



## La imaginación escenográfica\*

RAMÓN LÓPEZ CAULY

Diseñador y director teatral

Director Escuela de Teatro UCatólica

Los diseñadores no hemos tenido la suerte de tener bellas musas que nos inspiren. En la antigua Grecia existían musas para la poesía, la comedia, la música, la tragedia o incluso para la historia o la astronomía. Pero los artistas visuales nunca requirieron de asistencia divina, ya que la inspiración provenía de la misma naturaleza, del observar el universo circundante, los ciclos de la vida, la belleza o la tragedia del hombre. En fin, de la mimesis de la existencia. Sin embargo, sabemos muy bien que para desarrollar nuestro trabajo hemos necesitado y necesitaremos siempre de toda ayuda posible. Ante este desamparo divino y milenario del diseñador escénico, y ante la ausencia de musas protectoras, he creído descubrir como sustituto de inspiración para el arte escenográfico *la palabra*.

La acción ha sido definida como lo central en la experiencia teatral. Pero gran parte de esta acción proviene del vínculo con la palabra. Lo mejor de la producción dramática del Renacimiento Inglés apeló tanto al oído como al ojo. Es muy importante recordar que era a través del oído, por así decirlo, que se establecía gran parte de lo escenográfico. Los pequeños escenarios sobre plataformas de esa época eran limitados, pero el escenario que los autores establecían en la imaginación individual de los espectadores casi no tenía límites. El deseo del público de activar esas fuerzas de la imaginación se alimentaba de las

palabras, para entonces establecer los lugares de acción, horas del día, climas y atmósferas.

Una clave que nos revela este detalle es, cuando sobre el final del acto segundo de la tragedia de Shakespeare **Hamlet**, los actores llegan a Elsinore para una representación. Hamlet los acoge diciéndoles: *Escucharemos una obra mañana*. El sabe muy bien que del relato intercalado del asesinato del rey, más que de la torpe escenificación, se desencadenará la reacción del usurpador Claudio. Por medio de esta frase, Shakespeare nos da testimonio de la importancia del lenguaje, que puede hacer aparecer en la mente imágenes que no lo están físicamente en el escenario. No hay duda que la imaginación era una parte vital de la experiencia teatral en los días de Shakespeare.

Desde entonces, la producción visual escénica ha variado en forma oscilante, pasando por extremos radicales. Los distintos públicos se han resistido progresivamente a mirar *con los ojos de la mente* (otra frase de Hamlet). Esas fuerzas imaginarias se han ido atrofiando. Durante cuatrocientos años, la imaginación se fue reemplazando por la escenografía pictórica y realista, o la que se hace posible hoy en día por el desarrollo de complejas tecnologías escénicas, que incluyen madera, telas, plásticos, aceros, sistemas hidráulicos, electromecánica y computación. Aun si podemos debatir indefinidamente si el paso de la imaginación activa a la concreción escénica explícita ha sido una

\* Discurso del escenógrafo e iluminador Ramón López Cauly al ser recibido como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, el 19 de oct. de 1998.

evolución positiva, no se puede negar que el teatro de hoy se enfrenta con objetivos muy diferentes que los del teatro del pasado.

En la mayor parte del teatro de antaño, cada miembro del auditorio aceptaba una responsabilidad que pocos de los equivalentes contemporáneos parecen querer asumir. En el teatro de hoy, el establecer la escena ha sido completamente relegado a un *imagi-nador* profesional: el escenógrafo. ¿Pero qué es un escenógrafo? ¿Por qué se le ha asignado esta tarea de *mirar por los demás*? Y lo que es más importante, ¿cuáles son las responsabilidades reales de este profesional en el panorama teatral contemporáneo?

Aun si para muchos persiste la duda sobre la necesidad real de este arte, existe la sensación de que el teatro se las podría arreglar sin escenografía. Sin embargo, el teatro podría alcanzar nuevamente la vitalidad de su forma primitiva si fuese más austero en sus enfoques escénicos y menos interesado en las innovaciones externas de la producción. Mi sensación es que hay que restablecer prioridades en todas las artes que convoca el Arte Teatral, con el fin de alcanzar la metáfora visual y sin coartar la libertad del actor. Esto tiene más que ver con el modo de pensar que de hacer. El concepto de que *menos es más* tiene una vigencia fundamental, tanto en el ejercicio de la profesión como en la enseñanza de esta especialidad.

