecesarios, sino tan sólo con aquellos imprescindibles para la apoyatura del baile.

EL TEATRO DEL SUEÑO

Creo que cuando estuve más de acuerdo con mis realizaciones para teatro, propiamente dicho, fue cuando hice las escenografías para el teatro de Lorca, que conozco bastante bien. Antes de la guerra montó la puesta en escena de *Bodas de sangre*, para Margarita Xirgu. Pero creo que ha sido para la *Yerma* estrenada en Spoleto en 1960, donde ni concepto teatral y pictórico convergen más plenamente, respondiendo a un mismo momento y a un mismo sentido en el tiempo y en el espacio.

Formalmente, abandoné los decorados teatrales, para dedicarme por completo a

la pintura y sólo de alguna forma esporádica hago alguna cosa. Más bien pocas.

Pero siempre quedó en mí una idea por realizar. Algo que me habría gustado hacer. Se trataba de una obra soñada y que no había sido escrita. Una obra que comenzaba y terminaba en sí misma. Aclaro: una obra que comienza con el escenario absolutamente vacío, que se va desarrollando hasta llegar a la cúspide y que comienza a desmantelarse hasta llegar a su final, como la propia vida.

Algunas obras que había visto, como *Navidades en la Casa Bayard*, donde la escena, siempre la misma, era repetida, la Navidad. Con actores que entraban por la puerta de la derecha y tomaban parte en "su vida" y a continuación salían por la puerta de la izquierda, hacia su muerte. Siendo repetida por otros personajes que se incorporaban al ciclo. Aquello me impresionó. Como también me impresionó el teatro del polvo y el silencio de Tadeusz Kantor, lleno de expresividad y casi sin palabras.

O el teatro japonés "Kabuki", donde la expresión reside en el movimiento corporal o en algunos sonidos guturales y canciones para remarcar determinadas escenas.

Mi idea era diferente. Yo soñaba con una obra escrita expresamente, en la que tuvieran un papel, a la vista del público, todos los integrantes del telón para adentro y que habitualmente son invisibles, como los tramoyistas con sus martillos y sus voces, con ese especial lenguaje de "tira la larga" o "céntrate ese foco" y otras expresiones por el estilo. También la de los pintores, que piden una brocha o un color determinado y preguntan "¿vale?"

Y todo esto unido a un lenguaje desesperadamente naturalista de los actores, que siguen su desarrollo a pesar de estos personajes, que levantan un decorado o lo destruyen, que entran un diván en escena o colocan un gran espejo en la pared.

No es necesario que el texto tenga un engranaje lógico con lo que ocurre, pero sí que el público contemple con cierta inquietud aquella representación total de teatro, con todos los elementos, que normalmente se les oculta. ¡Saquémoslos a escena, a ver qué pasa! Siempre me hubiera gustado hacer esta experiencia, pero nunca encontré quién me escribiera ese texto, ni supongo que tampoco encontraría quién financiara un espectáculo de este tipo.

Por eso, acaso, sea lo mejor dejarlo en lo que ha sido y seguirá siendo. En un sueño irrealizable.

JOSÉ CABALLERO



Arriba, "El caballero de Olmedo", por el Teatro Universitario La Barraca (1934). Sobre estas líneas, "Bodas de sangre", 1935. En la página siguiente, "Danzas fantásticas", del ballet de Antonio. Teatro Español, 1953.



ACTIVIDADES TEATRALES DE JOSÉ CABALLERO

El pintor José Caballero, nacido en Huelva en 1916, tuvo su primer contacto con el teatro en 1933, cuando colaboró con Vázquez Díaz en el decorado de *La historia del soldado*, dirigida por Cipriano Rivas Sheriff, en la Residencia de Estudiantes.

En 1934 Federico García Lorca le introduce en La Barraca. Participa en *Las almenas de Toro*, de Tirso de Molina, y *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.

En 1935 realiza los figurines para la representación que La Argentinita hace, en el Teatro Español, de tres canciones de Lorca.

Aquel mismo año, en el Teatro Poliorama de Barcelona, Margarita Xirgu estrena *Bodas de sangre* con decorados y figurines de José Caballero.

En 1936 realiza para La Barraca *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

En los años cuarenta y cincuenta participa en numerosos espectáculos de carácter folclórico, acuciado por una difícil situación económica. Diseña también en esos años los decorados de diversos espectáculos del "Teatro de Cámara" del Teatro Español, entre ellos *Llamada inútil*, de William Saroyan, y *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.

Entre 1954 y 1959 realiza numerosos decorados de ballets de Vicente Escudero, Pilar López y Antonio. Destacan, con este último, *El amor brujo* (1955 y 1959) y *La vida breve*, de Falla (1959).

En 1956 participó, junto con otros pintores (Palencia, Mampaso, Vázquez Díaz) en el llamado "Tenorio de los pintores", en el Teatro Español. Ese mismo año hizo en el Teatro de la Zarzuela el decorado de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla.

A partir de 1960 ha participado como escenógrafo en contadas puestas en escena:

Yerma, de Federico García Lorca. Dir.: Luis Escobar. Estrenada en Spoleto (Italia). Teatro Eslava de Madrid, 1960. Esta es la escenografía de esa época que José Caballero recuerda con mayor cariño. Las maquetas de este montaje se conservan en el Museo del Teatro de Spoleto.

Bodas de sangre, de F. G. Lorca. Dir.: José Tamayo. Teatro Bellas Artes, 1962.

¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?, de José Martín Recuerda. Dir.: Adolfo Marsillach. Teatro Español, 1965.

El sueño de una noche de verano, de W. Shakespeare, en versión de Agustín García Calvo. Dir.: David Perry. Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1980.

Mariana Pineda, de F. García Lorca. Dir.: José Díez. Teatro Martín, 1982. La escenografía final, no obstante, tenía poco que ver con sus bocetos y sus propuestas escenográficas.



*En la imagen superior,
boceto para "Así que pasen
cinco años". A la izquierda,
"Niño de primera comunión"
y "Gato".*

JOSÉ
HERNÁNDEZ

*Teatro y pintura, una cuestión
de parentesco*

Es claro que la presencia del artista plástico es cada vez más frecuente en el proyecto teatral. El fenómeno no es tan novedoso como algunos puedan pensar. Tal vez quede aún por situar de forma precisa, si se quiere, esta nueva naturaleza del creador en un sentido amplio, provenga éste de cualquiera de las áreas artísticas hasta ahora reconocidas. Existe, pues, una tendencia hacia el trabajo interdisciplinar más acorde hoy con la evolución de los medios, de los soportes que amplían y enriquecen considerablemente el campo de acción para la plástica, por ejemplo, sin que ello comporte la desnaturalización de ninguno de los valores propios y esenciales de este creador. El "maestro-pintor" de decorados de otro tiempo va quedando ciertamente desplazado por este otro elemento si bien menos ducho no por ello menos dispuesto. En este sentido la "especialización" tiende, si no a desaparecer, sí a romper o modificar un poco ese carácter hermético del "oficio". No quiero decir que debamos ignorar o prescindir de este oficio, lo que se nos propone es un uso conceptualmente distinto de la técnica, más depurada, más como vehículo al servicio de la idea y no al contrario.

A propósito, y seguido de este último,

cabe preguntarse: ¿cuál es, pues, realmente la función del pintor en el teatro? ¿Es o no real su aportación? ¿Es real, necesaria, complementaria, suplementaria, beneficiosa o simplemente utilitaria? Ignoro cuál es el criterio seguido por la empresa en el momento de elegir una obra para su representación. Lo que siempre interpreté como natural es que el director, como figura artística, máximo responsable de un montaje, en base a un juego de afinidades meticulosamente elaborado, seleccione lo que cree puede ser el equipo de colaboradores más idóneo para "su" proyecto concreto. Acto seguido corresponde al pintor manifestar, tras un estudio en profundidad del texto y de la consiguiente identificación con el mismo, y si su punto de vista es coincidente, su disposición a colaborar plenamente en el desarrollo de la aventura que se le propone. Esto es al menos, brevemente, lo que ha sido mi experiencia personal, luego de lo que puedo hablar...

