

DE LA ESCENIFICACIÓN A LA PINTURA ESCÉNICA*

FROM STAGING TO SCENIC PAINTING

Sandra Marcela Gómez Chica**

** *Licenciada en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro. Universidad de Caldas. Máster en Artes Escénicas. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España. Docente Departamento de Estudios Educativos, Universidad de Caldas.*

RESUMEN

Este artículo es producto de la tesis desarrollada para optar al título de Máster en Artes Escénicas en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Aborda el cómo una escenificación puede convertirse en una verdadera pintura tridimensional a través del estudio y revisión de las teorías desarrolladas por Adolphe Appia, pionero del término "*pintura escénica*", tomando como punto de partida la geometría y la luz. Cómo el actor y la escenografía componen un solo cuerpo tridimensional y partiendo de lo técnico se desarrolla una verdadera pintura habitada por el actor-personaje; concluyendo que actor y espacio son cuerpos que se afectan e influyen mutuamente, y la escenografía se convierte en casa que es imagen poética y cuerpo independiente que respira solo en el tiempo de la obra teatral.

PALABRAS CLAVE

Escenografía, Adolphe Appia, hábitat, pintura escénica, espacio escénico.

ABSTRACT

This article is the result of the thesis project carried out as a graduation requirement for the Master's in Scenic Arts degree from Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. It addressed how a staging can become a real tridimensional picture through the study and revision of Adolphe Appia's theories, a pioneer using the term "*scenic painting*", taking as starting point geometry and light. How the actor and the set design compose just one tridimensional body and starting with the technical aspect a real picture inhabited by the actor-character is developed. The conclusion is that actor and space are bodies affect and influence one another and staging becomes the home which is the poetic image and independent body that breathes only during the play.

KEY WORDS

Staging, Adolphe Appia, habitat, scenic painting, scenic space

* Recibido: 5 de Julio de 2013 , aprobado: 13 de Septiembre de 2013

ANTECEDENTES

La escenografía ha sido considerada como todo espacio en el cual se desarrollaban actos rituales, que hacían parte de la cotidianidad y fiestas de las comunidades, que fueron convirtiéndose en espectáculo, en elemento político, pedagógico y didáctico donde se reflejaban aquellas cuestiones sociales en las diferentes civilizaciones. En Grecia la escenografía empieza a vislumbrarse a través de poemas escenificados en grandes espacios que fueron alimentándose de dispositivos artesanales como los *periaktoi*, prismas que permitían los primeros movimientos escenográficos:

“Los decorados en las obras griegas no se cambiaban, ya que existía lo que hoy conocemos como unidad de decorado. Eso sí, dependiendo del tipo de obra, la decoración presentaba una u otra configuración; así, la tragedia presentaba una escena consistente en un palacio con columnas y frontones; la comedia tenía casas normales con balcones y el drama satírico planteaba un paisaje con árboles, grutas y montañas.” (Gómez, 1997, p. 20)

A partir de allí, se construyen espacios más cerrados, con dispositivos que evolucionan a lo largo del tiempo para enriquecer la estética de lo que ya se constituía como la escritura dramática y así mismo sus géneros, buscando desde lo visual aquel legado que los griegos han dejado hasta el día de hoy: lo poético. En esta búsqueda se llegó a un punto crucial y definitivo para el teatro, la *perspectiva*. Gracias a arquitectos como Donato

d'Angelo Bramante, Sebastiano Serlio y Andrea Palladio quienes inician este movimiento aplicándose a telones de foro buscando la sensación de profundidad; ocasionando un problema para el actor quien debía subordinarse a la escena para estar al mismo nivel visual que el bastidor frontal y que resta el realismo que se deseaba conseguir, problema que procura resolver Francesco Sabatini al inclinar el escenario y ampliarlo un poco hacia el frente ganando así un poco más de espacio dentro del escenario.

