

La mirada y el vacío: Técnicas escenográficas y museología

Etzel Cardeña y Helena Talaya

El teatro es el lugar al que se dirige intencionalmente la mirada, no una mirada casual, sino una imbuida de emoción y raciocinio.

La etimología griega del vocablo teatro (*theatron* = ver) nos remonta a una función primordial del teatro ateniense, que asimismo lo hermana con la función del museo: El teatro es el lugar al que se dirige intencionalmente la mirada, no una mirada casual, sino una imbuida de emoción y raciocinio. El director teatral y sus colaboradores son responsables de hacer que la realidad escénica sea tan seductora (o, en ocasiones, repulsiva) que el espectador no distraiga la mirada del escenario. La arquitectura teatral, con un foco común para los espectadores, inicia el sortilegio, pero si el sitio al que se dirige la mirada resulta insulso, aburrido o falso, el público desviará la mirada hacia otros sectores del teatro, si no es que a la salida.

El teatro persigue que el contenido del texto o espectáculo encuentre una forma que lo realice plenamente, un «vaso providente», para usar la imagen de José Gorostiza. Los museos persiguen también encontrar el contexto y espacio perfectos para iluminar, en un sentido literal y figurativo, la obra. Aun cuando se podría concluir que, a diferencia del teatro, la pintura u otro objeto artístico atrapan la mirada del espectador por sus cualidades intrínsecas, el entorno en el que se muestran determina parcialmente su presencia. Ya la psicología perceptual gestáltica nos mostró que no hay contexto o fondos neutros. Ineludiblemente, la percepción del objeto depende de su entorno. Tanto el escenógrafo como el conservador del museo tienen la responsabilidad de guiar la mirada y la sensibilidad del espectador, pero al

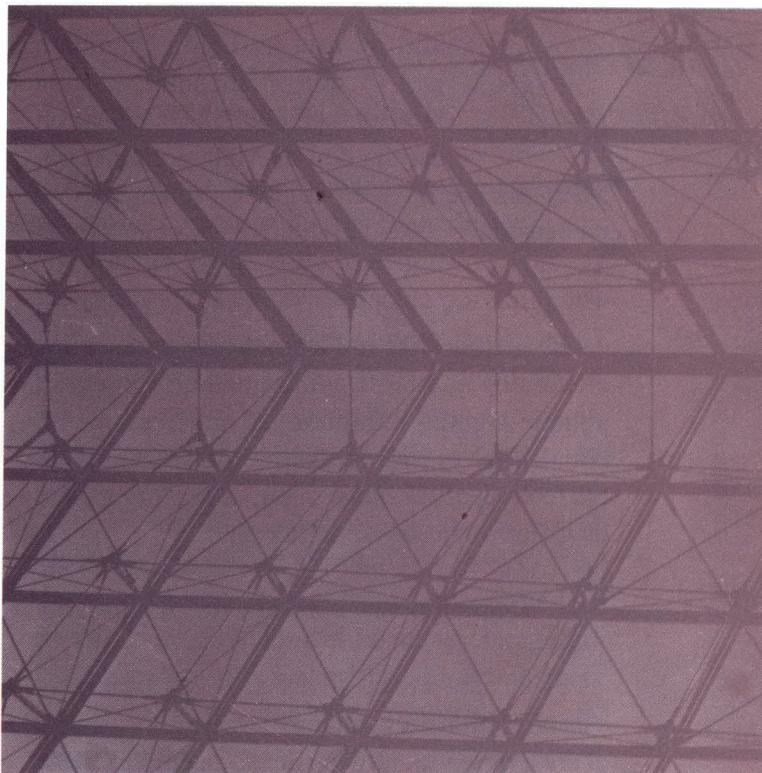
principio sólo encuentran un aterrador vacío (“la naturaleza aborrece al vacío”, en frase de Rabelais), ya sea un entarimado o una pared. No es de extrañar, pues, que pintores y escultores de vanguardia hayan usado al escenario como tela -piénsese en el caso de las aportaciones de Chagall o Picasso a Les Ballet Russes a principios de siglo, o que los museólogos hayan recurrido a escenógrafos teatrales como Julio Prieto o Julio Castellanos (Lacouture, 1980). En el vacío que nos toca llenar, con el recurso monocromático de las palabras, haremos un recuento de 10 elementos escenográficos y su relevancia a la tarea museográfica.