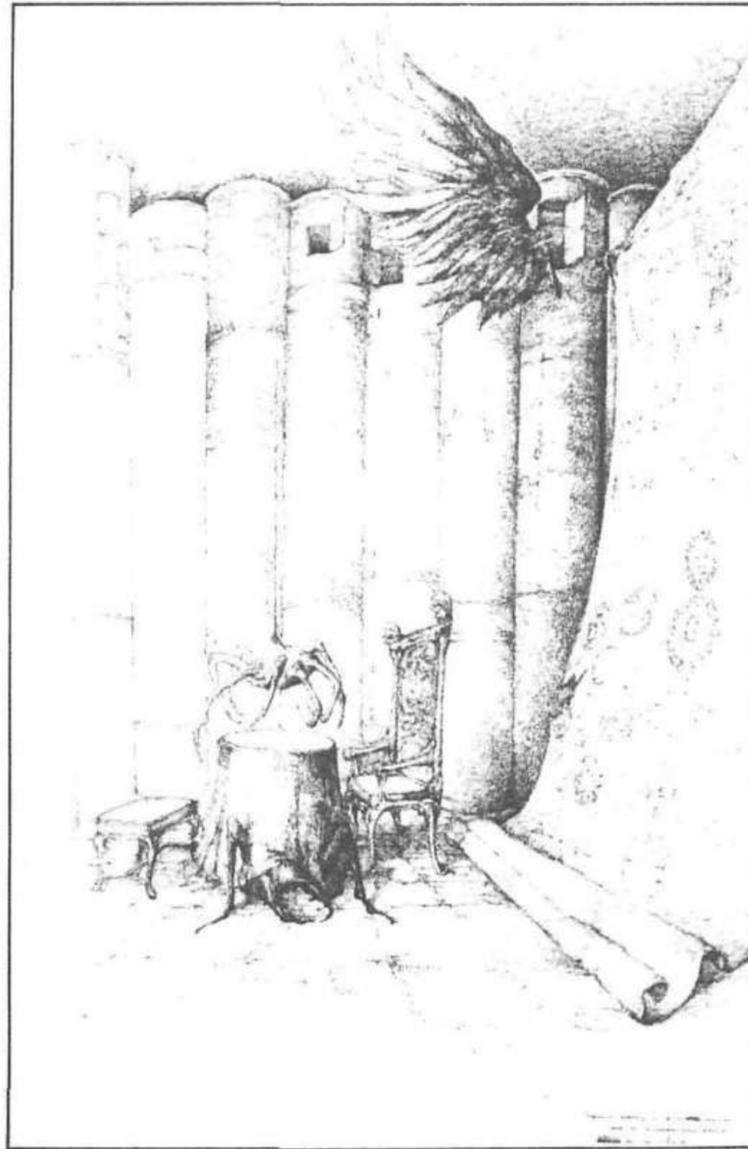
Lo que el pintor pueda aportar o no, en general, lo sabe muy bien el director: quiero decir que sabe lo que no va a obtener de él. Sabe bien que por lo menos no va a tener que luchar, por ejemplo, por eliminar este o aquel otro "resabio" natural de quien ha ejercido una misma cosa durante mucho tiempo y en circunstancias en las que, presumiblemente, la demanda

no le ha dado oportunidad de evolucionar. Hoy esta demanda a la que me refiero es, afortunada y cualitativamente, cada vez mayor, luego, creo yo, bien vale el esfuerzo. Esfuerzo compartido, porque, por una parte, el director tiene que superar las dificultades derivadas de la inexperiencia de su colaborador: por otra, éste, a su vez, tiene que operar en un espacio y con unos elementos hasta el momento para él desconocidos. En cualquier caso, la penetración será siempre el elemento unificador de todo proyecto.

Esta particular visión del asunto hace también pensar en la dificultad de conseguir la atmósfera deseada o lo que puede o debe ser lo mismo, la que el texto demanda: éste debe ser, y no otro, el objetivo principal. Para ello nos enfrentamos a una situación delicada porque, al mismo tiempo que ponemos en entredicho la figura tradicional del maestro pintor, esta circunstancia pone, a su vez, en peligro la subsistencia de esa pequeña, pero importante industria artesanal como es la del taller especializado. Esta cuestión es la que aún queda o tal vez ha quedado siempre por ajustar. Si bien es claro que hemos, también, si no perdido, sí descuidado la calidad de las realizaciones. A este respecto no basta confiar en la infalibilidad de las nuevas tecnologías como panacea de todos nuestros males, pues yo les digo, no



Sobre estas líneas, cartel para "El engaño". A la derecha, boceto para el primer acto de "Así que pasen cinco años". En la imagen inferior, boceto para "La devoción de la cruz".



estamos enfermos, todo lo contrario: vuelvo a insistir en el lugar que debe ocupar la técnica.

Es también evidente que al pintor se le presenta un tremendo desafío (no dilema), pues se trata de quebrantar de forma lúdica las leyes naturales de su quehacer traspasando la superficie plana del cuadro para, digamos, pintar en el espacio. Conceptualmente ello obliga a un planteamiento bien distinto al habitual, es cierto; pero no es menos cierto que, en la realidad, pocos escapan a ese deseo, a esa tentación. Yo creo que es pura y simplemente síntoma de vitalidad creadora. No es bueno, pues, creo yo, que la pintura sea simplemente aquel producto sintético, suficiente, exclusivo, o lo que es lo mismo, "sólo para pintores" en el mejor de los casos: en el peor, sólo para decoradores. La pintura es también ilusión, juego, compromiso. ¿Somos tal vez parientes, o no?

JOSÉ HERNÁNDEZ

60



ACTIVIDADES TEATRALES DE JOSÉ HERNÁNDEZ

José Hernández, nacido en Tánger en 1944, ha participado como escenógrafo en los siguientes espectáculos:

Danzón de exequias, de Michel de Ghelderode, en versión de Francisco Nieva. Espacio dramático, montaje e interpretación: Ditrambo Teatro Estudio. Decorado y vestuario: José Hernández. Madrid, 1974.

Así que pasen cinco años, de Federico García Lorca. Dirección: Miguel Narros/William Layton/José Carlos Plaza (T.E.C.). Decorado y vestuario: José Hernández. Madrid, 1978.

El engaño, de José Martín Recuerda. Dirección: Jaime Chávarri. Decorado y vestuario: José Hernández. Teatro Español, Madrid, 1980.

La devoción de la cruz, de Calderón de la Barca. Dirección: Eusebio Lázaro. Decorado: José Hernández. Festival de Almagro, 1987.

