

MEDALLA DE ORO DE LA
13ª TRIENAL INTERNACIONAL
DE LIBROS Y PERIÓDICOS
DE TEATRO DE NOVI SAD
(SERBIA) - 2003

PREMIO ESPECIAL DE LA
UNIÓN DE ACTORES 2004



Portada: "Eduardo III", dramatización de Juan Antonio Hormigón sobre la obra de William Shakespeare. Traducción de Antonio Ballesteros. Escenografía de Tomás Adrián. Teatro Español de Madrid. (2005). (Foto: Chicho).

ADE teatro

REVISTA TRIMESTRAL DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

DIRECTOR:

Juan Antonio Hormigón.

SUBDIRECTORES:

Jaume Melendres y Manuel F. Vieites.

REDACTOR JEFE:

Carlos Rodríguez.

SECRETARIA DE REDACCIÓN:

Inmaculada de Juan.

REDACCIÓN:

Rosa Briones, Julio E. Checa, Alberto Fdez. Torres, Angel Martínez Roger, Eduardo Pérez-Rasilla, Jorge Urrutia.

REDACTORES ASOCIADOS:

Joan Abellán, Alejandro Alonso, Yolanda Pallín, Irene Sadowska-Guillón, Ana Seoane, Adolfo Simón, Luis de Távira, César de Vicente, Laura Zubiarrain.

REDACTORES CORRESPONSALES:

Ricardo Iniesta (Andalucía), Etelevino Vázquez (Asturias), Patricia Trapero (Baleares), Antonia Merchán (Canarias), Francisco Valcarlos (Cantabria), José G. López Antuñano (Castilla-León), Damián Villalán (Galicia), Maite Pascual (Navarra), Fernando Gómez Grande (País Valenciano).

DISEÑO GRÁFICO:

Tomás Adrián.

REDACCIÓN Y PUBLICIDAD:

Costanilla de los Angeles, 13, bajo izda. 28013 Madrid
Tfno.: 91 559 12 46. Fax.: 91548 30 12
www.adeteatro.com
e-mail: redaccion@adeteatro.com

ISSN: 1133-8792
DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985

IMPRIME:
A.G.S. Diseño y Producción Editorial, S.A.
Bell, 3. Pol. Ind. San Marcos
GETAFE (Madrid)

Esta revista es miembro de ARCE.
Asociación de Revistas Culturales de España.

Miembro Fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

ADE-TEATRO no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos

EDITORIALES

- El agrio aroma de la traición, por Laura Zubiarrain 5
- Memoria del Vietnam, por J. Urzainqui 6
- "Eduardo III": Una nueva obra de Shakespeare, por Juan Antonio Hormigón 7
- La Consejería de Cultura de Navarra y la ADE acuerdan celebrar el XII Congreso de la ADE en Pamplona 9
- La Santa Alianza, por Atilio A. Boron 10

PUBLICACIONES DE LA ADE: DE BUENOS AIRES A MADRID

- Presentación de las Publicaciones de la ADE en la Feria Internacional del Libro en la ciudad de Buenos Aires, por Ana Seoane 11
- Sobre la puesta en escena de ADE-teatro en Buenos Aires, por Ricardo Sassone 14
- Una tarde de "Misterio y festival", por Alejandro Alonso 18
- No lo volveré a hacer más, por Francisco Nieva 19
- Francisco Nieva: Magisterio y Carnaval, por Claudio Guillén 20

ENTREVISTA

- Gerardo Vera, director del CDN: "El teatro público tiene que corregir el mercado", por Julio Checa 22

TECNOLOGÍA Y ESCENIFICACIÓN

- Descubrimiento de Sabbattini, por Louis Jouvet 33
- Las dramaturgias y el desafío tecnológico, por Luis Thenon 42
- Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena "neotecnológica", por Ricardo Sassone 49
- Steele Mackaye, un inventor para la escena, por Pablo Iglesias Simón 60
- Pantallas, por Jaume Melendres 64
- El Teatro en el siglo XXI. Rito versus ciberespacio, por Jorge Eines 68
- En conversación con Robert Lepage a la hora del té, una entrevista de Pablo Iglesias Simón 74

TEXTO TEATRAL

- Nota teatrológica 84
- El cartero de Londres, de Luis Thenon 85

MARC BLITZSTEIN, UN MÚSICO REVOLUCIONARIO

- Biografía, Bibliografía y Discografía, por César de Vicente 98
- Marc Blitzstein: El sonido y la furia, por César de Vicente 100