Debemos considerar que el diseño teatral es un arte y no simplemente una artesanía y, al mismo tiempo, no olvidar que ningún arte puede desarrollarse sin el dominio de su propia artesanía. Este arte tiene como objetivo contribuir y hacer posible el proyecto dramático, tanto el del director como el de los actores. Satisfacer las exigencias espaciales y visuales que establece el texto o las demandas del director es, ciertamente, parte fundamental del trabajo del escenógrafo. Pero también es posible que el escenógrafo, con su particular visión, haga sugerencias que extiendan el significado de la producción en una medida que ni el autor ni el director ni los actores hayan visualizado. Esta participación expansiva es una de las características de su contribución al teatro del siglo XX.

El hecho de que el escenógrafo haya adquirido

un rol interpretativo e importante en el espectáculo no está carente de peligro. Evidentemente, ningún escenógrafo puede asumir su responsabilidad creativa sin ser un hábil artesano. Es imperativo que conozca y domine las técnicas de la profesión para poder implementar sus visiones, pero el dominio de estas técnicas y artesanías no garantiza que sea un artista. Debe, además, dominar las bases teóricas de su profesión, las que se fundan en el conocimiento profundo de todas las otras artes, además de las específicas del teatro. Así, su aporte tendrá una real y positiva influencia en lo que el director y el actor propongan y, en definitiva, en la manera como la obra se perciba. Los escenógrafos no deben saber sólo cómo o cuán importante es una técnica o una solución, sino tener conciencia del porqué se aplica.

## ESCENOGRAFÍA VERSUS DECORADO

El concepto de decorado viene de la palabra francesa *décor* y se sigue utilizando en forma convencional como sinónimo de escenografía. El término es obsoleto, pero está profundamente enraizado. La tarea del diseñador hoy en día no es sólo la de ornamentar, embellecer o hacer brillar un espectáculo: la escenografía es hoy un intérprete más en la obra junto al actor. En muchos casos ciertamente debe evocar los lugares de acción y el naturalismo requerido, pero, por sobre todo, debe actuar revelándonos las fuerzas internas de la obra o apoyando los significados, además de organizar el espacio en relación a la puesta en escena, al actor y al público. Se establece una cierta arquitectura escénica en la que cada elemento es indispensable, refuerza la relación de los personajes y apoya el significado de la gestualidad del actor.

Habitualmente y fuera del contexto del espectáculo, el término *escenografía* o *escenográfico* es utilizado en forma peyorativa, como sinónimo de falso, artificial o superficial. Algo *escenográfico* es aparentemente algo carente de verdad, de sentido o de estructura lógica. Sin embargo, lo verdaderamente *escenográfico* tiene un sentido preciso; obedece a la necesidad de crear un entorno y un soporte para el actor,

determinados por una secuencia y acción teatral. Es la construcción de una metáfora espacial que se desprende de un concepto dramático.

Lo decorativo u ornamental es carente de este sentido dramático. No impacta a la verdadera emoción del espacio. El error habitual es confundir la decoración con la escenografía. La decoración tiene valor por sí sola, es autónoma de cualquier contenido poético o dramático, va dirigida a otra dimensión de nuestra sensorialidad. La escenografía, en cambio, es un elemento expresivo del lenguaje escénico, ayuda al relato teatral, tiene que ver con el sentido de la existencia humana. Es la creación de una espacialidad concreta y virtual que acogerá esta reducción ficcional y temporal de la existencia. Tiene que ver más bien con la ilusión y la sugerencia. Es la transformación de una idea en un espacio poético-funcional, es una invención dirigida a desencadenar una reacción en nuestra emocionalidad. Por lo tanto, no tendrá ningún significado fuera de este contexto.