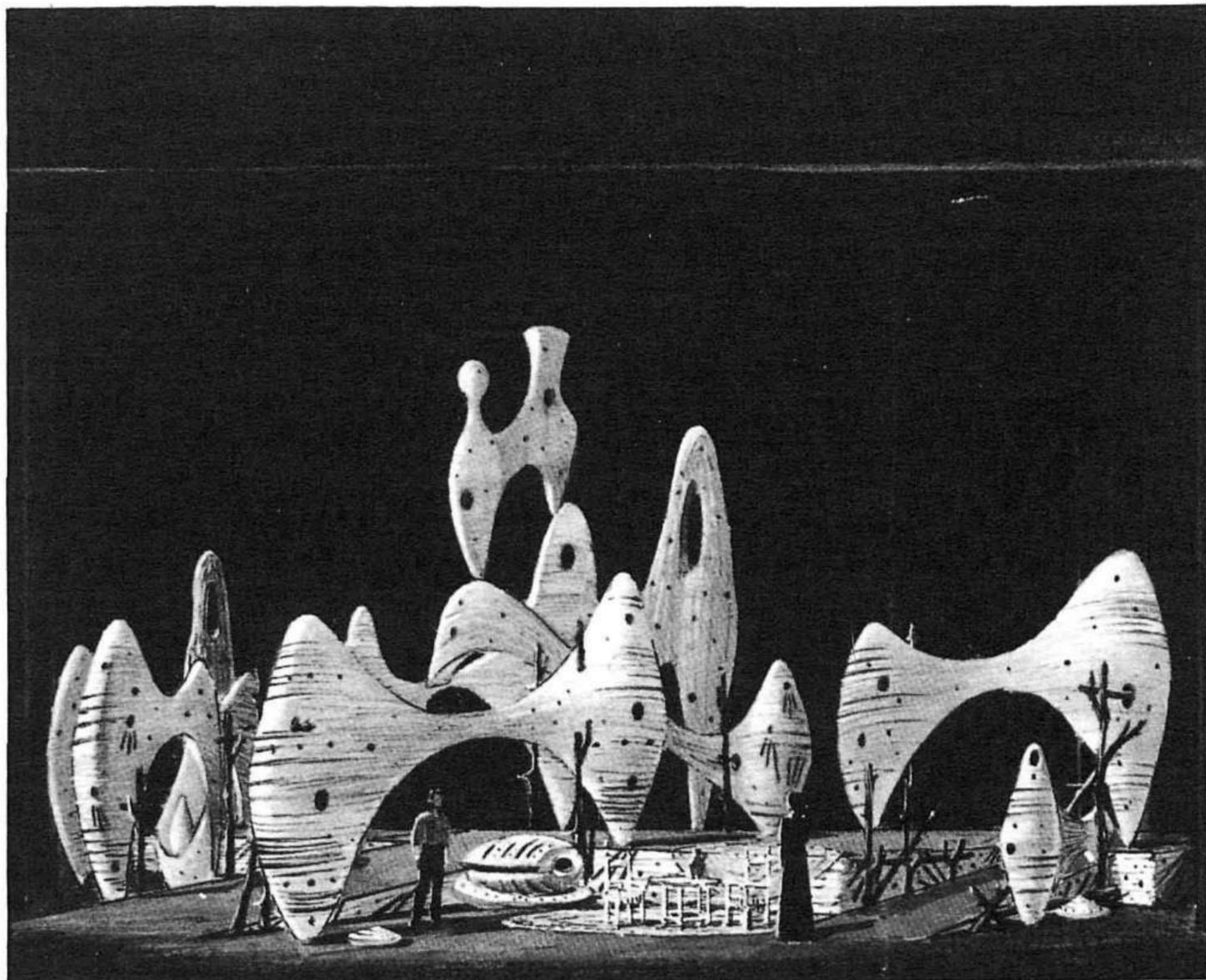
MANUEL MAMPASO

Al servicio de la obra

La diferencia entre mi caso y el de otros pintores como Picasso, Dalí, Léger y muchos que hicieron escenografías para obras de teatro de sus contemporáneos, consiste en que ellos, como si dijéramos, no se adaptaban a la profesión de escenógrafo, sino que seguían haciendo su pintura en el escenario. Incluso no sé si la gente que les encargaba un ballet o un espectáculo no pensarían también en su pintura.

Mi caso es diferente. Ya en los años cuarenta empecé a trabajar como escenógrafo, con los TEU y los "teatros de vanguardia". Yo soy pintor, pero pongo la escenografía al servicio de la obra de teatro. No pongo mi pintura en la escenografía, no tiene nada que ver una cosa con otra. Mi pintura permanece al margen del teatro.

Cuando trabajo en un montaje escénico lo hago como escenógrafo, no como pintor. Claro está, hay escenografías realistas, escenografías históricas, escenografías de vanguardia... Las primeras cosas abstractas que se hicieron en escenografía, en los años cincuenta, las hice yo para una obra de teatro que lo requería, un ámbito abstracto que no tuviera ninguna cosa concreta. Siempre he hecho la escenografía muy al servicio de la obra de teatro. Cuando era una obra expresionista, hacía un



Boceto de decorado para "Bodas de sangre", versión operística, Teatro Colón de Buenos Aires, 1965.

decorado expresionista; cuando era una obra de realismo meticuloso, hacia un decorado realista. Esto no me plantea ningún tipo de conflicto, no me duelen prendas, porque es algo que llevo haciendo toda mi vida, paralelamente a la pintura. De hecho, empecé a estudiar en Bellas Artes gracias a que con las escenografías podía costearme mis estudios.

Mis figurines y mis objetos escenográficos tienen, eso sí, una factura pictórica que no puede tener un señor que no es pintor, pero siempre, al servicio de la obra. Para mí la escenografía es un elemento más, nunca el protagonista, sino un elemento más de la obra de teatro.

MANUEL MAMPASO



A la derecha, dos escenas de "El rinoceronte", de Ionesco, Teatro María Guerrero, 1961.

62

ACTIVIDADES TEATRALES DE MANUEL MAMPASO

Manuel Mampaso nació en La Coruña en 1924. Ha trabajado como escenógrafo, entre otros, en los siguientes espectáculos:

La mordaza, de Alfonso Sastre. Dir.: J. M^a de Quinto. Teatro Reina Victoria. 1954.

Camino real, de Tennessee Williams. Dir.: Modesto Higuera. Teatro María Guerrero, 1958.

Largo viaje hacia la noche, de E. O'Neill. Dir.: Alberto González Vergel. Teatro Lara, 1960.

La visita de la vieja dama, de F. Dürrenmatt. Dir.: José Tamayo. Teatro Español.

Un tranvía llamado deseo, de T. Williams. Dir.: A. González Vergel. Teatro Reina Victoria, 1961.

El rinoceronte, de Ionesco. Dir.: José Luis Alonso. Teatro María Guerrero, 1961.

La camisa, de Lauro Olmo. Dir.: A. González Vergel. Teatro Goya, 1962.

El concierto de San Ovidio, de A. Buero Vallejo. Dir.: José Osuna. Teatro Goya, 1962.

Soledad y La difunta, de Miguel de Unamuno. Dir.: J. L. Alonso. Teatro de la Comedia.

Sonata a Kreutzer, de León Tolstoi. Dir.: Fernando Fernán Gómez. Teatro Recoletos, 1963.

Mulato, de Langston Hughes. Versión de A. Sastre. Dir.: José María de Quinto. Teatro de la Comedia, 1964.

El pensamiento, de L. Andreiev. Dir.: F. Fernán Gómez. Teatro Marquina, 1964.

El bastardo Mudarra, de Lope de Vega. Dir.: Adolfo Marsillach.

Homenaje a Benavente. Dir.: J. L. Alonso.

Los físicos, de F. Dürrenmatt. Dir.: José María Morera. Teatro Valle-Inclán, 1965.

Bodas de sangre, de Federico García Lorca. Versión operística. Escenografía

en homenaje al escultor Alberto. Dir.: J. Tamayo. Teatro Colón de Buenos Aires, 1965.

Los siete infantes de Lara, de Lope de Vega. Dir.: A. Marsillach. Teatro Español, 1966.

Pecados conyugales, de J. J. Alonso Millán. Dir.: Mario Antolín. Teatro Isabel, 1966.

Águila de blasón, de Valle-Inclán. Dir.: A. Marsillach. Teatro María Guerrero, 1966.

¿Quién teme a Virginia Woolf?, de Edward Albee. Dir.: José Osuna. Teatro Goya, 1966.

La piedad de noviembre, de Franco Brusati. Dir.: A. Marsillach. Teatro Goya, 1966.

¡Amoor!, de Murray Schisgal. Dir.: J. L. Alonso. Teatro Marquina, 1966.

Así es, si así os parece, de Luigi Pirandello. Dir.: J. L. Alonso. Teatro María Guerrero, 1967.



63

Los bajos fondos, de M. Gorki. Dir.: J. L. Alonso. Teatro María Guerrero, 1968.

Historia de una escalera, de A. Buero Vallejo. Dir.: J. Osuna. Teatro Marquina, 1968.

Siete gritos en el mar, de Alejandro Casona. Dir.: J. Osuna. Teatro Reina Victoria, 1968.

English spoken, de Lauro Olmo. Dir.: A. González Vergel. Teatro Cómico, 1968.

El inocente, de Joaquín Calvo Sotelo. Dir.: J. Osuna. Teatro Bellas Artes, 1968.

Estado civil: Marta, de Juan José Alonso Millán. Dir.: Ismael Merlo. Teatro Club, 1969.

Pepe, de J. J. Alonso Millán. Dir.: Arturo Serrano. Teatro Arlequín, 1969.

Amor dañino o La víctima de sus virtudes, de J. J. Alonso Millán. Dir. del propio autor. Teatro Maravillas, 1969.

Hitler, de José Camón Aznar. Dir.: Modesto Higuera. Teatro Español, 1969.

La playa vacía, de Jaime Salom. Dir.: Alberto Closas. Teatro Lara, 1970.

Medea, de Séneca, en versión de Unamuno. Dir.: A. González Vergel. Teatro Español, 1971.

Un puñado de ortigas, de Marc-Gilbert Sauvajon. Dir.: J. Osuna. Teatro Lara, 1971.

Misericordia, de Galdós. Dir.: J. L. Alonso. Teatro María Guerrero, 1972.

El buscón, de Quevedo. Dir.: A. González Vergel. Teatro Español, 1972.