La perspectiva en el Barroco toma nuevos aires gracias a la aplicación del *bastidor* creado por Giovanni Battista Aleotti y los *puntos de fuga* incorporados por Ferdinando Galli-Bibiena que permitían más juego con la profundidad, agregando el elemento del bastidor lateral complementando al frontal para lograr el realismo y la sensación de continuidad. Estos dos elementos que se incorporan se usan en el transcurso del tiempo durante el romanticismo y el realismo que desembocarían en el naturalismo, llegando así al *Arte Total* (Gesamtkunstwerk) planteado por Wagner, “que partía de la base de que el espectador no podía ser un elemento pasivo, sino activo” (Gómez, 1997, p. 62). Las manifestaciones contra el naturalismo se desencadenan dando paso a los nuevos escenógrafos como Adolphe Appia y Gordon Craig. Para ambos, el espacio escénico se convierte en una nueva concepción, una especie de laboratorio donde “es algo más que el polígono determinado por la línea de implantación escenográfica” (Corazón & Hormigón, 1970, p. 22) y se convierte en “El espacio viviente” (Corazón & Hormigón, 1970, p. 23). Pero la diferencia entre ambos es que

para Craig el actor era accesorio y podía ser reemplazado, naciendo así la “*súper-marioneta*” y para Appia, actor y espacio debían complementarse.

APPIA Y EL ESPACIO ESCÉNICO

Adolphe Appia, arquitecto y músico, nace en Ginebra (Suiza) en 1862. Fue muy controvertido en su tiempo, esto le ha dado igual o mucha más importancia que los tantos arquitectos italianos que reformaron la escena con el paso de los tiempos. La limpieza de los escenarios de cualquier bastidor, tan usado en la época, le costó a Appia la comprensión del público. La recepción de sus visiones fue recibida y atesorada por pocos, entre ellos Émile Jaques-Dalcroze y Gordon Craig. Appia parte de Richard Wagner, músico a quien admiraría profundamente y de quien tomaría la ruta para encontrar las respuestas a sus preguntas iniciales. La primera aproximación de Appia hacia la escenografía fue en un espectáculo de su tan admirado y aún vivo por aquel entonces Richard Wagner:

Appia, con solo 20 años, presencia la ópera Parsifal en el teatro de Bayreuth con decorados de Paul von Joukowsky. Este espectáculo y su gran admiración por la música de Wagner, guiarían toda su obra y hará de Appia el más fiel seguidor del músico alemán. (Gómez, 2010, p. 19)

Aunque, Corazón y Hormigón (1970, p. 19) afirman que Appia inicia sus análisis espaciales por la crítica del estilo del Duque de Saxe-Meiningen.

Appia, en el momento en que mira la escenografía, se incomoda por el telón que sirvió de decorado; aquí ya la dicotomía del propio Wagner que propendía por *La Obra de Arte Total*, que no se veía reflejada en sus escenografías. Aquí un fragmento de lo que dice el propio Appia sobre el bosque hecho por Jowkowsky: “Fronroso, troncos nudosos, un universo de cartón piedra, sin poesía ni misterio, los personajes se pierden en un revoltijo de ramajes pintados” (Appia citado por Gómez, 2010, p. 19). Después de esto, Appia parte de cómo reinventar la escenografía del drama wagneriano y partir de la música como elemento generador del movimiento escenográfico y del espectáculo. Su inicio en el teatro no fue sencillo, sus bocetos y planes fueron ignorados por mucho tiempo hasta ser aceptados, sobre todo por Cósima Wagner, la esposa del músico quien se rehusaba a aplicar los estudios de Appia para las óperas de su ya fallecido esposo. Después de todos estos sufridos procesos, de puestas en escena donde se extractaban sus ideas sin siquiera ser mencionado en los espectáculos, sin darle ni un ápice de crédito, después de más de media vida, Appia logra conseguir reconocimiento y un montaje de su escenografía en La Scala:

Appia tuvo que cumplir los 61 años para poder ver por primera vez una de sus direcciones escénicas en un drama lírico de Wagner [...] A causa de las numerosas intrigas de los wagnerianos más conservadores finalmente solo se pudieron representar “El Anillo del Nibelungo” en 1924 y “La Valquiria” en 1925. Por este motivo y el hecho que tanto la realización en Milán

como en Basilea se tuvieron que llevar a cabo en contra de las posibilidades técnicas y de su difícil asimilación a las prácticas teatrales del momento, se mermaron los resultados y el éxito de las empresas promovidas por Appia. (Roger et al., 2004, p. 59)

Fallece en Nyon en el año 1928. Esta *Valquiria*, sería la última puesta que contemplaría, ya que después de esta no se conocerían más puestas suyas en otros teatros.