Si bien el espacio concebido por un decorador y un escenógrafo pueden ser casi idénticos, existe una gran diferencia. El decorador no es responsable de los actos que cometerán los que ocupen ese espacio. Su trabajo se basa en juicios estéticos que son independientes de la acción. El escenógrafo, en cambio, debe hacerse responsable de los actos de los personajes. Su *tarea no concluye hasta que estos personajes hayan habitado y se hayan posesionado de dichos espacios*. El escenógrafo deberá conocer todos los movimientos y todo lo que allí ocurra, durante toda la existencia de ese espacio. De alguna manera, debe prever y anticipar todo lo que suceda en él. Debe planificar el cómo sucederá.

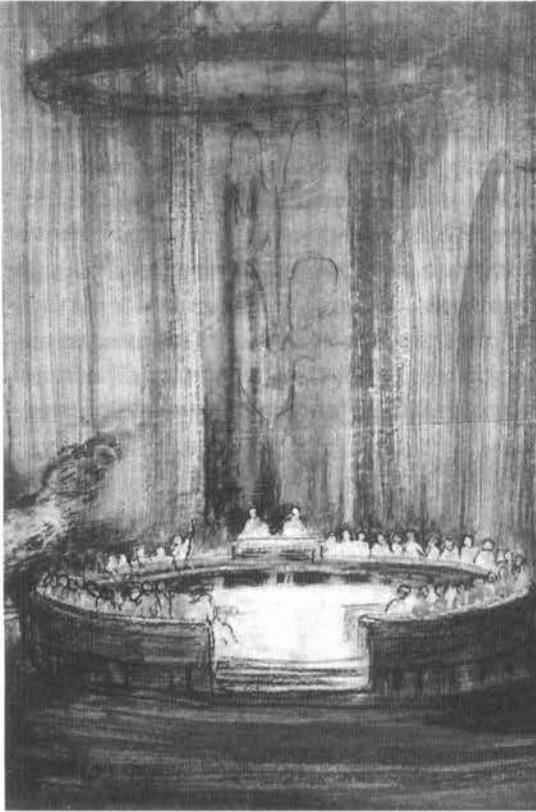
El acto teatral se crea en la misma representación. No basta con realizar buenos bocetos o maquetas. Por muy impresionantes que éstos sean, lo importante es su ejecución y la relación con la puesta en escena y el universo del actor. La verdadera escenografía adquiere sentido cuando se inicia la función y cuando ese espacio se deja atrapar por la imaginación del público. Sólo entonces podremos juzgar su efectividad.

## ALGO DE HISTORIA

Para comprender mejor la evolución del arte escenográfico, nos referiremos a ciertos hitos dentro de su historia. Anteriormente a nuestro siglo, casi siempre la escenografía era un agregado a la producción escénica y no constituía un elemento integral de ella. De hecho, había muy poca coordinación entre las distintas instancias que concurrían en la puesta en escena. El artista escénico, como se denominaba más comúnmente este oficio, recibía algunas instrucciones del jefe de la compañía o del responsable de la producción del espectáculo y se basaba más bien en sus dotes pictóricas para hacer un diseño que en su capacidad de analizar un texto dramático. El decorado era el encargado de evocar un mundo imaginario. Los lugares primaban y eran pre-existentes al drama, siendo testigos mudos de la acción. Poco importaba a los decoradores quién había escrito la obra. La discusión sobre lo apropiado de un decorado para una obra particular solía ocurrir una vez que los diseños estaban concluidos. Hay muy poca evidencia sobre si eran suficientemente grandes u ornamentados o si eran adecuados para tal obra o tal ópera y si contribuyeron de una real manera a la totalidad de esas producciones del pasado.

Anteriormente a Richard Wagner con sus puestas de ópera en Bayreuth o a *los montajes teatrales del Duque de Saxe-Meiningen*, esas consideraciones no eran prioritarias en la reflexión teatral. Por otra parte, si estos diseños eran del agrado y coincidían con el gusto del empresario teatral, el artista probablemente recibiría otros encargos. Si estos no eran aceptados por alguna razón, se daba la oportunidad a otros artistas de demostrar sus talentos y habilidades.