Tiempo de espadas, de Jaime Salom. Dir.: J. M. Loperena. Teatro Beatriz, 1972.

Un hombre puro, de J. Calvo Sotelo. Dir.: J. Tamayo. Teatro Bellas Artes, 1973.

Los peces rojos, de Jean Anouilh. Dir.: Gustavo Pérez Puig. Teatro Fígaro, 1973.

El rehén, de Brendan Behan. Dir.: J. M. Loperena. Teatro Bellas Artes, 1973.

Las cítaras colgadas de los árboles, de Antonio Gala. Dir.: J. L. Alonso. Teatro de la Comedia, 1974.

Nueve brindis por un rey, de Jaime Salom. Dir.: A. González Vergel. Teatro Beatriz, 1974.

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán Gómez. Dir.: Alberto Alonso. Teatro Maravillas, 1980.

Cristóbal Colón, de Alberto Miralles. Dir.: Alberto Alonso. Teatro Circo "El Chapiro", 1981.

Amadeus, de Peter Shaffer. Dir.: Santiago Paredes. Teatro Marquina, 1982.

¡No corran, que es peor!, de Philip King. Versión y dirección de Juanjo Menéndez. Teatro Maravillas, 1984.

Los árboles mueren de pie, de A. Casona. Dir.: J. Osuna. Teatro Príncipe, 1986.

Enrique IV, de L. Pirandello. Dir.: J. Tamayo. Teatro Bellas Artes, 1986.

El pasajero de la noche, de María Manuela Reina. Dir.: Mara Recatero. Teatro Maravillas.



Una escena de "Los baños de Argel", una adaptación de F. Nieva.

FRANCISCO NIEVA

La accesión plástica del teatro

No hubo pintor ni arquitecto en el Renacimiento que no se interesase en averiguar qué cosa pudo ser o no ser el teatro en la Antigüedad. Se piense en la escasez de datos fidedignos que en aquel tiempo había. Bramente, Palladio, Bibbiena... todos trataron de adivinar, exaltándose en aquella labor hasta tener auténticas iluminaciones para el teatro futuro. Las más variadas propuestas de espacios teatrales, de reparto y distribución de espectadores, jerarquizados o comunales, para el príncipe y su séquito y para una ciudad entera (o para un concepto de ciudad), desde el "teatro de cámara" a las plazas completamente recubiertas de edificios monumentales ficticios. La preocupación por el teatro fue tal en arquitectos y pintores que entre todos sus proyectos, hoy mismo se puede elegir cuál sería el espacio —abierto, cerrado, ambiguo— que mejor puede convenir a una representación contemporánea, haciendo abstracción de lo puramente decorativo. También fue tal la influencia del teatro que ya Rafael no puede ver escenas de composición del tipo de "El incendio del Borgo" sin exponerlas en términos teatrales, con rompimientos y telón de fondo y con el tipo de edificios imaginarios que era preceptivo

hacer figurar en las escenografías de las resucitadas comedias y tragedias latinas.

Lo más curioso es que los literatos humanistas trabajan de un lado, el literario, escribiendo comedias o tragedias que pretendían ajustarse a unas supuestas reglas clásicas —estrenándolas, por cierto, rara o excepcionalmente— con destino más bien a la lectura; y de otro lado, los arquitectos y pintores empeñados en conformar el espacio que albergase la ceremonia teatral. No trataban de intercomunicar sus necesidades o sus dudas, no colaboraban, digamos en el estricto sentido que hoy le damos a ello, en la "puesta en escena". Esto se hacía a espaldas los unos de los otros, pero no desconectados. El ideal de los órdenes clásicos en uno y en otro sentido los unía. Pero algo también los separaba. Y este algo era que los arquitectos y pintores veían muy claro las posibilidades dramáticas de la plástica —asunto tan discutido hoy, dentro de una era de la imagen— mientras que los escritores del humanismo —escribiendo más o menos inspirados remedos de la tragedia clásica o de la tradición alejandrina—, no sentían o, más bien, rechazaban la necesidad complementaria de la plástica, ya que sus modelos antiguos prescindían de todo ello. Por lo cual, cuando teatro y espectáculo se fundieron fue cuando surgió a propósito un nuevo género teatral de inferior jerarquía consistente en la pastoral o la fantasía

alegórica de circunstancias. Momento éste en que se insinúa la creación de la ópera. Las más importantes escenografías de Miguel Ángel fueron destinadas a este servicio y él mismo contribuyó, digamos, al trabajo dramático. Este es el vértice en el que los escritores teatrales —teatrales sólo de ocasión, pues escribir teatro era cosa nada trascendente— se encuentran con los pintores y arquitectos para crear, por así decir, el teatro moderno.

LA MARCA DEL TEATRO RENACENTISTA

La marca que dejó el teatro renacentista ha ido señalando con mayor o menor fuerza a todo el teatro occidental desde entonces. Los puristas de un clasicismo imposible —que todavía los hay— quieren seguir dividiendo poema dramático del subsiguiente espectáculo dramático, pero digamos, para soliviantarles un poco, que desde Miguel Ángel o Palladio la necesidad de unir espectáculo y drama ha sido una pulsión constante de la tradición teatral fundada en el Renacimiento y que no pasan muchos años sin que el teatro español y el inglés, nacidos con toda su pujanza poética en pañales más bien arcaicos, sin necesidad de un fondo decorativo material, comiencen a preocuparse de introducir elementos expresivos visuales al margen del manuscrito escénico, de



ANTONIO DE BENITO

"Coronada y el toro" se presentó en el María Guerrero en 1982.

crear escena, de animar la presentación de un cuadro con datos de verosimilitud sugestiva, elementos innegables de la intensidad o del "pathos" dramático.

En estos momentos no hay un gran director de escena que no se preocupe de la unidad espacio-drama; lo contrario es ignorancia y barbarie, cosa que en España se da con frecuencia alarmante y humillante. Una cosa es el vacío dimensional del "Mahabarata" de Peter Brook, equivalente por concepto a la más profusa escenografía, y otra cosa es la carencia o no existencia de ese concepto.