LOS POSTULADOS

Para el desarrollo de las estructuras escénicas, Appia parte de la música como generadora del movimiento escénico; implícita desde la estructura y el cuerpo del actor comprendidos así: el movimiento del actor está dado desde la danza, la música, la palabra (dramaturgia) y el movimiento estructural escenográfico se da desde la línea, que posee movimiento al ser, como lo plantea Kandinsky, una sucesión de puntos: “la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento” (Kandinsky, 2003, p. 51). Entonces el actor, a través de sus movimientos se convierte en el actor-pintor, el que acompañado de la estructura y la luz, le va dando forma y movimiento a la escenografía en un baile acompasado sometándose de tanto en tanto una a la otra y conviviendo en sana paz plástica.

Escenográficamente, Appia se concentra en tres cosas: el actor, el espacio escénico y sus medios expresivos y la relación espectador-actor. Desde la relación

espectador-actor Appia nos habla del espectador pasivo; para él esto se convierte en una relación más que desigual y quiere, al igual que Piscator, hacer al espectador partícipe dentro del espectáculo como lector permanente de signos dados por la obra en general, pero es hasta este tiempo, que aún esta relación existe: “[...] El público perpetúa la perezosa costumbre de elegir su sitio y después, la de esperarlo todo del actor” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 194).

En cuanto al actor, Appia lo ubica como la esencia, el protagonista de la obra quien no puede estar jamás subordinado a la escenografía, ya que para él no existía una coherencia desde la estética al poner un elemento tridimensional como lo es el actor a interactuar con un elemento unidimensional como lo es un bastidor: “El principio de la ilusión alcanzada por el viviente y plástico cuerpo del actor, se contradice” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 189), así que propende por el trabajo tridimensional con la línea y la luz que ayudan, por un lado, a soportar el trabajo del actor y, por otro, a crear el hábitat del personaje. El espacio escénico para Appia era concebido como atemporal, onírico, un organismo viviente que posee una doble vida, una como estructura y otra como el hábitat del personaje, que vive y respira en el tiempo de duración de la obra teatral, por tanto, la escenografía al igual que los demás elementos que lo componen parten del tiempo.

Los medios expresivos, sobre los cuales se basaría para definir sus ideas escenográficas dentro del plano estético, serían: el signo, el color, la luz y la línea; siendo estas últimas pilares fundamentales de sus

trabajos. El color en Appia estaba más ligado a los objetos que a la escenografía misma; tomando solamente el concepto de color como elemento aislado, en términos de no confundirse con el término pintura. Respetaba los colores de sus escenografías al igual que los vestidos que eran siempre de tonos neutros; de esta forma, la luz pintaba y definía la escena, la luz daba la carga dramática del momento, mas no los colores de los elementos dispuestos en escena. Para Appia el signo va en términos de las *didascalias*, de aquello que se encuentra en la escena que pretende *significar*.

LA LUZ

La luz, como la música, está dotada de flexibilidad que permite recorrer todos los grados de expresión, desde un simple acto de presencia hasta la más intensa exaltación. Es una luz capaz de recoger una fuerte carga metafórica y de crear mundos misteriosos, de penumbras, herederos de la recién sustituida luz de gas, atravesados por simbólicos destellos dramáticos. (Gómez, 2010, p. 38)

Este es el elemento principal de Adolphe Appia en la escena, la herramienta más básica y más poderosa. Es la disposición de la misma la que define un sitio, sitio que debe ser descubierto por el espectador y que el actor se encarga también de dar a conocer. La luz es entonces también en la escena la medida del tiempo que transcurre y que cambia de sitio según el momento; es movimiento, es siempre compás musical temporal. La luz es una

fuente natural, que se convierte en medio expresivo a través de un arte espacial como la escenografía, unida a un arte efímero como la música y el teatro mismo.