De alguna manera, esta situación prevalece hasta nuestros días, pero la gran diferencia entre antes y ahora recae en que el artista escénico del pasado trabajaba más bien solo, aislado del director, actores, dramaturgos, vestuarista y otros colaboradores, durante la planificación y pre-producción del espectáculo. Su tarea era proveer un fondo pictórico para que los actores, cantantes o bailarines pudiesen actuar. La relación entre el intérprete y su entorno escénico era,



Los vikingos, de Ibsen. E. G. Craigh, 1903.

a lo más, superficial. El escenógrafo contemporáneo, en cambio, debe participar de todas las instancias del proceso creativo, vinculado a todos miembros del equipo de producción.

- Tampoco sería justo decir que los artistas escénicos de los siglos XVII y XVIII eran simples servidores de actores-empresarios dominantes o de autores tiránicos. A menudo fueron artistas muy respetados en el teatro, que provenían de un establecido campo profesional fuera de éste, trabajando como arquitectos o pintores, principalmente. Además, existen amplias razones para creer que muchos de estos artistas eran culpables de considerar a los actores, cantantes o bailarines, como simples agregados a su labor.

No hay ningún testimonio de que ellos hayan estudiado las obras para integrar sus diseños a la totalidad teatral o que hayan tenido la intención de evocar el sub-texto o el dramatismo que estaba latente bajo el guión o la partitura. Si uno analiza el patrimonio iconográfico de las variadas formas de espectáculo del

Renacimiento, del Barroco y del Neo-Clasicismo, sólo muy pocos de estos artistas establecieron diferencias entre los géneros. Tanto el teatro como las pantomimas, la ópera y el ballet recibían el mismo tratamiento. La principal preocupación del artista era que el encargo le permitía crear elaborados cuadros escénicos o espectaculares efectos visuales.

Pero, para ser justos con estos artistas, debemos recordar que ellos respondían a lo que el público esperaba. No debemos ser tan estrictos con las convenciones teatrales de otras épocas si no entendemos las razones de tales prácticas. Además de proporcionar un fondo para el intérprete, el propósito por el cual se realizaban estas invenciones escenográficas obedecía a otras razones. El servicio al intérprete no era la primera consideración para el diseño escenográfico. Más importante era la ingeniería teatral y el entretenimiento visual. El estudio de los cambios de escena, con detalles intrigantes y sorprendentes, era más relevante, ya que estaban concebidos para hacerse a la vista y constituían la parte fundamental del espectáculo. Esto explica cómo artistas o genios como Leonardo da Vinci también estuvieron involucrados en proyectos teatrales.

Muchos de estos creadores no sólo fueron famosos, también tuvieron una poderosa influencia sobre la clase gobernante de sus respectivas épocas. Fueron grandes consejeros y organizadores de fiestas y protocolos de las cortes. A modo de ejemplo, en la Inglaterra Barroca, el arquitecto-escenógrafo Inigo Jones fue sin duda alguna una figura más poderosa que el dramaturgo Ben Jonson, contemporáneo de Shakespeare. Jonson se quejaba amargamente de que Jones era mejor pagado por sus invenciones escenográficas que él por sus textos.

Sin embargo, estos famosos diseñadores tampoco penetraron en las sutilezas del contenido dramático ni del significado de los textos poéticos. Utilizaron su talento sólo en el nivel de la artesanía pictórica. La manipulación de la forma tridimensional en el escenario era prácticamente nula. Los diseños eran transferidos al escenario en términos pictóricos planos, aun si se hacía la distinción de la profundidad del espacio y

de la solidez de la forma mediante la ilusión de la perspectiva y del claroscuro. Muchos de los escenógrafos desde el Barroco hasta los teatros románticos del siglo pasado, sabían que sus diseños sólo podrían concretarse como gigantescos telones pintados o por descomposición plana de las pinturas y nunca como estructuras reales tridimensionales. Esto permitía una gran libertad creativa en la concepción de los entornos, dado que no existía el problema del costo de la realización corpórea, con su peso, materialidad o estructuración.