1) El escenario como pintura

La principal corriente escenográfica del siglo 19, la escuela Italiana o ilusionista, usaba al escenario como un conjunto de bastidores en los que se pintaban paisajes o interiores que ilustraran alguna escena de la obra y dieran la ilusión de realidad. Como muestra la imagen 1 (Simonson, 1950, p. 57), esta clase de escenografía seguía fielmente los postulados de la perspectiva desarrollados a principios del Renacimiento, para dirigir la mirada hacia el escenario. Las limitaciones de este recurso, valga el término, saltan a la vista: difícilmente se podía conseguir que este medio bidimensional diera una ilusión de tridimensionalidad y solidez, los telones eran susceptibles a corrientes de viento, y un actor que descuidadamente se recargara sobre un telón fácilmente destruía la ilusión. Pero tal vez la limitación más grande consistía en la restricción a la imaginación creativa que impuso la pintura como único elemento escénico (como en algunos museos parece imponer la pared blanca). Fue necesario que visionarios decimonónicos como Gordon Craig y Adolphe Appia se revelaran contra el realismo ilusionista y señalaran que la mirada puede encontrar más encanto en el juego de luces, sombras y volúmenes que ellos vislumbraban.

2) Naturalismo hiperrealista

Antes del festín del abstraccionismo, expresionismo, y otros “ismos” del siglo 20, se desarrolló un movimiento que oponía al ilusionismo de la pintura una reconstrucción lo más exacta posible del mundo de la obra; ante la ilusión, la “realidad” (o cuando menos un modelo muy cercano a ella). Uno de los primeros ejemplos de esta búsqueda de autenticidad es la escenografía de 1906 por Antoine de “El pato salvaje” de Ibsen (Bablet, 1977, p. 17), en la que se utilizó madera de pinos noruegos para construir los interiores de la obra del escritor escandinavo. Esta corriente ha continuado teniendo adeptos desde ese entonces. como muestra la reconstrucción hiperrealista de un buque por Simonson para la obra Roar China de Tretyakov (1930). En el caso de los museos, podemos mencionar al museo neoyorquino The Cloisters, que reproduce exactamente una iglesia románica.



Pero así como el naturalismo cedió en el siglo 20 su primer plano en la dramaturgia a corrientes alternativas, otros movimientos escenográficos tomaron la vanguardia.

3) Los cuatro elementos

El siglo 20 es el de la tecnología, pero también lo es del redescubrimiento de los aspectos rituales y “elementales” del teatro. Vivimos en la época del silicón en las computadoras, pero también de la arena en los escenarios. Nietzsche propuso que el teatro debía sus orígenes al ritual y Artaud, Grotowski, y Nicolás Núñez, entre otros (Cardeña, 1988) han desarrollado esa propuesta. El regreso a presuntas raíces históricas ha conllevado una

Vivimos en la época del silicón en las computadoras, pero también de la arena en los escenarios.

utilización de los cuatro elementos clásicos (agua, aire, tierra y fuego) en el escenario. La puesta en escena del Mahabharata por Peter Brook con un sencillo pero profundo uso de los cuatro elementos representa el punto más alto de esta tradición. También hay que mencionar la recientemente premiada puesta en escena de Las Metamorfosis, por

Mary Zimmerman, en donde un estanque, que en ocasiones refleja al cielo, es el centro de la acción.

Es difícil citar museos que integren a los elementos naturales como una parte integral, aunque algunas exhibiciones tienen elemento rituales (p. ej., en la exhibición trashumante Sacred arts of Haitian Vodou, de la Universidad de California, Los Ángeles).

4) Ambientes descubiertos, no creados

Si la naturaleza no va al escenógrafo, el escenógrafo irá a la naturaleza... En ocasiones el creador teatral ha sacrificado la comodidad y la tecnología de un escenario para llevar su espectáculo a un espacio y paisaje naturales,

encontrados, no creados. Participar de un espectáculo en medio de un paisaje «natural», nos recuerda que primordialmente somos entes del mundo natural y no domesticados trabajadores aprisionados entre los muros de una oficina o las puertas de un automóvil. Un ejemplo es la puesta en escena en un lago de La Princesa de las Estrellas, por el músico canadiense Murray Shafer (1981), con los espectadores en la orilla del lago. En la museología, tenemos el feliz ejemplo del espacio escultórico de la UNAM, diseñado por la artista mexicana Helen Escobedo en «colaboración» con rocas volcánicas, o el Museo de La Valltorta, en Tarragona, España, en donde se exhiben pinturas de la época Paleolítica en los abrigos naturales de unas cuevas abiertas.

