

EL ESCENARIO Y LOS GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE*

Gerardo Vera

No creo necesario insistir en la importancia de la Escenografía dentro del actual desarrollo de las nuevas tendencias teatrales. Lo que me propongo en estas líneas es aclarar, en la medida de mis posibilidades, la situación del escenógrafo dentro y fuera de las estructuras comerciales del teatro en nuestro país. Hemos asistido y estamos asistiendo a la desaparición del «*hombre de teatro*» en su concepto más individual para dar paso a una concepción colectiva del hecho teatral, más coherente y a todos los niveles más eficaz, como lo pueden demostrar los mejores montajes realizados hasta ahora a partir de unas bases de participación colectiva.

Ahora bien, si analizamos detenidamente la composición de estos grupos que han realizado los montajes clave en el desarrollo del Teatro Independiente, vemos un tanto por ciento elevado de actores, una persona encargada del funcionamiento general del grupo (a niveles de dirección escénica o de coordinación del montaje) y muy poca gente, en algunos casos casi nadie, encargados de planear o coordinar la parte plástica del espectáculo. Me estoy refiriendo a la vinculación de escenógrafos con los grupos. Escenógrafos o gente con una determinada visión de las características determinadas que un montaje debe de tener en lo que concierne al aspecto visual y plástico de la obra.

Una de las razones fundamentales estriba en la concepción absurda de que un planteamiento coherente supone un desembolso económico que los grupos no pueden costear. A esta concepción han contribuido dos cuestiones, a mi modo de ver, absolutamente fundamentales:

- a) La postura del escenógrafo limitado la mayoría de las veces a un trabajo exclusivamente fundamentado en el diseño y por lo tanto poco conocedor del trabajo práctico basado en una concienzuda investigación de materia-

* Publicado en «Pipirijaina». N.º 3, Mayo de 1974.

les. Deformación de la profesión que debemos agradecer al teatro comercial establecido.

- b) La falta de gente preparada incluso a los niveles más elementales, que carecen de una rudimentaria especialización y marginan este factor importante de la puesta en escena debido, la mayoría de las veces, a un desconocimiento bastante grande de cómo se puede llevar a cabo una realización de decorados y vestuarios sin recurrir a grandes desembolsos de dinero. En determinados almacenes y tiendas se pueden encontrar materiales asequibles a la economía de grupo más precaria.

En la mayoría de los países que han adquirido un desarrollo a nivel teatral medianamente importante, se está ya dando paso a la aparición del escenógrafo «artesano» frente al escenógrafo «artista» que supone todo un cambio de concepción de la profesión con un importante trasfondo ideológico. El concepto burgués del artista que plantea la puesta en escena desde su tablero y cuya participación en la producción de la obra es meramente de supervisión, se sustituye por la del hombre de teatro que no sólo estructura la escenografía, sino que planifica técnicamente su realización y participa activamente en su realización. En nuestro país esto que parecía prácticamente inviable, se ha empezado a desarrollar con los consabidos condicionamientos especiales que el teatro y todas las manifestaciones culturales sufren. En principio, es difícil, la supervivencia a nivel económico incluso en el teatro comercial, donde los escenógrafos «no colocados» cobran poco y mal, cuando cobran, y están obligados a tomar parte en montajes absolutamente reaccionarios.

Esto supone una obligada falta de dedicación a la profesión al tener que trabajar generalmente en otra cosa y tomar tu profesión casi a niveles de «hobby». Por otra parte, son pocos los grupos independientes que viven exclusivamente de su trabajo dentro del teatro y la mayoría de sus integrantes tiene que ganarse la vida en empleos que les ocupan gran parte del día. El escenógrafo participa también de estos condicionamientos y su intervención suele ser esporádica y casi nunca como miembro del grupo.

La capacidad para experimentar se va haciendo cada vez más cercante en el teatro comercial al uso, ya que el escenógrafo no suele ver su escenario completo y construido más que unos días antes del estreno, cuando es imposible rectificar. Lo mismo pasa con el vestuario. Siempre notamos a los actores muy incómodos con sus caracterizaciones, incorporadas durante el ensayo general, y ven su traje y el entorno como algo ajeno a ellos y, en cierto modo, impuesto. Por eso resulta más interesante participar en un montaje cuyas bases de trabajo sean comunitarias, aparte del consiguiente entendimiento ideológico entre los que trabajan para conseguir un teatro que exprese nuestros problemas y refleje las contradicciones de la actual sociedad española.