- Escribir música para teatro, por Marc Blitzstein 105
- El modelo crítico de Blitzstein, por Paul Myers Talley 108
- Próximamente: El público de masas, por Marc Blitzstein 113
- Cambio de la función social de la música, por Hanns Eisler 119
- La película y el momento, por Tim Robbins 121

NOTAS DE DIRECCIÓN

- Aprendiendo con la tragedia. Notas de "Medea (La Extranjera)", por Ricardo Iniesta 127
- Notas de dirección de "A Number (Un Número)" de Caryl Churchill, por Vicente León 132
- "P": Cuando la soledad se va de putas, por Juan Luis Mira 135
- Sobre "Pipi Langstrum", de Astrid Lindgren, por Teresa Devant 138
- "Auto de los cuatro tiempos" de Gil Vicente: Un delicado juguete renacentista, por Ana Zamora 142
- Cuando escribir y dirigir son casi una misma cosa: "El rayo Verne", por Juan Luis Mira 146

ANIVERSARIOS

- Fernando Griffell: 25 años al frente de "La Casona", por Ester López 150
- Crónica de un cumpleaños a la japonesa. Veinticinco años con Sarabela Teatro, por Manuel F. Vieites 155
- 25 años de Sarabela Teatro, por Ángeles Cuña 159
- Ados Teatro, 10 años, por Garbi Losada 164

INTERNACIONAL

- El teatro en el Líbano, por Irène Sadowska Guillon 171
- Cuatro montajes en Berlín: Propuestas de renovación, por José Gabriel López Antuñano 176
- El Theatertreffen, la muestra del teatro alemán, por Félix Herzog Verrey 181

VIII CERTAMEN DE TEATRO PARA DIRECTORAS DE ESCENA 2005

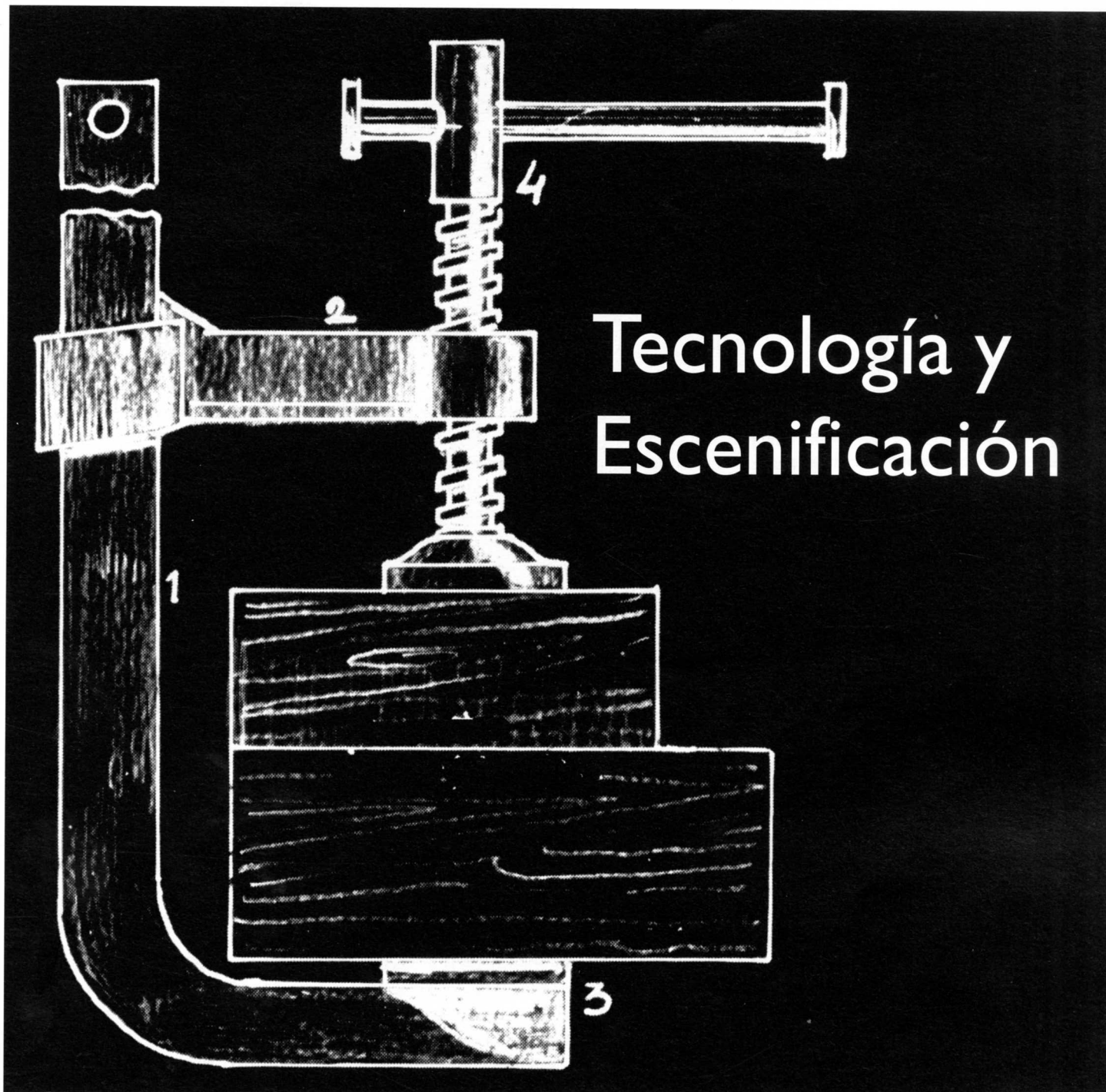
- Una iniciativa que merece mayor atención de las instituciones, por Eduardo Pérez-Rasilla 188