5) Luces, sombras, humo y color

Fiat lux, “hágase la luz,” una sentencia tanto bíblica como teatral. En los diseños y escenografías de Appia para diversas óperas a principios del siglo 20, la luz no era sólo un medio para iluminar la acción, sino un elemento escenográfico con tanta o mayor presencia que sus muy sólidas escalinatas y columnas. El uso de la luz como ente teatral trajo consigo el reconocimiento de la sombra como un elemento manipulable, no sólo para contrastarse a la luz, sino para concretizar una idea teatral. La sombra ominosa y represiva en la escenografía de John Conklin, 1996, de la ópera Lizzie Borden es una buena ilustración de ello.

El humo, como un duende travieso, ha servido en escenografías recientes para jugar con la luz y las sombras, a veces dando profundidad transitoria a las superficies, o escondiéndolas para revelarlas después, desvaneciendo ángulos y contornos, rebelándose contra el espacio. Todos estos juegos, accesibles al muy módico precio de una máquina de humo, lo han hecho habitual en el teatro contemporáneo.

Entra la obscuridad de la sombra y el resplandor de la luz, se encuentra «el domo de vidrio multicolor» de la vida (en palabras de Lord Shelley). En el teatro, escenografías como las del nieto de Wagner, Wieland Wagner, para su Tannhäuser de 1965 adoptan al color como un elemento central y no una mera imitación de la realidad (Bablet, 1977, p. 309). Movimientos pictóricos como Der Blau Reiter con sus caballos y jinetes azules revelaron al color como un ente estético independiente. El museo Lenbachhaus de Múnich, con sus cuartos amarillos y azules, en los que se encuentran las obras del Blau Reiter, es un ejemplo museológico de lo que puede contribuir el contexto de color a la obra.

6) *Proyección y transparencia*

La luz como vehículo de proyección de imágenes no sólo ha dado vida al cine; también ha abierto un mundo de posibilidades al escenógrafo. Piscator, en los 20s, demostró el poder y versatilidad de la proyección de imágenes sobre el escenario, y el también europeo Josef Svoboda, ha aunado una imaginación fecundísima a un certero uso de imágenes realistas, gigantes, oníricas, o distorsionadas. Svoboda también fue un pionero en utilizar telones transparentes para crear diversos niveles de profundidad y realidad, como en su diseño de 1965 para Los Insectos, de Karel Capek. Más recientemente, las obras del Norteamericano George Coates, con su juego de transparencias y proyecciones crea "*trompes l'oeil*" casi siempre sorprendentes. Algunos museos utilizan las proyecciones para resaltar sus exhibiciones y se puede mencionar al reflejo del vitral de Tamayo en las ventanas del museo del grupo Alfa, en Monterrey.

7) *Marcos, estructuras, y meta-teatro*

Retomando el símil entre el teatro y la pintura, los escenógrafos han dirigido la mirada

del espectador a los marcos que circundan la acción y a las estructuras que mantienen la escenografía. El constructivismo del ruso Meyerhold, brutalmente asesinado por Stalin, en su famosa puesta en escena de El Magnífico Cornudo, de Cromelyinck mostraba con desfachatez la funcionalidad de la estructura escénica (Bablet, 1977, p. 102). Un ejemplo más reciente del uso de estructuras es el Frankenstein (1965) del subversivo grupo The Living Theatre.

En ocasiones, la escenografía post-modernista ha hecho referencia a sí misma, como en los diseños (1962, 1996) de Svoboda para el Don Juan de Mozart, que subrayaban la ilusión teatral, mostrando escenarios dentro de escenarios.

8) *Niveles y espacios múltiples*

Una vez que el teatro abandonó el modelo del escenarios como una pintura, se pudo ver que el vacío puede llenarse de múltiples maneras, y que la mirada puede ser seducida por múltiples puntos de atracción. al principio, como en el diseño de Flight to the West (1940) de Jo Mielziner, varios espacios obedecían a una sola unidad temática, en este caso de compartimientos adjuntos (henderson, 2001 p. 126). No es sino hasta escenógrafos como Svoboda en Los Soldados (1969) de Zimmerman, cuando el teatro se deshace de una vez por todas de la unidad espacial y temporal. Más recientemente, Robert Wilson y otros han creado obras en las que simultáneamente suceden imágenes y acciones radicalmente distintas, como en la escena de THE CIVIL WARS en la que Federico el Grande, unos osos,

Una vez que el teatro abandonó el modelo del escenarios como una pintura, se pudo ver que el vacío puede llenarse de múltiples maneras, y que la mirada puede ser seducida por múltiples puntos de atracción. al principio.

un coro en un submarino y una cascada coexisten a la vez y obligan al espectador a encararse con tal variedad, sin proporcionarle una unidad Aristotélica ya digerida (Innes, 1993, p. 207). Hay pocos museos que se hayan planteado un uso tan radical del espacio. Valga señalar al Museo Felguérez de Zacatecas, donde corredores paralelos a distintas alturas rompen la unidad de un muro inmenso, y el Guggenheim de Bilbao, con una subversión aún más radical del espacio.