LA LÍNEA

Para sus bocetos, Appia toma la línea horizontal como la línea principal ya que es el eje sobre el cual el hombre se desplaza, desde Kandinsky: “[...] es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano” (Kandinsky, 2003, p. 51), y la verticalidad se da desde el hombre mismo por su postura. La línea vertical es la línea cálida, que también soporta en menor medida la construcción de volúmenes, escaleras, rampas, pilares y columnas. Las líneas curvas también estaban dadas por el actor, desde su fisionomía, su movimiento y flexibilidad corporal; de esta forma, se generaba desde Appia un Principio de Oposición: “Por la gravedad, la materia se afirma, la rigidez actúa en oposición dando vida a la forma inerte” (Gómez, 2010, p. 33).

Se puede decir entonces, que Appia, al pensar en la línea horizontal como inicio para sus escenografías, lo hacía también en el sentido de la continuidad, de lo infinito. Lo continuo de un elemento eterno como lo es la línea en un espacio efímero como lo es un escenario; pensaba en la frialdad de la línea, de lo oscuro, lo negro para que luego fuese iluminado. Pensar en la horizontalidad como la línea muerta, como el lienzo donde la verticalidad y la calidez la daría el propio intérprete con su presencia, sus movimientos y sus curvaturas. Hasta este punto se

puede pensar en que todo concuerda pictóricamente hablando, de cómo estas bases tan sencillas son efectivas en un trabajo plástico-artístico como el teatro. El arte estático, en este caso, complementa al arte efímero.

ESPACIO COMO CUERPO INFLUYENTE Y ESCENOGRAFÍA COMO CUERPO

Desde la visión común, el espacio es el lugar que se habita, permanente o efímeramente, un lugar que rodea y protege; que a través del tiempo el hombre y la naturaleza transforman para procurar un habitar poético, en comunión con todo y con todos. Desde la visión de Baruch Spinoza, todo lo que existe en el universo es cuerpo y todos estos cuerpos con los que convivimos a diario nos influyen; visto entonces de esta forma, el espacio es un cuerpo que nos influye constantemente y que, desde la vista de Spinoza, nos puede hacer bien o hacer mal. Gilles Deleuze nos habla de la “afección” en Spinoza, que puede ser aplicado de igual forma a lo que ya se ha dicho respecto a espacio como cuerpo: “una afección es esto: el estado de un cuerpo en tanto que sufre la acción de otro cuerpo” (Deleuze, 1978).

La afección nos habla entonces de cómo un cuerpo se ve modificado por la fuerza de otro cuerpo en acción. De esta afección, queda entonces, según Deleuze, dos cosas: tanto cuerpo modificado como cuerpo modificante, producto de la pugna e influencia de una sobre otra, que siempre va a implicar un contacto y de cómo una termina envolviendo a la otra, la influencia y la final comunión de estos

dos cuerpos. A través de esta relación, se pueden conocer ambos cuerpos en introspección, ya que Spinoza plantea que uno no se conoce hasta que entra en contacto con otro cuerpo y allí aflora todo aquello que habitan los cuerpos y se hace todo más evidente, lo que en Spinoza se llama el encuentro o “*occursus*”. Estos encuentros entre cuerpos pueden hacer bien o hacer mal. Deleuze explica de la siguiente forma:

Quando digo: “eso no me place” quiere decir, al pie de la letra, que el efecto de su cuerpo sobre el mío, el efecto de su alma sobre la mía me afecta desagradablemente, son mezclas de cuerpos o mezclas de almas. Hay una mezcla nociva o una buena mezcla, tanto al nivel del cuerpo como del alma. Es exactamente como: “no me gusta el queso”. ¿Qué quiere decir: “no me gusta el queso”? Quiere decir que eso se mezcla con mi cuerpo de tal manera que lo que soy se modifica de una manera desagradable, no quiere decir otra cosa. (Deleuze, 1978)

Spinoza, nos habla de que cada cuerpo por sí mismo tiene una potencia, el cuerpo ya vale por sí mismo en su composición y todo lo que contiene y en contacto con el otro cuerpo que de igual forma posee su potencia, realiza su composición o descomposición de la potencia tanto en un cuerpo como en otro. En pocas palabras, dentro del encuentro de los cuerpos, puede que la potencia de los cuerpos se eleve o se desintegre.