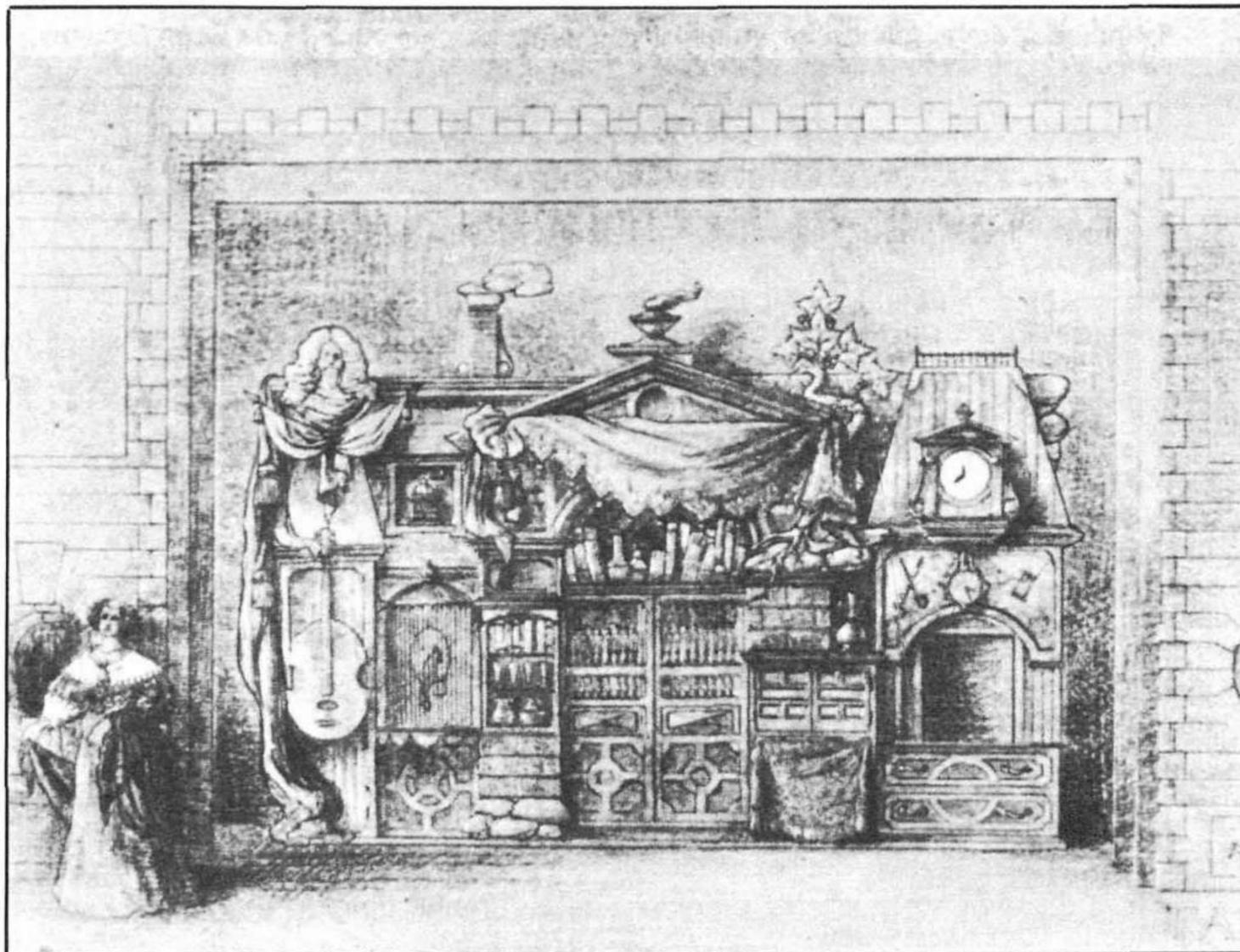
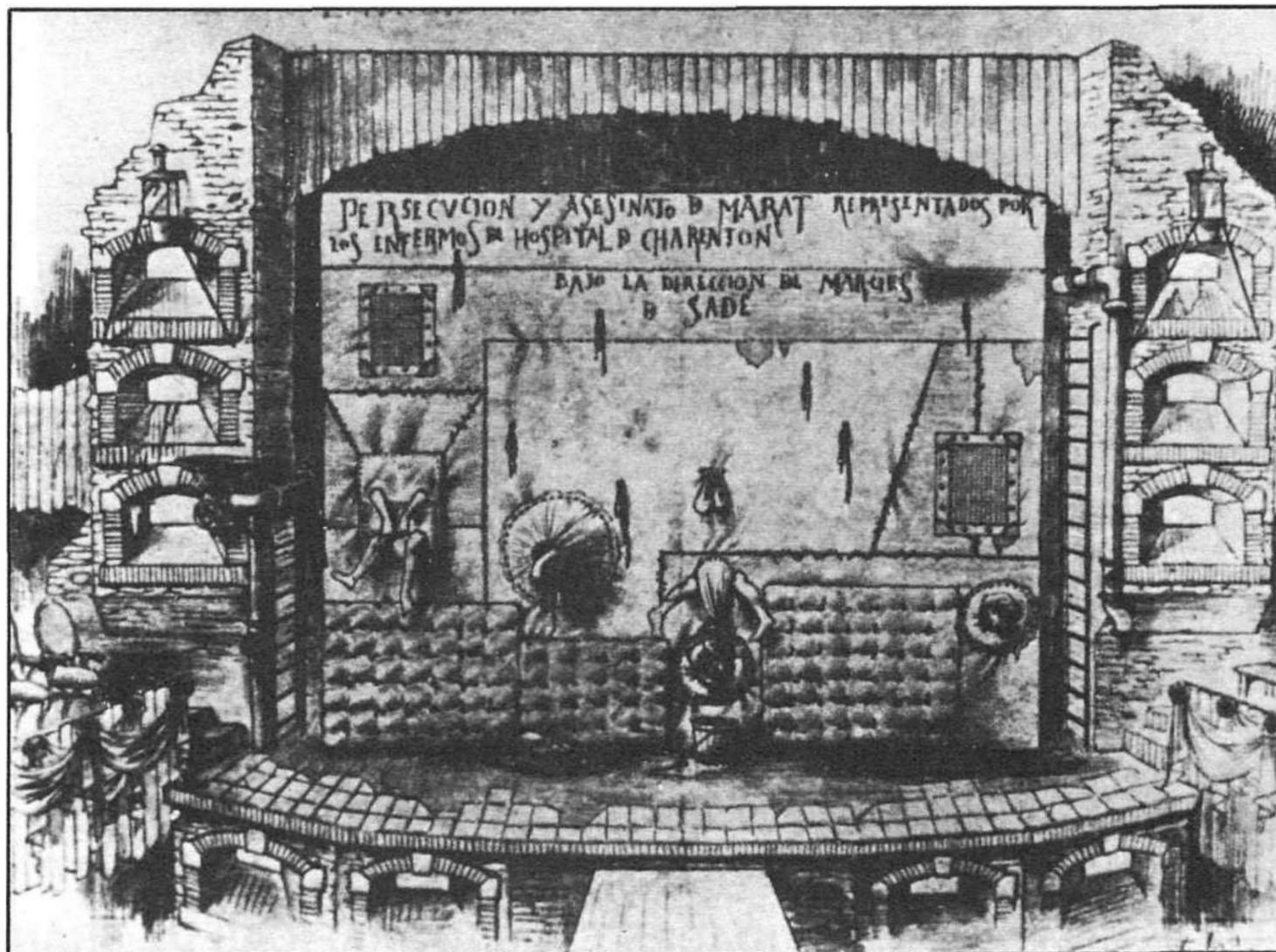
El notable retraso técnico del teatro español actual viene de un primitivismo endémico que nosotros, españoles, casi no notamos ni echamos en falta. La falta de cultura plástica y musical de nuestros directores produce espectáculos fallidos

en cuestión de unidad estilística que marca todo tipo de espectáculos modernos de una cierta ambición. Notemos, sobre todo, la exactitud cronológica, la fina documentación, la intensidad de la evocación plástica que se revelan, no sólo en el teatro, sino en los productos televisivos de Inglaterra o Italia. Aquí, la falta de conocimientos —y por tanto de autoridad— de los directores españoles sólo nos hace presenciar intenciones fallidas, carentes la mayoría de profundas exigencias estéticas y, por lo tanto, poco aleccionantes para exhibirse con cierta confianza en el extranjero. Ya no es cuestión de dinero, sino de gusto. Y éste brilla por su ausencia. La excepción —digamos para poner un ejemplo— se presenta cuando un director como Lluís Pasqual colabora estrechamente con escenógrafos excepcionales como Eduardo

Vera o Fabiá Puigserver. Conjunciones así no son fáciles en nuestro país. El director español lucha contra muchas carencias que ni siquiera pretende disimular. Las mismas que los grandes directores rusos desde Stanislavsky reprobaban en sus escritos teóricos a sus contemporáneos atrasados. El teatro ruso se hallaba entonces muy por debajo de la calidad que obtenía ya el teatro de la Europa occidental. El gran salto del teatro ruso se produjo a través de Meyerhold, el cual vio con toda claridad la necesidad —de ascendencia renacentista— de conjugar drama y espectáculo con intenciones expresivas muy específicas para cada uno de los montajes. Desde entonces "no acertar" en este sentido es "no asumir" el verdadero progreso del teatro. Todo, hasta lo más sencillo, ha de tener en el teatro moderno una visuali-

zación intencionada. Quizás el único oficio con exigencias de un conocimiento muy plural de varios fenómenos a la manera renacentista sea el de director teatral. Strehler, Brook, Stein, Grüber... son puntos de referencia bien accesibles. Un hecho lamentable de nuestro teatro es el de quedar frecuentemente muy por debajo de Valle-Inclán —cuya dramaturgia originalísima se apoya constantemente en la ayuda del concepto plástico-dramático— cuando se trata de llevar a una realización material sus textos. No creo que este desajuste entre el mundo plástico y poético de Valle-Inclán y su interpretación moderna se produjera en Inglaterra, Alemania o Francia. Nada digamos de Italia, donde la visualización de la ópera ha hecho milagros. El “no conocimiento” en profundidad de la época de Valle, y dramatizada por Valle, produce efectos risibles. Se nota que la cultura y el refinamiento estético de Valle-Inclán no es siquiera dominado a distancia, con el poco de superioridad que puede conferirnos el poder ver todo ello en perspectiva; no es interpretado ni estilizado con el mínimo de autoridad. En arte no se cuenta con las buenas intenciones, sino con los logros. El hecho de que a estas alturas, algo que tanto incita a los directores como es la intencionada visualización, exaltadora o crítica, de un pasado próximo o lejano, no se produzca aquí sin graves tropiezos revela el estado de atraso de nuestra escena. Que Valle-Inclán no haya logrado, en su propio país, una interpretación justa de las imágenes parlantes sugeridas por él revela en nosotros tales carencias de información y de sensibilidad que nos debieran avergonzar. ¡Ni siquiera en cine!