Una vez esbozados los problemas comunes a todos los que intentamos el desarrollo de un teatro útil y sin manipulaciones, voy a plantear las posibles alternativas que se ofrecen a los escenógrafos.

1. EL ESCENOGRAFO COMO MIEMBRO DE UN COLECTIVO DE ESCENOGRAFIA, DEDICADO A LA INVESTIGACION DE MATERIALES, CUYAS SOLUCIONES O POSIBLES HALLAZGOS VAYAN DESTINADOS A LOS GRUPOS INDEPENDIENTES

La creación de un colectivo de escenografía supone ya un paso adelante al estar basado en las aportaciones individuales de sus integrantes, con vistas a resultados de grupos o colectivos. Es difícil al principio limar problemas de «*personalidades individuales*», que deberán ir desapareciendo a medida que el grupo encuentre recompensado su trabajo con serios resultados en su investigación.

Este colectivo de escenografía bien podría aglutinar no sólo a personas especializadas en el asunto, sino a todos los miembros de los grupos de teatro en algún modo responsables de los decorados, el vestuario y el «*atrezzo*» de sus montajes respectivos. En este caso se debería valorar ante todo un trabajo a realizar sobre elementos, materiales, telas cuya utilización pudiera ser asequible a la economía de todos los grupos y que, utilizados con buena dosis de imaginación y de trabajo continuado, pudieran producir excelentes realizaciones plásticas. Una localización de almacenes y tiendas que facilitan material a precios bajos sería un primer punto de partida. Ahora bien, ¿cómo se puede garantizar la continuidad de un colectivo cuando se necesitan elementos tan básicos como un local de trabajo y la base económica necesaria para que sus integrantes pudiesen dedicarse seriamente a ello durante tres o cuatro horas diarias como mínimo? Por ahora, las posibles soluciones al problema se están resolviendo a nivel de buscar un local prestado y sacando tiempo de donde casi no hay. Lo que sí es cierto es que esta alternativa, una vez en marcha, debería plantearse a nivel general de grupos y, entre todos, dar con las posibles soluciones para su continuidad.

2. EL ESCENOGRAFO QUE, A NIVEL INDIVIDUAL, TRABAJA PARA LOS GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTES

La estructura del teatro comercial existente reduce la participación del escenógrafo a términos de intervención en los montajes, la mayoría de las veces «desde fuera» y su aportación está basada en una cierta gratuidad. Los elementos escenográficos raras veces están integrados en las obras, y las puestas en escena más recientes nos asombran por su falta total de funcionalidad. Por otra parte, los hallazgos más resonantes de los últimos años han estado basados en escenografías espectaculares y el escenógrafo ha pasado a ocupar un papel predominante en el panorama teatral —un escenógrafo consciente de su posición en el proceso de creación teatral llega a un punto donde se plantea su actividad y sus posibles aportaciones. Pasa de trabajar en montajes comerciales aparentemente consecuentes con los profesionales más serios de nuestra escena, a plantearse su participación en el mundo de los grupos independientes. Esto representa un cauce nuevo que está em-

pezando a explotarse. En estos grupos, la participación del escenógrafo es activa y debería estar vinculado al grupo desde los primeros trabajos de mesa —no sólo puede diseñar la escenografía, sino colaborar y aportar sus conocimientos para inventar un tipo de escenario funcional y anti-decorativo, es decir, utilizable. Las puestas en escena más interesantes han sido aquéllas en las que los elementos plásticos se encontraban absolutamente integrados en el conjunto total. Los trajes más logrados han sido aquéllos que no sólo ayudaban al actor a construir su personaje, sino que le facilitaban todo tipo de movimientos, trajes y escenografías creados «desde dentro» en abierta posición a los montajes comerciales, que aportan sus decorados y todos los elementos de la puesta en escena dos días antes del estreno como mucho. El escenógrafo, aquí, amplía su campo de experimentación y su trabajo se ve recompensado por una mayor eficacia.