Entonces, dentro de estos preceptos presentados anteriormente, concebimos la escenografía como cuerpo, que al

presentarse la afección, en este caso con el actor, se modifica ella en su potencia y modifica de igual forma al actor, extendiéndose por todo el espacio hasta llegar al espectador, que percibe y toma también partido en estas afecciones, logrando uno de los fines importantes del teatro: tocar el alma, poetizar, elevar las existencias con todas las artes que lo contienen. La escenografía como cuerpo, al igual que como pintura escénica – según Adolphe Appia– cobra vida y se mueve; el actor también como cuerpo independiente y a la vez como cuerpo mismo de la composición, da vida, forma y movimiento; se vale de todos los elementos de la escena, de lo poco o mucho para que siempre la obra se encuentre habitada y su potencia se eleve y capture al espectador, trata siempre de lograr esta captura hasta lograr la inclusión; porque el espectador en su potencia es frío y prevenido, expectante en una forma crítica, siempre llega a habitar el teatro en formas poco sensibles; es el cuerpo actor-escenario quien debe encargarse de modificar la potencia del espectador, es este cuerpo el que debe seducirlo, atraparlo, es este cuerpo el que debe reflejarle su propia existencia potenciada espiritualmente, que desde su afección lo modifique y le provoque el sacudión espiritual, la *catarsis*.

ESPACIO POETIZADO Y ESCENA COMO HÁBITAT (CASA)

Gastón Bachelard nos habla de la casa como poesía y sustitución del mundo, ese espacio que sentimos propio y que tiene su propia vida en cada lugar. El sótano, los cajones, los armarios. Todos los elementos

tienen vida y carga simbólica que también nos identifica y representa en una forma inconsciente. Bachelard nos habla de la casa como el primer sitio verdadero con el que nos abrimos al mundo. Desde que somos pequeños, sin siquiera saberla nombrar, sin tenerla del todo clara y definida, tenemos ese símbolo marcado dentro de nosotros: “La casa es nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard, 2000, p. 28).

La casa es el sitio donde se habita, se alimenta y se sueña y en ella se halla contenida la vida misma en todos sus rincones. Es de esta misma forma en la cual puede presentarse una escenografía como una casa, como el espacio natural del personaje que al habitar forma el espacio, lo hace suyo, es su lugar, es su sitio y ese sitio es onírico y efímero como él mismo, así no la conciba claramente o no tenga una definición clara de lo que verdaderamente es. Cuando la obra termine desaparecerá el personaje y con él la casa; el personaje se hunde en el tiempo como su hogar, con las imágenes de esas casas que abren las puertas a los espectadores se hunden de igual forma nuestros recuerdos y sentimientos que solo afloran en la memoria al recordarlas, pero el principio de la casa, del nido, sigue inmanente.

LA PINTURA ESCÉNICA

Entonces desde Appia la relación entre escenografía-actor no es compatible, porque o se tiende a sacrificar la escenografía o se sacrifica al actor y eso nunca puede suceder:

[...] el piso no puede reproducirse pintándolo. Pero es precisamente ahí donde el actor se mueve; nuestros directores han olvidado al actor ¿desean sacrificar un poco de pintura muerta en favor de la vida, el cuerpo móvil del actor? ¡Nunca! ¡Antes abandonaría el teatro! (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 190)

El “*décor*” sacrifica al actor, “¿qué pasaría si lo subordinamos al actor?” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 190). Con esto, Appia ya empieza a dar indicios de su propuesta: “El actor ya no camina enfrente de las luces y sombras pintadas, se sumerge en una atmósfera que está destinada para él; ¡los artistas dominan rápidamente el campo de esa reforma!” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 190). Cuando ya comienza a darse una relación estable entre el espacio y el actor, juntos crean la atmósfera, la pintura escénica; ya no se ve al espacio y al actor de forma independiente, los dos componen juntos, son dos cuerpos con sus respectivas potencias, visto desde Spinoza uno influye al otro y viceversa, la escenografía le da elementos al actor para que se mueva y lo complementa y el actor también le afecta cada vez para que la pintura siempre esté viva y logre la atmósfera:

Debemos describir todo en una sensación detallada y lógica de todo lo que sucede [...] habrá cierta atmósfera especial que rodeará y flotará en los actores. Por lo tanto, de ninguna manera, en su concepto, el cuadro del escenario dará la impresión de un arreglo de pintura sin vida; tendrá siempre vida. (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 192)