Valle-Inclán, entre otras cosas, es un resultado renacentista disparado hacia un teatro total supuestamente utópico, pero al que sólo se acerca uno —debiera acercarse— cuando el dominio informativo y crítico “conoce” verdaderamente las intenciones del autor. Intenciones renacentistas y miguelangelescas, de unidad total entre drama y espectáculo. Los propósitos del gran precursor no fallan demasiado o no comienzan a fallar en el teatro moderno. Se llevan a la práctica, se extreman como en el caso de Bob Wilson. Menos aquí. Es cuestión de que nuestros conspicuos directores se pongan a estudiar, que hagan rápidamente su bachillerato. Por lo menos, es una fortuna que EL PÚBLICO haya tenido en cuenta este problema tan del día: inventarnos, como en el Renacimiento, la materialidad plástica del espectáculo.

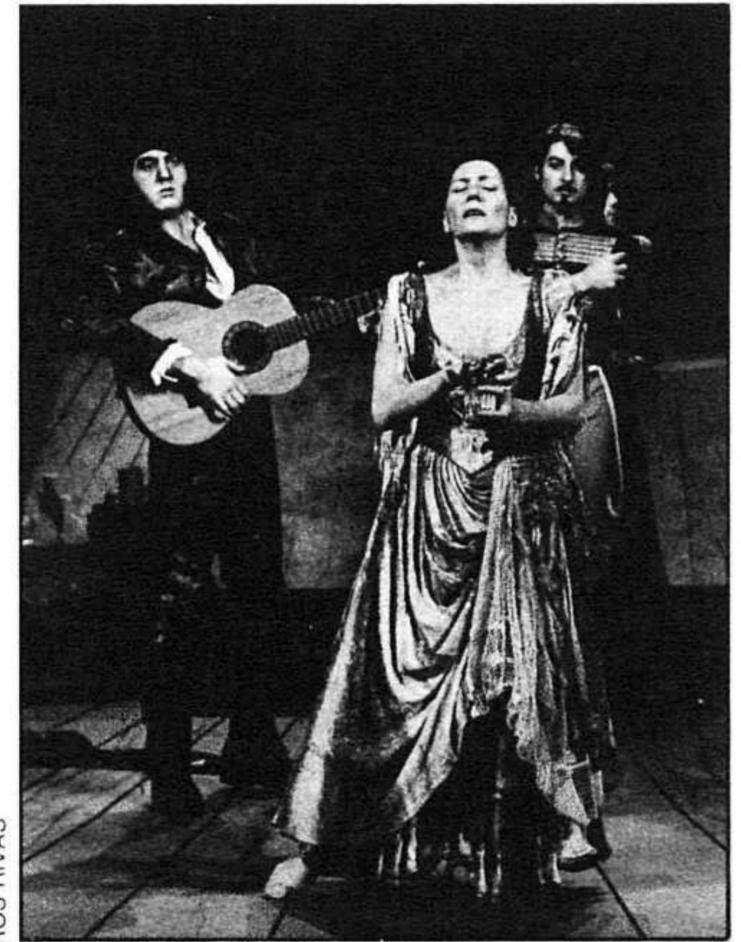


FRANCISCO NIEVA

Dos maquetas de Nieva para el "Marat-Sade", de Weiss, y "Tartufo", de Molière.



CHICHO



ROS RIVAS

A la izquierda, una de las últimas escenografías de Nieva, "El hotelito", de A. Gala. A la derecha, "Don Álvaro", del duque de Rivas.

ACTIVIDADES ESCENOGRÁFICAS DE FRANCISCO NIEVA

Francisco Nieva, nacido en Valdepeñas en 1927, ha participado, entre otros, en los siguientes espectáculos como escenógrafo:

El rey se muere, de Ionesco, dirigido por José Luis Alonso, 1964.

Pigmalión, de Bernard Shaw, dirigido por Adolfo Marsillach, 1964.

Después de la caída, de Arthur Miller, dirigido por Adolfo Marsillach, 1965.

Intermezzo, de Giraudoux, dirigido por José Luis Alonso, 1965.

El zapato de raso, de Paul Claudel, dirigido por José Luis Alonso, 1965.

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, dirigido por Miguel Narros, 1966.

El señor Adrián el primo o ¡qué malo es ser bueno!, de Carlos Arniches, dirigido por José Luis Alonso, 1966.

La dama duende, de Calderón, dirigido por José Luis Alonso, 1966.

Réquiem por un girasol, de Jorge Díaz, dirigido por Rubén Benítez, 1966.

Marat-Sade, de Peter Weiss, dirigido por Adolfo Marsillach, 1968.

Rosas rojas para mí, de Sean O'casey, dirigido por José María Morera, 1969.

Tartufo, de Molière-Llovet, dirigido por A. Marsillach, 1969.

Biografía, de Max Frisch, dirigido por A. Marsillach, 1969.

Romance de lobos, de Valle-Inclán, dirigido por José Luis Alonso, 1970.

La marquesa Rosalinda, de Valle-Inclán, dirigido por Miguel Narros, 1970.

Manzanas para Eva, de Chejov, dirigido por José María Morera, 1970.

Es bueno no tener cabeza, de F. Nieva, 1971.

Los secuestrados de Altona, de J. P. Sartre, dirigido por José María Morera, 1972.

Los buenos días perdidos, de Antonio Gala, dirigido por José Luis Alonso, 1972.

La muerte de Danton, de G. Büchner, dirigido por A. González Vergel, 1972.

La boda de los pequeños burgueses, de B. Brecht, dirigido por Ángel Facio, 1973.

Macbett, de Ionesco, dirigido por José María Morera, 1973.

El bebé furioso, de M. Martínez Mediero, dirigido por Ángel García Moreno, 1974.

La carroza de plomo candente y El combate de Opalos y Tasia, de F. Nieva, dirigido por José Luis Alonso, 1976.

La paz, de Aristófanes, dirigido por Manuel Canseco, 1977.

Los intereses creados, de J. Benavente, dirigido por Rafael Maestre, 1978.

Los baños de Argel, de F. Nieva a partir de Cervantes, dirigido por F. Nieva, 1979.

Tartufo, de Molière-Llovet, dirigido por A. Marsillach 1979.

La señora Tártara, de F. Nieva, dirigido por William Layton, 1980.

Coronada y el toro, de F. Nieva, dirigido por F. Nieva, 1982.

Don Álvaro o la fuerza del sino, del Duque de Rivas, dirigido por F. Nieva, 1983.