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE TEATRO

- Lessons from London, por Ian Herbert 196

- LIBROS 202
- NOTICIAS ADE 213
- AGENDA 215
- NOTICIAS DE ASOCIADOS 217





Tecnología y Escenificación

Descubrimiento de SABBATTINI

(PRÓLOGO A
PRATIQUE POUR FABRIQUER
SCÈNES ET MACHINES
DE THÉÂTRE,
DE NICOLA SABBATTINI)

Incluimos en este dossier algunos fragmentos de un casi desconocido texto de Louis Jouvet, escrito en 1941 como prólogo a la traducción francesa de la *Práctica para fabricar escenarios y máquinas de teatro* (Ravena, 1638), de Nicola Sabbattini. Además de constituir un gran e inusual elogio a la figura del maquinista, el artículo de Jouvet es una oportuna incitación a la lectura del libro del escenógrafo italiano. Jaume Melendres, que lo ha vertido al castellano, ha utilizado la reedición en facsímil de *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1942), publicada en 1994 por la editorial Ides et Calendes de Neuchâtel.



E

[...] ste manual de Sabbattini explica a la vez lo teatral y lo dramático. Contiene los rudimentos más simples y, al mismo tiempo, los más sabios para preparar los simulacros necesarios a la ceremonia dramática y a la fabricación de las sombras y de los fantasmas de la escena.

Al hombre de oficio, le enseña lo que debe conocer en primer lugar sobre el teatro antes de otras preocupaciones: la práctica de la sinceridad y las leyes físicas del simulacro, los juegos de manos y de ingenio que hay que aprender para cambiar la realidad en ilusiones y convertir en verdadera la inverosimilitud.

El poeta necesita los artificios del maquinista y del escenógrafo; el actor no puede prescindir de ellos; el público los exige y los reclama.

El espectador sigue dócilmente al poeta dramático en este imperio desconocido del teatro que no tiene nada en común con el mundo sensible que nos rodea, gracias, ante todo, a lo extraño, a lo fabuloso o a lo fantástico creado por el aparato escénico y sus decorados. Telas, telones y bastidores que muestran de mil formas todo lo que Dios creó en seis días y todo lo que el hombre le añadió: auroras y crepúsculos, nubes y arco iris, mares y montañas, fuentes y ríos, palacios, casas, con sus calles y sus plazas, paraíso e infierno: ni siquiera se olvidó Sabbattini de “practicar” o fabricar los espectros.

A excepción del arte de escribir o de actuar, Sabbattini sabe del teatro todo lo que puede saberse. Habla de lo que sabe y lo enseña de un modo tan perfecto que, al leerlo, imaginamos que tal vez sería posible aprender también el arte de actuar y de escuchar una obra dramática si tomásemos la precaución de poseer su misma inteligencia.

¿Quién era Sabbattini?

Hoy, cuando su obra le desborda, y cuando el teatro reclama una ciencia, la oscuridad de su nombre bastaría para certificar sus virtudes.

Jefe de maquinistas, *maître d'œuvre* de la escena, nace a fines del siglo XVI. La fecha de su nacimiento es incierta: entre 1567–1574 y 1582, los biógrafos han escogido 1574. Es un momento decisivo en la historia del teatro. El Renacimiento revisa el teatro antiguo: los autores, los actores y el público necesitan espectáculos nuevos en una arquitectura nueva.

