

MUSEO DE ALABOR. 27
TELEF. 222-1044

sobre todo -

Julio María Cortés

MUSEO DE ALABOR. 27
TELEF. 222-1044

Por muy subordinación al director. Por muy "que sea una actriz, ella ha seguir la dirección" se ha dividido la dirección muchas veces se inspira en la escenografía si este "está capacitado literariamente"

Hay muchas soluciones para superar el espacio escénico. Una famosa y ya se sabe que perdura fue la famosa cúpula de Fortuny y su consecuencia "el horizonte" y "ciclorama" de no corriente hoy. "Las proyecciones" de ella, el sonido de ella, el empleo de la sala o partes de ella, aun no empleadas estereofónicamente que el teatro... No olvidemos que el teatro es sugerencia e ilusión, factor ideado al pero este pasa de las manos del di-

Lizardo Burruan

afiq, creo, no es solo de espacio vacío del palco. Juan falso es la "denotación" en el escenario por un estado del alma. abra del momento o dramática, por la escena, ser advertida, mismos medios y de emoción. Arquitectura y luz. del teatro. pintor escenógrafo.

... a un se-
levo de ma-
orden, pues
en una
la idea

... como la m...
II- Es cierto el pro...
cinta espacia se mudan...
Ma parece licita que...
no medos a su avance...
Si el escenario resulta...
telón adentro, se debe consti...
invad...
da a un criterio...
de la sala, si es precia...

torre Calaller

UNA ENCUESTA ENTRE LOS

GUESTIONARIO

- 1.º *¿La evolución en la escenografía ha sido motivada por la temática de las obras, o por el contrario, sólo ha sido una deducción del momento plástico actual?*
- 2.º *¿Cómo justificar la falta de renovación de materiales plásticos en las realizaciones escenográficas? Y en el mejor de los casos, ¿a qué cree que se debe el utilizarlos en un segundo o tercer plano?*
- 3.º *¿Considera la luz como un instrumento de la dirección, o, por el contrario, conociendo la capacidad de ésta para modificar perfiles y tonalidades, cree debería ser un recurso más en las manos del decorador?*
- 4.º *Con frecuencia el escenógrafo ha de salvar un problema de espacio; normalmente un combinado de perspectivas o la utilización de "la corbata" se encargan de superarlo. ¿No cabría una tercera solución para salvar este handicap tan frecuente en nuestros escenarios?*

nario!), sino expresar un estado del alma o espíritu de la obra en cuestión, sea poética, lírica o dramática; pasearse con ella por la escena, y si puede, sin ser advertida, ayudar con los mínimos medios, y provocar un estado de emoción con su pintura, arquitectura y luz.

Cuando menos sale del marco, más éxito para el pintor escenógrafo.

- 2.—A mi entender pasa a un segundo plano el empleo de materiales de uno u otro orden, pues creo, que lo principal en una realización escénica es la idea y su concepción.
- 3.—La luz es un factor ideado al crear el boceto, pero éste pasa después totalmente a manos del director, para que él, creador del conjunto, dé las últimas pinceladas certeras con los focos y luces creando el clima.
- 4.—Sí, creo firmemente que en el vacío de la caja escénica existe una tercera dimensión, en parte no aprovechada por nosotros, por no presentarse la ocasión por un lado y por el otro por la falta de valentía o medios, y en esta idea me refiero concretamente al espacio aéreo, para, verticalmente, evocar perspectivas o planos, que en un escenario de poco fondo no serían posibles. Muestras son, en pequeña escala, «La Celestina», de Luis de Escobar, y «Fuenteovejuna», de Cayetano Luca de Tena.

Profundizando por este camino hay un mundo de soluciones inexploradas, pero que ya conocían los griegos. La utilización de la corbata con la supresión hasta de cinco filas de butacas, ya la hice en «El sueño de una noche de verano» y en «La Orestíada», ambas en el Teatro Español.