Un hecho anecdótico que ilustra esta situación límite es el que ocurrió en 1816 cuando Goethe era Director del Teatro de Weimar. Se organizó una velada especial para los mecenas de ese teatro. Pero esta velada no incluía una nueva obra teatral u ópera. Se trataba de ver el nuevo conjunto de decorados encargados por Goethe al famoso pintor escénico Friederich Christian Beuther. Goethe había quedado tan impresionado por su trabajo que

decidió que sus benefactores apreciaran la nueva creación del pintor, pero sin la interferencia de ningún intérprete. Esa noche nadie actuó. Sólo aparecieron los telones en sucesivos cambios de escena. Cada vez que se abría la cortina de boca, el público y la corte, maravillados, aplaudían. Al concluir esta especial función, se permitió a los asistentes subir al escenario y acercarse para apreciar la obra del artista. La velada concluyó obviamente con champaña y con los mejores deseos para el escenógrafo, de modo que su creación fuese utilizada en muchas producciones futuras.

Pienso que, hoy en día, no mucho público tendría interés en una representación de este tipo, aun si algunos escenógrafos de este siglo han estado tenta-

dos de hacerla y consideran que la escenografía es, antes que nada, un elemento decorativo y visualmente excitante. Ya en los años 20 hemos tenido un campeón de esta idea, León Bakst, con sus diseños para los Ballets Rusos de Diaghilev. Él se manifestaba preocupado porque en el teatro de comienzos de este siglo estaban apareciendo tendencias que podrían afectar el carácter de los decorados. Opinaba que estas posiciones radicales tomaban como punto de partida el renunciamiento a la belleza, el abandono de lo suntuoso



**Walkirias, BayReuth, fines del siglo XIX.**

so y la reducción del gusto por el lujo. El tiempo ha pasado y, casi un siglo más tarde, todavía hay artistas escénicos que comparten esta posición, aun si no lo admitan públicamente.

Hacia fines del siglo XIX había una gran insatisfacción con la escenografía pintada, ya que no se ajustaba al realismo que el teatro estaba apuntando. Hay indignación contra el lujo escénico -signo de decadencia- el que sofoca al arte teatral y engaña al público. Se denuncian las interrupciones sucesivas del espectáculo, el abuso de los trucos, lo accesorio, la complicación innecesaria, la pretensión y las largas pausas con telón cerrado. August Strindberg se quejaba insistentemente de este sistema anticuado de re-

presentación. No soportaba los telones que se movían al más mínimo contacto o desplazamiento del aire. Decía: *No hay nada más difícil que hacer que un cuarto parezca un cuarto, a pesar de que el pintor pueda producir cascadas o volcanes en erupción.*

Ya muchos críticos teatrales alemanes de ese siglo alegaban que las convenciones escénicas eran aceptadas ciegamente e imponían el modo de producción. Ellos no aprobaban los defectos que aparecían con ese sistema, como por ejemplo, la ruptura de la perspectiva desde las localidades laterales de la sala; la desproporción entre el actor y la arquitectura pintada, cuando éste aparecía por el fondo, en contra de los objetos pintados disminuidos; la desfavorable luz de candelijas y el contraste con las luces y sombras fijadas en el decorado; las sombras de los actores arrojadas sobre los telones; la imposibilidad de angostar las dimensiones del escenario de modo que el interior de un palacio o el de una cabaña tuviesen distintas medidas; el recargamiento de objetos innecesarios y la ornamentación manierística de la pintura escénica y, por último, la incapacidad de manejar el vacío.

## LA REVOLUCIÓN DEL ESPACIO

El mayor cambio en el rol del artista visual del teatro desde sus inicios hasta hoy, es que el escenógrafo es cada vez menos creador de cuadros escénicos espectaculares y es cada vez más un artista que está profundamente involucrado con el compromiso de los actores, los cuales tienen que vivir el universo especial que la obra ha creado con sus palabras.

¿Pero cuándo surge este cambio? Sabemos que las mayores reformas del acontecimiento teatral ocurren hacia el final del siglo pasado. Se debe principalmente al trabajo y teorías de creadores que nacieron cerca del esplendor del romanticismo. Estos hombres tuvieron una fuerte influencia, revolucionando el teatro de su época. Los efectos de esta revolución persisten hasta hoy. Richard Wagner, Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, por nombrar algunos de los más importantes, son directamente responsables de

liberar el escenario del agobiante realismo que se estaba alcanzando en el diseño escénico. En sus escritos y práctica, originan un concepto -el más fundamental de toda la filosofía de la escenografía- el cual manifiesta que este arte no es periférico a la actividad teatral, ya sea física o conceptualmente, sino que es esencial para la producción dramática.