9) Interacción entre actores/espectadores y la obra

Junto con los desmoronamientos escénicos del tiempo y el espacio, el teatro vanguardista ha rechazado la separación tajante entre la acción y los espectadores, o entre los actores y los escenógrafos y directores. Desde los primeros intentos de principios del siglo 20 por hacer que los espectadores rodearan la acción teatral, creadores de teatro ambientalista más recientes

En el caso del teatro, se necesita de un creador que sirva de director, escenógrafo, compositor y, en ocasiones, hasta actor.

como Schechner han hecho que el espectador sea parte de la acción y no sólo un mirante pasivo (así como John Cage nos mostró la diferencia entre el oyente pasivo y activo). Otros creadores como Julie Wilson (Wilson y Bromwich, 2000), con su sistema «bodycoder» para controlar desde su traje de bailarina la luz y el sonido, han mostrado lo arbitrario de las distinciones

profesionales entre actores/bailarines y escenógrafos, iluminadores y técnicos de sonido. En la puesta en escena (2001) del Macbett, de Ionesco, un sistema inalámbrico permite a los actores modificar la luz y el sonido circundantes. Desafortunadamente, los museos de arte rara vez exploran la interactividad entre los asistentes y el espacio circundante, en contraste con algunos museos de ciencias, como La Villette de París.

10) Un espectáculo total

La culminación de todos los puntos anteriores nos lleva al ideal de un espectáculo total, en el que todos los componentes de la obra fluyan de la misma sensibilidad e inteligencia. Para ello, en el caso del teatro, se necesita de un creador que sirva de director, escenógrafo, compositor y, en ocasiones, hasta actor. Hay poquísimas personas que posean tal excentricidad de talentos. Podemos mencionar a los directores y diseñadores Robert Wilson y Robert Szajna, y una figura cuya versatilidad se antoja imposible, el coreógrafo Alwyn Nikolais. Este, además de desarrollar un estilo de danza contemporánea propio, componía la música y diseñaba el vestuario, la luz, proyecciones y escenografía de sus coreografías. Asistir a un espectáculo de Nikolais era ser admitido dentro de un mundo fascinante y extraño.

La naturaleza efímera del teatro o la danza no pueden compararse al devenir más lento de los museos, pero exhibiciones como la reciente de arte brasileño en el museo Guggenheim de Nueva York muestran lo que se puede hacer cuando cuando el vacío y la pared blanca no paralizan a los conservadores. Para esa exhibición (Brazil: Body and soul) el espacio del museo fue pintado y redecorado, y se usaron proyecciones y música para crear un ambiente total que hizo palpitar a las obras exhibidas.

En esta somera revisión hemos querido señalar cómo distintos elementos escénicos pueden enriquecer grandemente las posibilidades museográficas. En el teatro, como en la museología, la mirada continuará siendo seducida por los creadores que, lejos de amedrentarse por el vacío, lo consideren una fuente de imaginación inagotable.

ETZEL CARDEÑA Y HELENA TALAYA

Referencias:

- Anónimo (1997). *A symphonic crazy-quilt of designs for stages and screens 1971-1997*.
- Bablet, D. (1977). *The revolutions of stage design of the XXth century*. París: Leon Amiel
- Burke, J. (2002). *Dynamic performance spaces for theatre production*. *Theatre design & Technology*, 48, 26-35.
- Cardeña, E. (1988) El vuelo mágico: Chamanismo y teatro. *Artes Escénicas* , 1, 9-16.
- Innes, C. (1993). *Avant garde theatre 1892-1992*. Londres: Routledge.
- Henderson, M. (2001). *Mielziner Master of modern stage*. Nueva York: Basic Stage Books.
- Lacouture, F. (1980). *Historia de los museos de la Secretaría de Educación Pública*. México, D. F.: Museo Nacional de Historia.
- O'Connor, G. (1989). *The Mahabharata. Peter Brook's epic in the making*. San Francisco: Mercury House.
- Roose-Evans, J. (1970). *Experimental theatre. From Stanislavsky to today*. Nueva York: Avon Books.
- Simonson, L. (1950). *The art of scenic design*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Svoboda, J. (1993). *The secrets of theatrical space*. New York: Applause Theatre Books.
- Wilson, J. A., & Bromwich, M. A. (2000). *Lifting bodies: Interactive dance - finding new methodologies in the motifs prompted by new technology- a critique and progress report with particular reference to the Bodycoder system*. *Organised sound*, 5, 9-16.