LA INFLUENCIA DE LA PINTURA ESCÉNICA EN EL ACTOR-PINTOR

Vasili Kandinsky nos ha planteado en sus textos, la importancia, la validez y el peso que tiene el arte por sí solo y de cómo este se transforma: “Todo arte tiene un lenguaje propio, es decir, un modo peculiar y exclusivo, todo arte tiene entonces algo de concluido” (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 223). Todo es válido en el arte, la obra puede concluirse o no. Todo lo que lleve la obra, es producto de lo que el artista siente y desea expresar, lo que Kandinsky llama “el principio de la necesidad interior”, que, contrastado con Nietzsche, desde la filosofía lo llama “la voluntad de poder”, que todo lo que existe es porque así lo hemos querido, todo lo que nace, incluso la obra de arte, es deseo y materialización desde el espíritu y el ánimo griego, desde esa antigüedad que nos dice que los artistas son aquellos que son inspirados por las Musas y esta sería la brecha para la diferenciación del arte y la artesanía.

Kandinsky, habla también de la obra de arte como un cuerpo que posee una vibración especial, lo que en Spinoza llamamos la “*potencia*”. Que desde esta vibración, al contacto con el alma del espectador puede que esta misma vibración llegue, o puede que se modifique, todo también depende del estado previo del espectador al abordar la obra de arte, sus influencias y de su grado de desarrollo, lo que se llama “el estado de ánimo abstraído”: “el medio elegido por el artista, es una forma material de su vibración psíquica que pide e impone una expresión. Si es el medio justo, este provoca una vibración casi idéntica en el alma de quien recibe

la sensación” (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 223). Esta sensación, dice Kandinsky, puede transmitirse también a otras “cuerdas” de su alma, logrando la identificación, con esto se complementa la obra de arte: “Cada obra y cada uno de sus medios provocan en cada hombre sin excepción, una vibración que, en el fondo es idéntica a la del artista” (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 224). Resalta los componentes que debe tener el drama actual, para que tome una significación espiritual: 1) Sonido musical (música), 2) Resonancia físico-psíquica (danza), 3) Tono cromático (escenografía). Nos habla de que el teatro tiene el poder de abarcar las demás artes, y con esto maximiza las tensiones de la propia vida, ya no es un simple texto en recitativo, es un conjunto de vibraciones de las artes al servicio de la elevación del alma del ser humano que se acerca al teatro, que son vibraciones únicas y no pueden reemplazarse por otra cosa:

[...] en este sonido interior abstracto no es posible sustituir ninguno de estos lenguajes por otro. Todo arte abstracto es por lo tanto fundamentalmente distinto de cualquier otro. En esto reside la fuerza del teatro [...] El imán escondido del teatro tiene la fuerza de atraer hacia sí todos los medios de las artes, los cuales forman juntos la máxima

posibilidad del arte abstracto monumental. (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 227)

Se habla entonces del espacio como pintura escénica y del actor, que podemos tomar como un pintor, ya que este se encarga también de habitarlo y de darle vida a través de su movimiento, de su relato y de su contacto con las formas y los colores. Su alma va desarrollando su voluntad de poder en escena, una necesidad interior que se exterioriza y todo lo abarca; todo este encuentro va haciendo fluir su fuerza física, a través de todos estos pequeños impulsos que da la pintura escénica en su composición: “[...] el artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana” (Kandinsky citado por Ceballos, 1996, p. 58). Así, a través de este viaje que hace al actor-pintor por la escena, convierte lo que antes parecía superfluo en una verdadera vivencia emocional para él y para el espectador.

APLICACIÓN DE LOS POSTULADOS

Para el análisis, se realiza un trabajo escenográfico original tomando entonces todos estos principios mencionados. La obra elegida para la realización de la maqueta es *Tito Andrónico* de William Shakespeare.