SIGFREDO BURMAN

- 1.—La escenografía, creo, no es sólo decorar un espacio vacío del palco escénico (¡cuán falsa es la denominación «decoración» en el esce-

«EPITAFIO PARA UN SOSADOR», DE ADOLFO PREGO, ESCENOGRAFIA DE BURMAN



JOSE CABALLERO

- 1.—Lo que más condiciona a la escenografía, como a cualquier expresión plástica, es la influencia de los movimientos estéticos actuales, en busca de nuevas formas de expresión.

En cuanto a la temática, influye siempre por su calidad literaria. Lo importante es la revisión inteligente y la puesta al día de la obra.

- 2.—Habría que justificar la falta de renovación en otros muchos aspectos,

ESCENOGRAFOS ESPAÑOLES

La renovación de materiales supondría la renovación de los viejos escenarios y esto resultaría caro, cuando se escatima la cantidad presupuestada para el montaje escénico.

Generalmente interesa más la economía de medios que la innovación plástica, a la que se suele oponer una velada resistencia. Creo que se puede y se debe vencer esa resistencia.

Pero no es una condición ineludible la incorporación de nuevos materiales. También los viejos telones pintados, pueden crear un nuevo ambiente a condición de pintarlos de otra manera. Todo es una cuestión de conceptos.

- 3.—La luz, jugada con la sombra, es ya de por sí una escenografía. Por lo tanto, un recurso importante en manos del decorador para realizar la plástica escénica.

Y también un instrumento en manos del director, como lo son los demás elementos del teatro.

- 4.—Es cierto que el reducido espacio de muchos escenarios plantea un problema.

Me parece lícito que el decorador emplee todos los medios a su alcance.

Si el escenario resulta insuficiente de telón adentro, se debe continuar de telón afuera, invadiendo la sala, si es preciso, siempre que esto responda a un criterio estético.

VICTOR M.^o CORTEZO

- 1.—Por supuesto, la evolución del movimiento plástico moderno necesariamente influye en la escenografía, y debe seguirse en atención también al público, que está exigiendo modernidad y actualismo artístico. Sin embargo, no debe olvidarse que hay que servir la «obra literaria». Desde los tiempos del gran Barradas y el eterno Bürman (con Martínez Sierra), pasando por mí, hasta llegar a Nieva, que es muy bueno, todos seguimos el momento plástico.

- 2.—Depende casi siempre del «presupuesto de la empresa». El empleo del retor o la tela pintada no es casi nunca del gusto del «pintor de teatro». Los materiales nuevos y sobre todo los «inventos de materias», deben buscarse. Hace ya muchos años que «lo corpóreo» se impone. Ahora se buscan «las calidades». En este sentido en España estamos mucho más



VICTOR MARIA CORTEZO EN SU ESTUDIO

avanzados que en Francia, por ejemplo. Yo personalmente aporté a la escenografía nacional *el mimbre*, de tradición artesana muy esmerada, que por primera vez utilicé para mis decorados en «El baile de los ladrones», de Anouilh. Los plásticos, el «D. O. M. U. S.», alambre, etc., son muy interesantes empleados escenográficamente. Pero no hay que olvidar que «la escena» no es un «stand», ni un escaparate y que «la atmósfera» y «el ambiente» son el alma de un decorado entrañado con la obra y su literatura.

- 3.—La luz es empleada como elemento fundamental por el decorador y debe estar ya marcada en los bocetos. Un decorador no puede proyectarse sin contar con la iluminación. Pero, como todo, ha de estar dispuesta por la dirección. La labor del «pintor de teatro» es de estrechísima colaboración, cuando no de subordinación al director. Por muy «estrella» que sea una actriz, ella ha de seguir la dirección, si se ha hecho dirigir. La dirección muchas veces se inspira en la escenografía y sigue las opiniones del «pintor» si éste está capacitado literariamente.

