

PRESENCIA ESPAÑOLA EN EL DESARROLLO DE LA ESCENOGRAFIA CHILENA

Admirador del arte escenográfico desde mi niñez, no es extrañar que me proponga hacer con él patente mi entusiasmo, pues si bien entonces lo juzgaba por impresión, hoy, con el estudio de la perspectiva lineal y aérea y otros elementos llevado a cabo durante mi vida, me permite admirar y apreciar debidamente en lo bueno o malo, la obra escenográfica».

De esta manera el autor e investigador D. Joaquín Muñoz Morillejo, da inicio a la introducción de su libro «Escenografía Española», publicada en Madrid en 1923 a expensas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La obra de D. Joaquín Muñoz, describe claramente las características generales de lo que era la escenografía en España desde el Siglo XVI hasta el Siglo XX (1922).

El alto nivel al que llegó la escenografía española de esos años, se debió al esfuerzo personal de cada Pintor, que, con el fin de elevar su arte a la altura de teatros extranjeros, no omitieron sacrificio alguno, haciendo viajes fuera de España para aportar los últimos adelantos a su regreso.

Se habla de pintores-escenógrafos, ya que los recursos utilizados en la creación escenográfica fue la pintura sobre papel o telas, exigiendo a sus realizadores profundos conocimientos de dibujo, pintura, color, perspectiva o iluminación. De estas técnicas estudiadas en talleres de grandes maestros pintores-escenógrafos, surgieron artistas cuya vida fue dedicada a la escenografía con grandes méritos artísticos que avaloraron sus decoraciones. Muchos de estos trabajos se encuentran en Museos y Colecciones Particulares, dando prueba fehacientes del mérito que encerraban dichos decorados, en cuanto a distribución escénica, composición, perspectiva, dibujo y colorido.

Todos los escenógrafos españoles, antes que se llegara a la escenografía tridimensional o corpórea, eran solamente pintores que proyectaban sus ideas en bocetos artísticos, que una vez aprobados por el Director de la Compañía, pintaban ellos mismos a escala necesaria para la planta de cada teatro.

Leer la obra de Joaquín Muñoz, me lleva a analizar los procesos involucrados en la creación artística de los proyectos escenográficos españoles, para posteriormente sacar algunas conclusiones referente a posibles influencias estéticas en nuestro medio teatral.

Parece ser que la Guerra Civil Española fue la nota detonante de un período de visitas de Compañías Teatrales Españolas, ya que hay un éxodo de artistas hispanos, que eligen nuestro país, como segunda patria, marcando el inicio de estímulos visuales que inciden en un cambio estético de la escenografía chilena.

La creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1929, contribuyó a que la pintura y la escultura salieran definitivamente de los ámbitos restringidos a la difusión cultural. En este mismo año la música pasó a cobijarse en el alero de dicha Universidad y así se pudo contar, por primera vez, con una Orquesta Sinfónica estable, además del Instituto de Extensión Musical, que a partir de la década 1940, hace esfuerzos de importancia para difundirla. Otro tanto puede decirse del teatro y del ballet.

Con la creación del movimiento teatral universitario de 1941, se rompe el concepto de «decorados» tan frecuentes en las Compañías Profesionales Chilenas anteriores a este proceso cultural.

Esto se debe en cierta manera a la visita de la gran actriz catalana, Margarita Xirgú y su compañía en 1938, que dejó una honda huella en la mentalidad de los jóvenes teatristas chilenos, ya que fueron testigos de la seriedad y modernidad de los montajes, junto a un nuevo concepto de escenografía, vestuario, iluminación y maquillaje que traían los visitantes. Su escenógrafo estable, en su gira por Latinoamérica, era el gran maestro Santiago Ontañón.

En la actualidad el concepto tridimensional de lo «escenográfico» ha desplazado al bidimensional del «decorado», que implicaba más bien el de ornamentación y envoltura. Esto correspondía a una concepción más estática del teatro, la que se apoyaba en el arte pictórico del telón de fondo.



De esas técnicas del decorado, no olvidaremos a Vicente Peralta y a otro pintor escenográfico español conocido por el sobrenombre de «Sancho», de quien no existe mayores antecedentes que describa su trayectoria en el marco de la escena nacional. De «Sancho» hay referencias sólo de aquellos que lo conocieron personalmente.