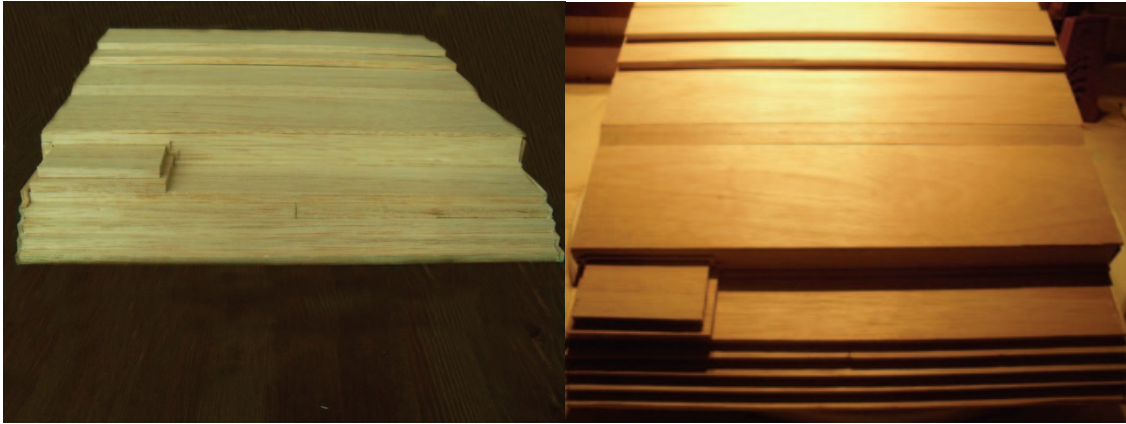


Figura 1. Maqueta. *Fotografía:* Sandra Gómez.

A luz plena, la escenografía es solo un material manual, una escultura sin propósito. Puede conformar por sí sola un organismo pero que no tiene por el momento ningún fin, ella solo vive en el tiempo de la obra, en el pequeño espacio representativo. A plena luz es un lienzo vacío donde pueden contenerse miles de cosas, deja abierto el misterio de lo que pueda concebir en lo efímero del espectáculo teatral de la que hace parte vital. Cuando la luz aparece, el organismo cobra vida inmediata, el lienzo se prepara para ser dibujado por la verticalidad del actor y para ser espacio onírico gracias a la luz. La escena se vuelve casa, se

vuelve pintura habitada y habitable, dispuesta siempre a lo que viene. La luz resalta el movimiento de las rampas y las escaleras, donde la sombra también es un principio de la luz y se encarga de producir los volúmenes. La exaltación de la línea horizontal como eje principal del movimiento actoral y de esta arquitectura efímera como la casa del personaje; este gran cuerpo que afectará y se verá afectado por el cuerpo en movimiento complementándose como un gran cuerpo que ofrece signos al espectador para trabajar mancomunadamente y en comunión.

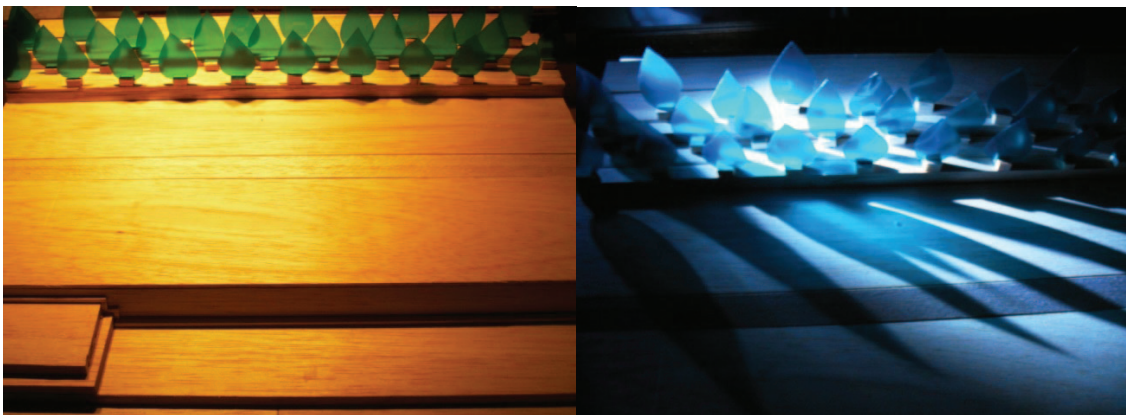


Figura 2. Ejercicio de luz "Bosque". *Fotografía:* Sandra Gómez.

la luz dirigida es la que habla y define el espacio, no se cambia nada más, no existe el bastidor, solo el tiempo en el que se desarrolla lo onírico y el signo que el espectador debe develar, respetando los colores y las texturas de los elementos de la escena. El espacio es formado en cada espectador, en su mente, donde quiera ubicarse; por tanto, esa es su tarea, la labor que Appia defendía que se debía realizar desde la posición del artista, dar herramientas para una construcción colectiva de la obra teatral. La luz y el actor definen la composición pictórica de la tridimensionalidad atemporal y eurítmica.