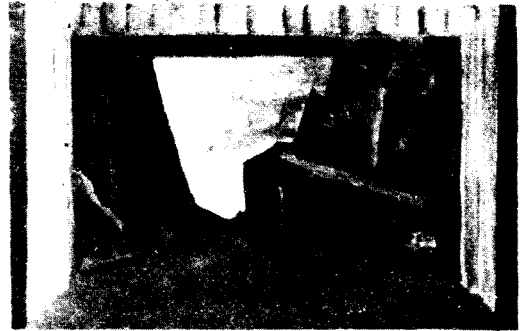
- 4.—Hay muchas soluciones para superar el espacio escénico. Una famosa y que perdura, fue la famosa cúpula de Fortuny y su consecuencia: «el horizonte» o «ciclorama» de uso corriente hoy. Las «proyecciones», el empleo de la sala o partes de ella, el sonido estereofónico (a oscuras, aún no empleado)... No olvidemos que el Teatro es sugerencia e ilusión, magia, en suma, sobre todo.

MANUEL MAMPASO

- 1.—La evolución del arte no se ha originado aislada, sino conjuntamente; y junto a una evolución de la literatura universal, se originó, y se origina, una evolución en las artes plásticas; así al iniciarse el montaje de una obra se cuenta ya con que el autor la escribió con un cúmulo de ideas paralelas a los conceptos plásticos del escenógrafo.
- 2.—Personalmente procuro introducir cualquier material que pueda reformar un efecto, o confirmar una ambientación. Más de una vez, en este continuo ensayo, he deseado trabajar con materiales plásticos, pero el teatro, que también tiene sus problemas económicos, no puede, por desgracia, permitirse estas investigaciones. Sólo en montajes subvencionados se podría contar con una soltura económica, y esto no ocurre frecuentemente.
- 3.—El teatro es una obra de equipo, mejor, es un equipo al servicio de una obra. Todo un equipo trabaja bajo las órdenes de un director; y ya cuando el director va escogiendo a sus ayudantes, lo hace sabiendo el estilo y capacidad de los mismos. Por eso, cuando se realiza un boceto, ya se hace a partir de un mutuo conocimiento. Más tarde, al ambientar, no sólo con luces, sino con una serie de elementos que atañen a la plástica, como el vestuario e incluso el movimiento, la labor de bocetista es de asesoramiento a la dirección, cuyo criterio es necesario que prevalezca para alcanzar una unidad.
- 4.—El problema de espacio, es un problema de circunstancias, y sólo sobre la obra, y sobre el escenario, puede el ingenio del escenógrafo resolver las dificultades de este tipo que, para la consecución del ambiente, puedan plan- tearse.

REDONDELA

- 1.—Tanto se debe, en un campo abstracto, a la evolución de las artes plásticas, como, en un campo realista, a las imposiciones de la cinematografía.
- 2.—La escasez de tiempo con que frecuentemente se trabaja en las realizaciones escenográficas, así como las limitaciones económicas, obstacu-



«AVES Y PAJAROS». DE JACINTO BENAVENTE.
ESCENOGRAFIA DE REDONDELA

- lizan en gran parte una labor de investigación acerca de nuevos materiales escenográficos. No debe por tanto extrañar la continua utilización del retor y la carpintería en el mejor de los casos.
- 3.—Estoy convencido de que debería ser un elemento más del decorador; con frecuencia nos vemos sorprendidos por la transfiguración que se origina en los decorados una vez conectado el cuadro de luces. Y no sufre el decorado más en sus contornos, sino en sus tonos, los verdes se azulean, los amarillos se enrojecen... Muchas veces he pensado si la solución a este caos de colores no sería el realizar el decorado en blanco, negro y sepia, para luego dar con la luz las tonalidades necesarias, a fin de, en cada momento, poder acompañar el clima de la obra.
 - 4.—Son muchos los problemas con que tenemos que enfrentarnos los decoradores españoles. Cuando la escenografía evolucionó en el mundo, evolucionaron también los escenarios; aquí, mientras tanto, todo continúa igual, y aunque para la rapidez de las mutaciones se hayan ingeniado trucos como el de los ascensores, giratorios y carras, aquí continuamos trabajando en la casi totalidad de los casos a base de clavo y martillo.