No debemos, además, olvidar el impacto que produjo hacia el final del siglo XIX la aparición de la luz eléctrica. Esta nueva tecnología se traslada rápidamente a los escenarios y surge la iluminación teatral. Por primera vez se podrá oscurecer la sala y el público ya no estará en una semi penumbra. El tan anhelado *Precipicio místico* de Wagner podrá ser alcanzado. Desgraciadamente, él no contó con esta tecnología y sólo pudo aplicar la luz de gas en sus primeros montajes del teatro de Bayreuth, llegando en parte a lograr la ilusión que soñaba y preservar lo que él llamaba *el secreto escénico*.

Más tarde, el naturalismo y el simbolismo incorporarán en distinta forma la iluminación como elemento esencial de sus propuestas. Antoine y Stanislavski mostrarán al hombre en su historia, al individuo en su sociedad, basando la eficacia del espectáculo en la homogeneidad y verosimilitud, pero tendiendo a una reproducción fotográfica e imponiendo al público una visión global definida y definitiva, sin selección ni síntesis, rechazando implícitamente la colaboración de su inteligencia e imaginación creadora.

De ese modo, ya no se puede ir más lejos en la ilusión escénica a menos de reemplazarla con la realidad misma, lo que significaría su propia negación. Nunca se había llegado al punto de tal concreción del universo dramático. El realismo ilusionista alcanzó su último estado de perfeccionamiento. Tal como en las otras artes, su momento de negarlo llegó. Se ataca las estructuras que permitieron su desarrollo, siendo al mismo tiempo su producto: la escena a la italiana. Pero esto no significa que todo el realismo sea condenado. Para que un nuevo realismo se instaure y, lejos de negar la teatralidad la utilice en su beneficio, las nuevas revoluciones estéticas tendrán que poner fin al ilusionismo y a la imitación integral de las apariencias.

## LA CREACIÓN ESCENOGRÁFICA

Hasta fines de siglo pasado había muy poca interacción entre el intérprete y su entorno, prevaleciendo mayoritariamente la idea de que la escena teatral era más bien decorativa que funcional. En el transcurso de este siglo, el director y el escenógrafo, y en cierta manera muy importante también el dramaturgo, han forzado literalmente al actor hacia un mundo real de la forma, concibiendo producciones que se basan en un entorno tridimensional. Los intérpretes no pueden entonces obviar la relación con éste, ya que el escenario es raramente plano y rodeado de pinturas bidimensionales. El espacio escénico es más complejo y contiene estructuras significantes. Aún en la ópera, la que mantiene todavía vestigios decimonónicos, se ha fracturado el espacio en áreas que plantean una cierta complejidad interpretativa y que deben ser negociadas delicadamente con los cantantes cuando enfrentan trozos de mucha dificultad musical.

El escenógrafo se ha hecho cada vez más responsable de la integración entre intérpretes y espacio escénico. En conjunto con el director, tiene cada vez el desafío de extender las posibilidades del movimiento del actor. Su misión más significativa es la manipulación de este espacio en función del intérprete y de la imaginación del espectador. Es en este rol que el escenógrafo enfrenta un peligro —el cual es limitar la libertad del movimiento del actor— cuando da prioridad al efecto pictórico o quiere imponer una cierta geometría del escenario.

El trabajo escenográfico se inicia con dos encuentros básicos: el primero es con el escenario vacío, *lleno de soledad*, como dice Peter Brook. El segundo encuentro es con el texto dramático que habrá que poner en ese espacio vacío. La abstracción de cada uno de ellos es de índole totalmente distinta. La nada del vacío del escenario es una cualidad física de ese espacio y la potencialidad que las palabras ofrecen, establecen una promesa de imagen, pero no son las imágenes en sí. Estos dos encuentros determinan los parámetros de la imaginación en el arte escenográfico.