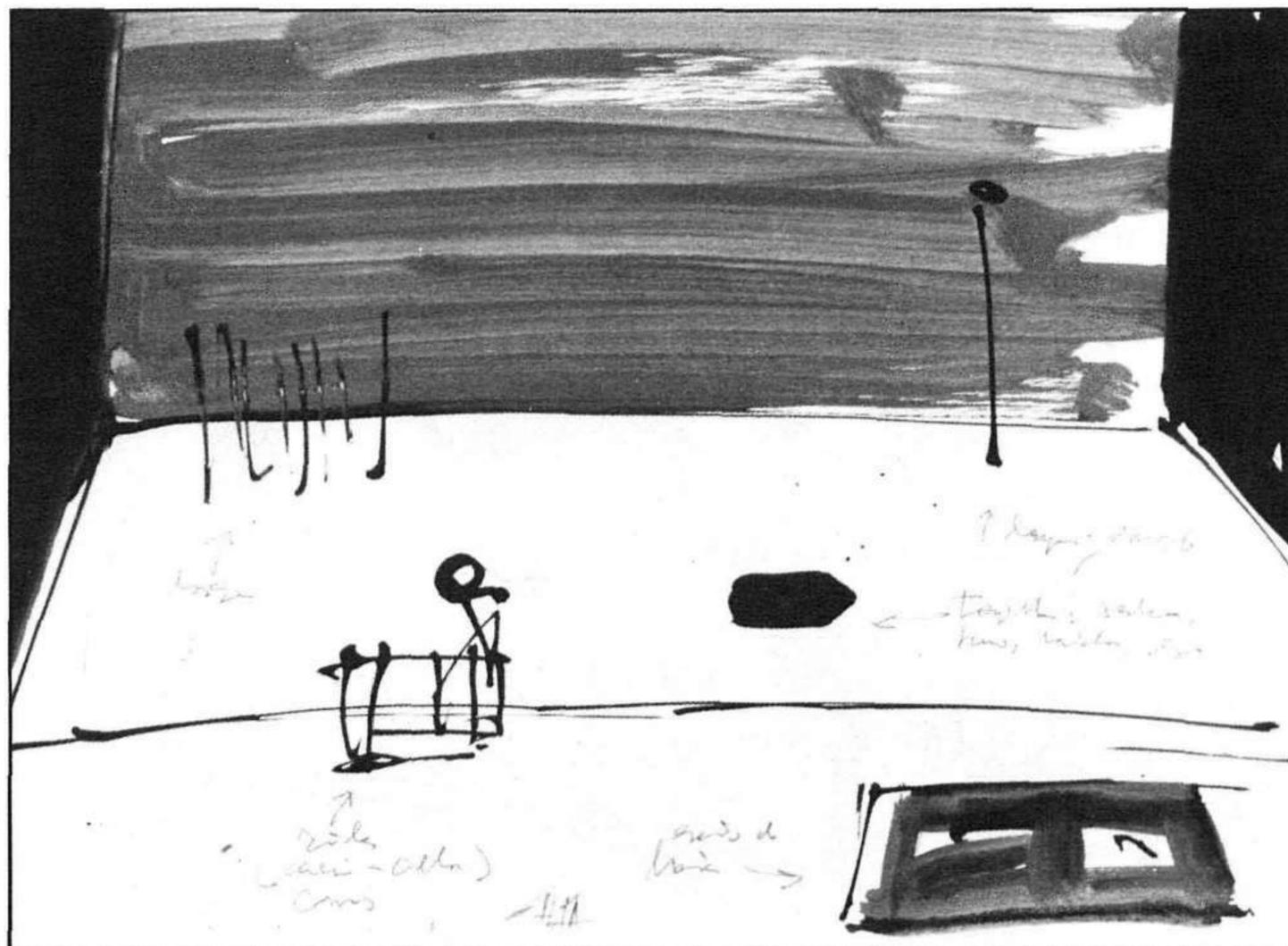
El hotelito, de Antonio Gala, dirigido por Mara Recatero y Gustavo Pérez Puig, 1986.

ANTONIO SAURA

Un espacio mágico

La tentación de hacer "pintura" es grande: el pintor, sin embargo, debe a veces contenerse. Hay pinceles enormes, que permiten a veces gestos velocísimos; hay también pinceles que pintan solos, y pintores que piensan a través del pincel. Los grandes talleres en donde se realizan los telones del teatro son también enormes, bellos como factorías abandonadas. Se asemejan a aquellos en donde se realizan los cartelones de cine que contemplamos —toque bravo y vulgaridad— en las calles. De cerca, estas pinturas funcionales —telones o cartelones— son terribles, tan terribles a veces como los cuadros que de vez en cuando todavía vemos en las galerías de pintura. En la distancia, o a través de su reducción impresa, engañan. Es evidente que nada de esto tiene que ver con la pintura, ni tampoco con el teatro.

En realidad, todo un concepto del "teatro pintado" decayó justamente cuando los pintores y los teóricos, hace ya muchas décadas, se percataron de esta evidencia. Solamente la pintura es en ella misma teatro cuando su misión se reduce al comentario o a la acentuación del artificio. El telón, tanto como la minuciosa y confor-



Boceto para "Woyzeck".



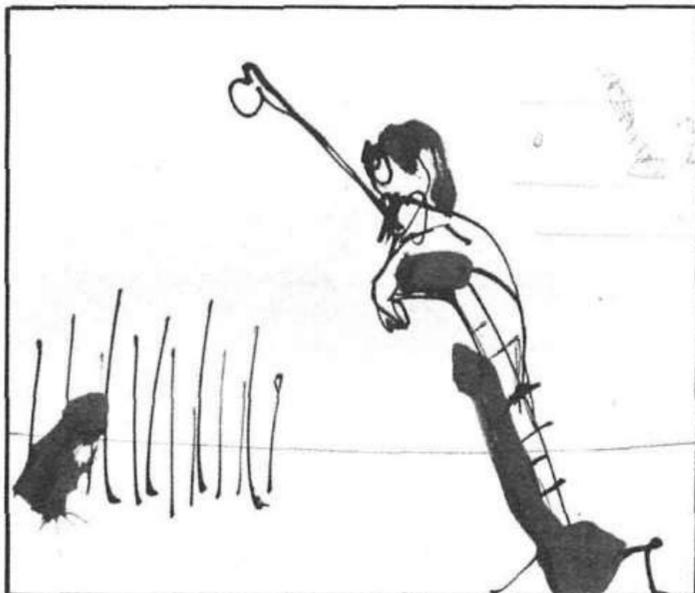
Boceto para "Woyzeck".

table recreación de un ambiente museístico, responde a estos conceptos. Pero la pintura es mala consejera, y el teatro puesto detrás de ella, tanto como la teatralidad antepuesta a su propio signo, no logran más que contradecirse mutuamente.

El cuadro es una ventana abierta a un mundo desconocido; tanto como la emboadura de un teatro para quien, frente por frente, contempla la compleja ilusión que provoca. Ambos, teatro y pintura, tienen sus condicionamientos específicos, sus códigos emotivos y su distante lenguaje. El espacio de un teatro, cuando está desnudo, con los trastos abandonados al fondo, suele ser un espacio mágico, recobrando de repente su neutra condición provocada de infinitas posibilidades de ocupación. Es, sin duda, el mejor lugar para la representación, dada la similitud con el desván mental en donde se acumula lo inédito, lo deseado, y los residuos del pasado. El pintor que solamente decora debería hacer abstracción de su pincel pensante para recobrar, al menos, la lección de Velázquez: sin la cámara hermética de Las Meninas y su presencia de vacío escenario, de nada hubiera servido incluir los espejos reflectantes —y son muchos además del único verdadero— tanto como la constelación de las cabezas que conduce el recorrido de la mirada.

He hecho poco teatro, sin duda debido a la desconfianza que el pintor provoca al querer incluir su pintura, de todas formas, como telón de fondo. En realidad la única posibilidad —al menos para mí— consiste en primer lugar en leerse bien la obra y tratar de lograr su correspondencia con las obsesiones permanentes dentro y fuera de la pintura, y tras borrar el borrón de la pintura, percatarse de que es preciso olvidarse definitivamente de ella. El aura que provoca la lectura de una obra puede perfectamente incluirse en el desnudo espacio mental de un ámbito en donde deben suceder acontecimientos que son, por encima de todo, teatrales. Es a través de esta accesis, y en su emplazamiento intemporal, en donde deben existir los signos necesarios para lograr incidir, como subterránea correspondencia y plástica funcionalidad, en la densidad originaria del texto.

Al imaginar el espacio escénico de Woyzeck junto a Eusebio Lázaro, decidimos liberar un ámbito pretendidamente infinito, de todo aquello que pudiera ser accesorio, fuente de nostalgia o de histórica reconstrucción ambiental. Evitar el ilusionismo para crear un espejismo de ausencia. La desgarradora anomalía, la propia crueldad de las situaciones, e incluso la fragmentada y entrecortada visión de un universo específico, quedan hilva-



nadas en el lugar mental en donde la acción se desarrolla: la cámara hermética se ha abierto para, a su vez, sumergirnos en nítido e intemporal encuentro de situaciones —lisura, perfección frente a lo monstruoso— justamente para que ellas se manifiesten en su desnudez y crudeza. La extremosidad del espacio así proyectado se corresponde con la extremosidad de una obra en donde su mensaje patético, al prefigurar el mensaje del expresionismo, refleja también, en su permanente, sombría y encendida pasión, la condición del hombre actual.

Un infinito sin tiempo, un cielo concebido como incendio o como lúgubre premonición, un sismógrafo que se ilumina y excita, un bosque helado, un agujero en el tiempo, un espacio íntimo apenas acotado, unas sombras plumizas que se mueven ante los ojos; todo ello presente, y a la vez ausente, para afirmar el latido de la locura y la razón de la ausencia.