Por si fuera poco, a la falta de medios se suman los inconvenientes de falta de espacio, y lo que es peor, el declive con que se construían los escenarios, preparándolos así para las perspectivas convencionales —hoy ya en desuso—, que dificulta en gran manera la labor del realizador.

Y a este conjunto de teatros aún sin modernizar, se incorpora una nueva serie de locales, en los que es aún más imperdonable

su falta de medios. Falta ésta más acusada aún por carecer también de la altura imprescindible; de esto puede salvarse el teatro Bellas Artes, pero ello no quita para que el panorama general sea de lo más desalentador.

FRANCISCO NIEVA

- 1.—Las dos cosas a la vez. La buena escenografía debe ir tan sujeta al texto literario que sólo debiera evolucionar al unisono. Pero no siempre es así. En España la escenografía ha cambiado en mayor parte por influencia exterior. Obras de un arrebatado dinamismo escénico como, por ejemplo, «Galileo Galilei», no se han puesto nunca aquí.
- 2.—Yo empleo nuevos materiales todo lo que puedo. Pero remitiéndome un poco a la respuesta anterior ¿qué nuevos materiales se pueden emplear decorando ciertas comedias? Los nuevos materiales se emplean con un sentido de ilusionismo simbólico, cosa que no se puede hacer cuando la acotación exige solo el reflejo de un ambiente banal. Podría intentarse, pero en gran parte nuestro teatro está marcado por la precipitación y por lo efímero del éxito que se puede obtener. Dentro de esa precipitación, lo más práctico es recurrir a los materiales tradicionales: tela y madera a todo pasto. Los nuevos materiales van bien a la tragedia, que es un género teatral que le tememos como a la peste.
- 3.—La luz es algo tan esencial en el teatro mo-

derno que siempre que se habla de ella se suscita un problema. Debiera ser un instrumento del decorador tanto como del director, a condición de que éstos fueran unos técnicos electricistas verdaderamente notables. En el teatro inglés y en el americano existen personas estrictamente consagradas a ambientar luminosamente una obra con la misma autonomía de interpretación —siempre dentro de la conveniente unidad de estilo— que tienen el director y el escenógrafo. Es un oficio nuevo. En Nueva York he tenido ocasión de apreciar el trabajo magnífico de Jean Rosenthal, que es una verdadera artista de la luz. Esta es la única solución cuando los directores se empeñan tan solo en que se vea la lágrima en la mejilla de la primera actriz. Debo confesar cuanto me sorprende la generosidad que Adolfo Marsillach demuestra hacia el decorado, pues no tuvo ningún inconveniente en sumir el prólogo de Pygmalión en un verdadero ambiente nocturno, fundiéndolo todo en un auténtico clima dramático. Esto hizo un impacto sobre el público sin duda alguna.

- 4.—En este sentido no hay problema; se puede hacer teatro dentro de una cabina telefónica sacándole el mayor partido. Yo prefiero el gran teatro a la italiana, pero se puede hacer teatro en cualquier parte siempre que se conciba un decorado cuyo estilo convenga a las dimensiones impuestas. Cuando hicimos «La dama duende» en Nueva York, el decorado se repartía por las tres cuartas partes de la sala; metimos al público en el decorado. Me gustaría mucho hacer teatro circular y teatro periférico. Estas imposiciones son un estímulo más que otra cosa.

APUNTES DE FRANCISCO NIEVA PARA LA ESCENOGRAFIA DE «ROSAS ROJAS PARA MI», DE SEAN O'CASEY