3. EL ESCENOGRAFO COMO MIEMBRO DE UN GRUPO DE TEATRO INDEPENDIENTE, VINCULADO AL DESARROLLO DEL GRUPO EN TODAS SUS FACETAS

Los problemas que se presentan al analizar la anterior alternativa radican en el caso de que el escenógrafo, al trabajar un poco al margen del desarrollo interno del grupo (pueden coincidirle dos y a veces tres montajes al mismo tiempo) la mayoría de los casos no puede acudir a todo el proceso de ensayos, durante el cual se lleva a cabo la elaboración del espectáculo y no está presente en el proceso de creación del personaje por parte del actor. Por otra parte, a mí me parece que un escenógrafo que se une al grupo sólo durante el tiempo que dura la puesta en escena de esa determinada obra carece de una visión detallada y precisa de cuáles son los factores fundamentales que incurren en el grupo a todo nivel, su estilo, su visión del teatro y su manera de resolver las cuestiones prácticas que se plantean en cada montaje. La solución se plantea entonces a partir de la integración del escenógrafo en el grupo. Integración que puede ser de todo punto positiva. Lo que de algún modo habría que especificar es cómo se lleva a cabo esta vinculación. No es que el escenógrafo sea el único encargado de resolver los decorados de la obra. Más bien creo que debería ser un coordinador de las sugerencias que, a nivel plástico, pueden ser dadas por cualquiera de los miembros del grupo. Lo que sí es necesario es que él organice la relación de la escenografía y de los trajes, bien auxiliado por colaboradores de fuera del grupo (a veces da buenos resultados, pues descarga a los actores de participar en la producción técnica de la obra) o bien con miembro del grupo (dos o tres que en cada montaje se encarguen primordialmente de la realización técnica).

El escenógrafo aquí, como persona especializada, se encargará de un departamento fijo de escenografía, que fuese acumulando material de todas las obras del grupo, encargado del mantenimiento del material, coleccionando un stock de trajes, chaquetas, etc., de uso diario para su posible adaptación a un montaje poste-

rior y trabajando con varios miembros del grupo, adiestrándose en la confección y realización de elementos de «*atrezzo*», decorados y trajes.

Lo que realmente plantea problemas es la cantidad de trabajo que se acumula a la hora de resolver una determinada función. El diseñar y planificar los bocetos de toda la puesta en escena (que por supuesto sólo sirven de punto de partida o referencial inicial para luego ir transformándose con la participación de los actores y las dificultades específicas del montaje) lleva bastante tiempo. En esta primera etapa se trabaja más sobre formas y colores que sobre detalles precisos y esto lo puede llevar a cabo el escenógrafo sólo una vez que ha participado en el trabajo de mesa previo del grupo y conoce las características generales de la obra en proceso de elaboración.

Tras el diseño de las maquetas y los bocetos de los figurines, viene el trabajo sobre los materiales para realizar los elementos (si no es un material base para toda la puesta en escena, que debe estar claro desde el principio); aquí la aportación del escenógrafo es fundamental y aún puede resolver las primeras pegas de tipo técnico a nivel individual. Los problemas surgen a la hora de la realización de todo lo que se ha diseñado. En los grupos de teatro, la mayoría están más motivados para participar como actores que para tomar parte en la producción técnica de la obra. Por otra parte, la economía del grupo no puede permitirse el lujo de pagar realizadores (carpinteros, modistas) que trabajen para él y todo, o casi todo, se resuelve dentro del grupo. Para llevar esto a cabo de un modo lógico y coherente sería básico que en cada montaje tres personas del grupo organicen la producción, reduciendo su participación como actores (no necesariamente los mismos en todas las obras) y contando con colaboradores que casi siempre se encuentran dispuestos a echar una mano. Mi experiencia en este sentido con «*Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*» dentro del grupo Tábano me parece un ejemplo evidente de lo valiosos que son estos intentos para un escenógrafo al vincular unas fundamentales aportaciones del grupo a nivel colectivo.

G. V.