CONSIDERACIONES

La escenografía va más allá de ser una simple estructura; se puede decir que posee una doble personalidad. En el tiempo de la obra teatral, el espacio escenográfico que antes carecía de encanto se transforma de una manera impredecible y será siempre diferente. Para que la escena respire tan distinto cada vez, depende de los actores y de su "potencia" en el momento de ingresar al hábitat del personaje, ya que el actor sabe cómo es la casa, pero en ciertas ocasiones, el personaje no, es este último quien se sorprende y el que desconoce el ensueño en el que vive, el personaje es el que habita la pintura sin saberlo.



Figura 3. Acto I Escena I: *Bassiano y Saturnino hablando* (Derecha). Acto V Escena III: *Muerte de Tito al pueblo romano* (Izquierda). Fotografía: Sandra Gómez.

Se considera de igual forma, que al intentar realizar un ejercicio escenográfico sobre una obra cómica, se encuentran más dificultades en el sentido de que estas obras "respiran" de manera diferente, y que en esta atmósfera el manejo de la luz, de la escenografía y del *atrezzo* es diferente; la comedia depende un poco más del *atrezzo*;

la luz puede comprender un elemento pictórico, pero en la atmósfera cómica cumple una cuestión más técnica. Tendría que estudiarse cómo puede transformarse a través de la luz y la tridimensionalidad, una obra cómica. Tampoco dentro de los trabajos de Appia se contemplan textos sobre la escenografía en una obra cómica;

solamente sus estudios se remiten a las obras wagnerianas; se comprende entonces que hace falta un estudio y una experimentación en este sentido de la pintura escénica en la obra cómica. La escenografía depende de todo un colectivo, iniciando por el actor que será quien la recorra y la mueva con su cuerpo, ya que, como se dijo antes, la "potencia", la voluntad, varían si el cuerpo del actor o del personaje no se hallan en una posición de comodidad; dependiendo también de la sensación que se pretenda lograr desde la dirección. Es un trabajo colectivo en pro del organismo escenográfico.

El espacio ha tenido una evolución constante siempre en pro del divertimento como primer punto y luego de fusionar el espectáculo con la estética, logrando así conmover las almas de los espectadores. Adolphe Appia no fue ajeno a estos principios y revoluciona, desde hace muchos años, un espacio común donde su propósito más grande fue realizar un rompimiento desde todos los flancos, empezando por un rompimiento de esa cuarta pared, a través de la extensión del espacio con la limpieza geométrica, la luz, el onirismo, el ritmo y los signos que se van dejando como pistas dentro de la obra para que el espectador vaya cumpliendo con su parte y pueda también hacer su propio recorrido por la casa que tiene enfrente, de ese nido que se abre como una caja que contiene adentro toda una

vida, que se escenifica y se ensalza ante los ojos de la gente que se abandona por un instante para habitar allí, con el personaje, y participar de igual forma dentro de la pintura escénica de la obra teatral.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ceballos, Edgar. (1992). *Principios de dirección escénica*. México: Instituto Hidalguense de la Cultura - Escenología.

Corazón, Alberto y Hormigón, Juan Antonio. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.

Deleuze, Gilles. (24 de enero de 1978). Curso sobre Spinoza. Vincennes, Valle del Marne, Francia. Recuperado de <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>

Gómez, Felisa Blas de. (2010). *Adolphe Appia, música y luz*. Buenos Aires: Nobuko.

Gómez, José Antonio. (1997). *Historia visual del escenario*. Madrid: J. García Verdugo.

Kandinsky, Vasili. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.

Roger, Angel, Dreier, Martín, Baeza, Alberto, Fernández, Lourdes y Beacham, Richard. (2004). *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.