VICENTE PERALTA MASAGUER.

Escenógrafo español, se formó en los talleres escenográficos de Barcelona, ciudad donde realizó algunos trabajos para su gran teatro Liceo.

Tuvo una labor vastísima y en su primer viaje a Chile, en el año 1918, pintó los bocetos de el Tríptico de G. Puccini que integran: «Il Tabarro» - «Suor Angélica» - «Gianni Schicci», estrenado ese mismo año en el Teatro Municipal.

La Guerra Civil Española lo trajo de vuelta a América. Primeramente al Teatro Colón de Buenos Aires, para radicarse algún tiempo después en Santiago.



■ «La Guarda Cuidadosa» de M. de Cervantes, dirigida por Pedro de la Barra. Escenografía (telón pintado) de Héctor del Campo. Teatro Experimental 1941.

Este gran maestro catalán tuvo su taller de trabajo en el 3º piso del Teatro Municipal, y se puede decir con propiedad de conocimiento, que este gran pintor y artista, sea tal vez el último ejemplo de la tradición escenográfica española, que tuvimos en Chile.

Su vasta labor incluye bocetos y realizaciones escenográficas para compañías de Teatros Profesionales de acuerdo la modalidad imperante: pinturas de ambientaciones o decorados sobre telas o papel, creando la ilusión de profundidad y espacialidad, utilizando la perspectiva en todas sus posibilidades. Peralta poseía un profundo conocimiento de las técnicas pictóricas aplicadas al espacio escénico y de ellas nos habla en extensión D. Joaquín Muñoz Morillejo.

De esta Escuela Española de Escenografía no hubo herencias ni influencias en Chile. Este gran maestro se resistió hasta el final de su trayectoria, a enseñarlas o tener discípulos. Sentía gran orgullo de sus conocimientos pictóricos como asimismo de su capacidad. Sus ayudantes siempre fueron «aves de paso», ya que don Vicente, pronto los cambiaba por otros, así nadie pudo saber «los secretos» de sus maravillosas perspectivas o manejos del color. En 1978, aún conservaba el dominio del trazado en telas las que extendía en el piso de su taller, utilizando un procedimiento muy difícil de aplicar; los telones horizontales en lugar de verticales, sobre los cuales graficaba calles, muros en lejanía, perspectivas falsas, creando con ellos la ilusión de gran profundidad. Su escuela permaneció sólo en él y para él. De su trabajo casi no hay registro, escasamente el recuerdo de sus maravillosos telones, los que ordenados en rompimientos, bambalinas, telones de fondos o de boca, lograban crear la magia necesaria para sumergirse en un mundo irreal.

HECTOR DEL CAMPO.

De la nueva experiencia teatral surgida del movimiento cultural de 1941, sobresalen en torno al teatro universitario, cuatro escenógrafos:

- 1) Héctor del Campo
- 2) Oscar Navarro
- 3) Guillermo Núñez
- 4) Ricardo Moreno.

De los cuatro, Héctor del Campo es el pionero. Con estudios de arquitectura y posteriormente de escenografía en el gran teatro Liceo de Barcelona, llega al país incorporándose desde sus inicios al Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En esta etapa sus diseños se caracterizaban por una fuerte influencia del Cubismo.

Su gran aporte fue la de incorporar las escenografías corpóreas, las cuales vistas desde hoy se inscriben en el concepto de «moderno».

Entre 1941 y 1960, realizó 19 escenografías para el Teatro Experimental: «Egloga Séptima» de Juan de la Encina, figura como la primera, estrenada en la Sala Imperio cedida por el actor Lucho Córdoba en 1941 y dirigida por don Pedro de la Barra.



■ «Mancebo que Casó con Mujer Brava» de Alejandro de Casona, dirigida por José Ricardo Morales. Escenografía (telón pintado) de Héctor del Campo. Teatro experimental 1941.

Después de este montaje le siguen: «El Mancebo que Casó con Mujer Brava» de Casona. Sala Imperio.

En 1942 «El Licenciado Pathelin», Anónimo Francés Siglo XV, Dirección: Pedro de la Barra. Sala Sta. Lucía.

A estos trabajos, le siguen una larga lista de escenografías tanto para la Compañía de la Universidad de Chile como para conjuntos y Compañías Teatrales Profesionales.