Pensamos a menudo que, cuando hemos com-

pletado nuestro estudio de *uno* conocemos todo sobre *dos*, porque *dos* es igual a *uno* más *uno*. Pero olvidamos que nos falta estudiar el *más*. Este *más* de las artes visuales del teatro es el que habitualmente se desconoce, el modo en que la dinámica de la mente del escenógrafo se convierte en una realidad física sobre el escenario.

El escenógrafo no debe nunca olvidar que, si bien las acciones parecen emanar de las palabras, también las palabras emergen de los impulsos de las acciones. Las palabras aparecen para modificar, extender o prevenir ciertas acciones físicas. Las palabras no sustituyen las acciones, son consecuencia lógica de pensamientos incompletos o inconscientes. En el teatro, la palabra es la clave para descubrir el entorno físico que requiere la obra. Antes de entrar en el estudio detallado de cómo la obra oscila desde los propósitos subjetivos hacia los hechos objetivos, tenemos que entender claramente el propósito del diálogo y cómo ha sido construido por el autor.

Puede parecer curioso que haga tanto énfasis en este aspecto, pero el verdadero impacto que debe producir el arte escenográfico radica esencialmente en este punto. Toda creación espacial para el drama surge desde aquí: la imagen es la nostalgia del sonido, entendiendo como sonido la música o la palabra. Nuestro trabajo es desencadenar este mundo de ilusión construido sobre la imaginación y experiencias del público, recuperando el rol activo del inconsciente del auditorio. Y aquí, entonces, aparece la paradoja escenográfica entre el concepto anglosajón de auditorio: *audience* = oír, escuchar y el latino de espectador: *spectaculum* = mirar, observar. ¿Por cuál nos inclinamos?

Quizás el verdadero arte escenográfico es un proceso circular y en espiral ascendente, en el que la palabra-idea desencadena la imagen y la imagen a su vez apela al concepto en estados superpuestos. La finalidad no es sólo resolver las necesidades físicas, espaciales y de ambiente psicológico o atmósfera que plantea un texto dramático, sino evocar el imaginario colectivo de una época y sociedad, estableciendo los puentes con la obra a escenificar.

Mi trayectoria desde la arquitectura hacia el diseño escénico y, en los últimos años, a la dirección teatral, me han permitido comprender lo esencial del teatro y liberarme del conflicto del miedo al vacío. Cuando las ideas no llegan, antes que buscar desesperadamente en todas las direcciones, el mejor refugio es el texto o la partitura. Más que inventar una solución, en ellos se descubre y se devela la simiente de la puesta en escena. Muchas veces he planteado a mis alumnos que la creación no es un proceso lineal y que cualquier fragmento de la obra contiene a la obra completa.

Por eso es posible entrar por cualquier parte en un acto creativo y particularmente en el diseño escenográfico. Es importante tener una primera imagen de cualquier escena o personaje, sin imponerle una idea preconcebida ni manipular el verdadero contenido que el autor haya planteado. Por muy pequeña que sea esta imagen, ella nos conducirá a las otras, independientemente de su posición en la secuencia lógica y se establecerá, entonces, un puente de resonancias con nuestras vivencias y memoria. Sólo así entraremos en un verdadero proceso creativo y seremos consecuentes con el autor y con nosotros mismos.

Al finalizar esta reflexión sobre el mundo de la escenografía puedo decir que, después de treinta años de vida profesional en las tablas y en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, he tenido muchas más satisfacciones que sinsabores. He podido encontrar, junto a un grupo de profesores, artistas, técnicos y realizadores, una dimensión enriquecedora de aprendizaje permanente y de amistad, donde todavía los valores de las pequeñas cosas están por sobre los intereses materiales. Por último, quiero agradecer a todos quienes me han acompañado en esta hermosa aventura, a mis padres y, por sobre todo, a mi mujer y a mi hijo, quienes han comprendido y permitido generosamente, que el teatro se haya transformado en mi segundo hogar. ■



*Edipo Rey*, de Sófocles.  
Svoboda, Praga, 1963.