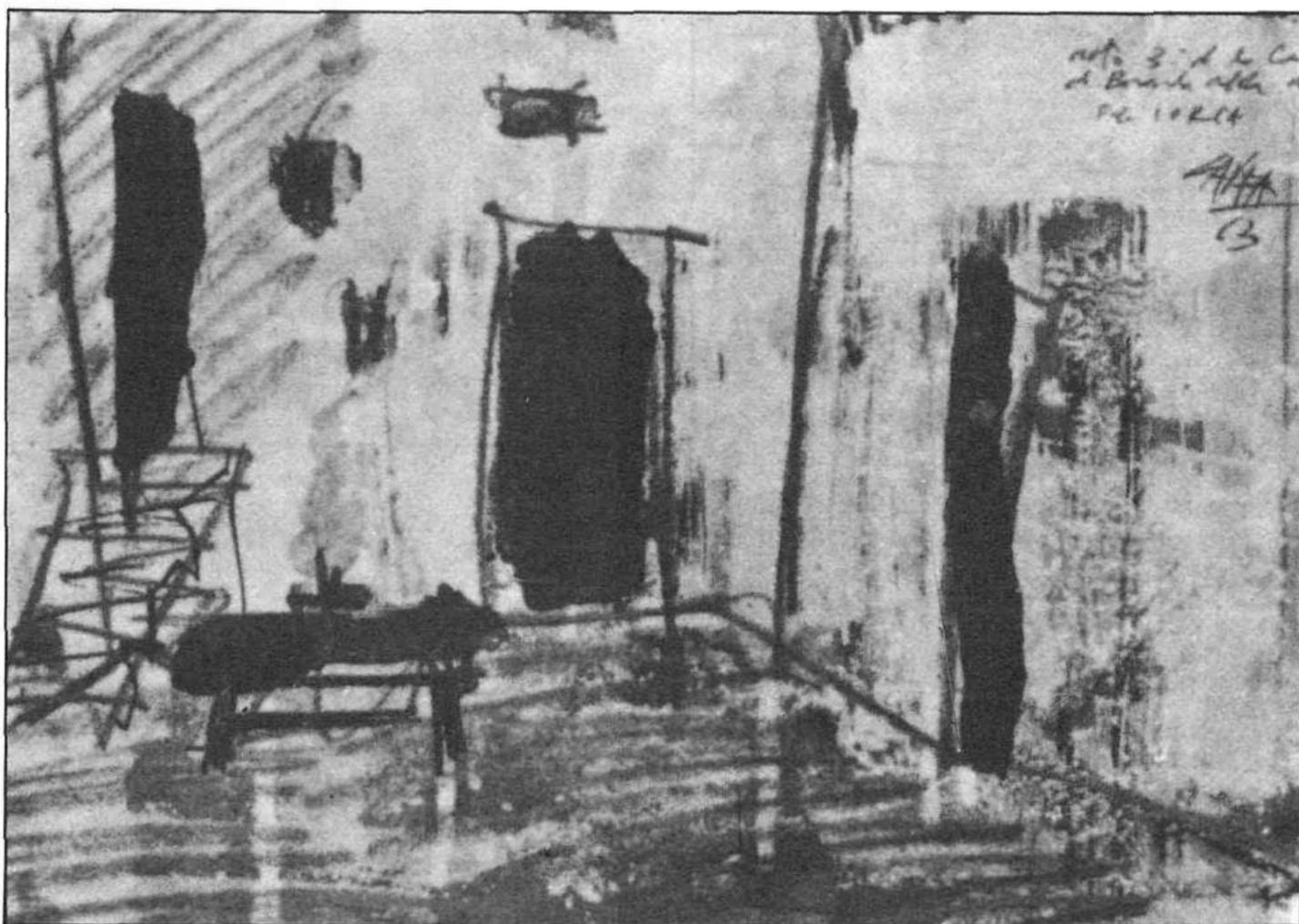
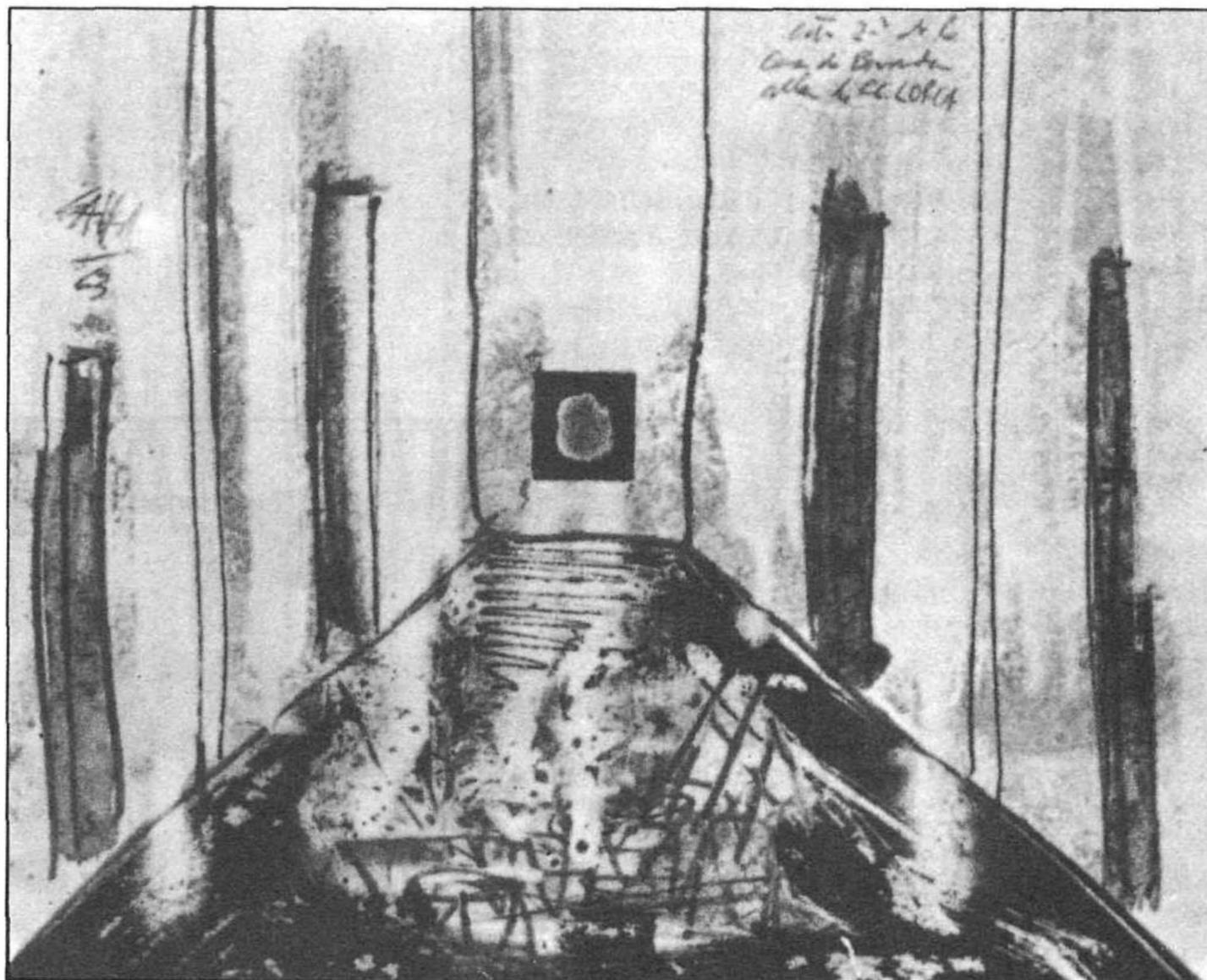
ANTONIO SAURA

ACTIVIDADES TEATRALES DE ANTONIO SAURA

El pintor Antonio Saura, nació en Huesca en 1930. Ha participado como escenógrafo en los siguientes espectáculos:

La casa de Bernarda Alba, de García Lorca, dirigido por Juan Antonio Bardem. Teatro Goya, 1964.

Woyzeck, de Büchner, Dirección: Eusebio Lázaro. Teatro Martín, 1985.



Arriba, a la izquierda, boceto para "Woyzeck". Sobre estas líneas, dos bocetos para "La casa de Bernarda Alba".



Figurin de Popova para "El cornudo magnífico", espectáculo de Meyerhold. Moscú, 1922.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música