Para comprender mejor el proceso evolutivo que fue experimentando la escena nacional en el aspecto de creación escenográfica, es necesario considerar los aportes de las tendencias que desde España llegaron a nuestro medio.

Tal vez Vicente Peralta y Héctor del Campo no fueron los únicos en entregar conocimientos adquiridos en escenarios españoles, pero si fueron ellos los que a través de sus trabajos marcaron dos caminos bien diferenciados en las tendencias creativas del espacio escénico:

- a) La tradición de telones escénicos pintados en tela o papel.
- b) La incorporación al espacio de elementos corpóreos creando con ellos la 3ª dimensión aportada por la presencia física de trastos escenográficos.

Nuestro medio teatral manifestó interés por esta tendencia «Moderna» incorporada a la escena por Héctor del Campo. Poco a poco las otras Compañías fueron incorporando en sus «espacios escénicos» la visión tridimensional.

España siempre estuvo presente en Chile en sus manifestaciones teatrales. Preferentemente se habla, se comenta y crítica sólo en sus aspectos actorales y dramáticos. De las propuestas escenográficas, las referencias son escasas, pero en todo caso sus imágenes sirvieron de modelos para las Compañías Chilenas.



Esta fuente de inspiración o imitación es un elemento que no debemos desconocer, ya que las representaciones teatrales de nuestras Compañías hablaban mucho de una influencia española.

Hasta la década iniciada en 1940, los escenarios nacionales estuvieron en su mayoría «ambientados» con elementos decorativos ilustrados en telones pintados. El hecho que en éstos se incorporarán «puertas o ventanas» muchas veces practicables, no nos hablan todavía de la tridimensionalidad aportada posteriormente.

Insistiendo sobre lo mismo, el dramaturgo y diseñador teatral Fernando Debesa apunta: «en cuanto a la técnica de producción ésta dejaba mucho que desear. Las obras se ensayaban muy poco, los decorados de una obra se volvía a usar para la siguiente. De este modo las obras se metían en un salón, en un parque, repitiéndose. El público que en general, era de escasa cultura teatral, daba poca importancia al hecho de reconocer, por ejemplo, el mismo salón de la obra anterior».



■ «Sueño de una Noche de Verano» de W. Shakespeare, dirigida por Pedro de la Barra. Escenografía de Héctor del Campo. teatro Experimental 1941.

Entonces no se contaba con otro sistema: el telón era fácil y rápido de hacer. Además, con motivo de las continuas giras a largo del país, un decorado liviano y sencillo, facilitaba enormemente el traslado y costo.

La luz era plana, se utilizaban las candilejas y poco se sabía de los recursos luminotécnicos al servicio del espectáculo. En consecuencia usaban cualquier tipo de luz; los actores se iluminaban de frente, desde abajo por lo que proyectaban sombras sobre los telones que había al fondo.

Se comprende que dicho retraso, contribuyó a mantener a nuestro público son ninguna exigencia. «Desde el punto de vista del diseño, sólo había simplicidad y poco dominio de él». Los clásicos decorados eran de papel, más al público poco le importaba, pues sólo le atraía el desempeño actoral.

Cuando aparecieron los Teatros Universitarios, se modificó el criterio respecto a los decorados y poco a poco las Compañías Teatrales supieron adaptarlas a sus montajes.

En las décadas del 60 y 70, las Compañías Independientes ya poseían un elevado nivel en sus puestas en escena con al participación de conocidos escenógrafos nacionales.

Lo importante de la herencia española fue la de generar un proceso de cambio en los montajes teatrales, al integrar a estos una estética coherente con la construcción dramática de las obras. El impacto emocional de las representaciones del teatro de García Lorca, traído por la actriz catalán M. Xirgú, despertó en nuestros profesionales de teatro la inquietud por iniciar un etapa de superación definitiva.

Esta etapa de evolución artística y de madurez conceptual involucró, no sólo el aspecto actoral, sino también un punto de vista diferente para el tratamiento escenográfico, elevando su participación a un aporte estético y artístico de gran relevancia.

Las innovaciones aportadas por los pioneros de esta expresión artística, marcaron el inicio de una nueva generación de escenógrafos y diseñadores teatrales.

EDITH DEL CAMPO, Diseñadora Teatral
Académica Departamento de Teatro