Palladio, al modificar el edificio antiguo, acaba de construir el Teatro Olímpico de Vicenza. Ha reducido las proporciones del teatro romano y lo ha cubierto con un techo. En las tres puertas abiertas del muro del escenario, dispone tres perspectivas pintadas y corpóreas, tres decorados de una arquitectura renacentista que hace soñar, todavía hoy, a los directores de *Lorenzaccio*. Pero este maravilloso instrumento quedará inhabitado por falta de un poeta dramático.

En este mismo momento, Shakespeare se instala en un anfiteatro del circo de Londres. En el extremo del óvalo de la pista, utilizando una parte del espacio antes ocupado por los aficionados a los combates de animales, levanta el estrado escénico, una tarima donde tres alvéolos recuerdan las tres antiguas puertas, a su vez dobladas por tres escenarios superiores que se levantan por encima. Seis escenarios, seis lugares distintos y simultáneos, con un inmenso proscenio que prolonga el estrado con una proa triangular que se avanza en el óvalo de la antigua pista y crea una nueva platea: un maravilloso instrumento donde van a representarse las obras del período isabelino y que muy pronto perderá su utilidad. No podrá resistirse ante la invención italiana de los decorados pintados en *trompe-l'oeil*, gracias a los cuales triunfan los decorados. A partir de ese momento, los espectadores se alinean dócilmente en un plano elíptico en forma de herradura, de lira o de imán, cuyas ramas y polos abrazan un nuevo escenario y donde todo se ordena según la ilusión de los ojos. Es el teatro a la italiana, una invención sabbattínica hoy todavía en uso.

En Italia, dos escuelas dividen el teatro. Por una parte, los decoradores, partidarios de las máquinas, que escriben ellos mismos obras para justificar las maravillas de sus invenciones mecánicas y, por otra, los “partidarios de la comedia” erudita e inmóvil que, con Sabbattini, subordinan su inspiración a la de los poetas. [...]

Sabbattini construyó el puerto de Pesaro, proyectó la canalización del río Foglia, diseñó las “nobles” estancias de Madame en la corte de Pesaro [...] y equipó el Teatro del Sole de su ciudad natal con

Máquina de lluvia
en forma de aspa
usada en los
teatros europeos
durante el siglo
XIX. (Foto:
Antiqua Escena).



las máquinas descritas en el Libro Segundo de su Tratado. [...] ¿Es este Sghizzi o Sabbattini el mismo que, para reorganizar las salas de teatro, tuvo antes que nadie la idea de redondear en forma de elipse o de lira las salas rectangulares donde se representaban las obras? ¿Es este Sghizzi o Sabbattini quien por primera vez distribuyó los palcos en filas circulares alrededor de la sala, creando así el primer teatro a la italiana? Por el cariño que le tengo, yo concedo esta gloria a Sabbattini.

Sabbattini era un maquinista y su vida no ofrece nada de extraordinario, salvo "lo extraordinario" del oficio que practicó.

¿En qué consiste la maquinaria?

Describir sus cabestrantes, sus bastidores, sus polipastos o sus poleas entrecruzadas por cuerdas, que evocan la gloria de los antiguos marineros, no basta.

Explicar la mecánica de sus aparatos que levantan, cargan, izan, desplazan o inclinan en la caja del escenario las masas y volúmenes más variados no nos proporciona una idea suficiente del papel que desempeña. Mostrar cómo la mano del maquinista, con la ayuda de contrapesos, realiza los cambios y transforma el escenario no es más que un ejemplo de su utilidad.

Sería necesario, además, explicar la relación entre la maquinaria y el decorado, decir cómo determinan la puesta en escena, y cómo dependen de ella, cómo el juego de los actores, ayudado u obstaculizado por ellos, está bajo su influencia; y cómo, en fin, estas relaciones rigurosas están en su conjunto dominadas por la forma y el género arquitectónico del edificio.

Espacio dramático, maquinaria, decorados y representación van juntos. Organizada en el interior del edificio y formando parte de su cuerpo, la maquinaria se constituye en los órganos y los pulmones del teatro, cuya función respiratoria se expresa en el ejercicio de la representación.

De este modo, el escenario moderno, distinto del isabelino por su organismo escénico y sus decorados pintados, modifica el juego de los actores y altera el ritmo respiratorio de las escenas de Shakespeare sin perfeccionar su expresión.

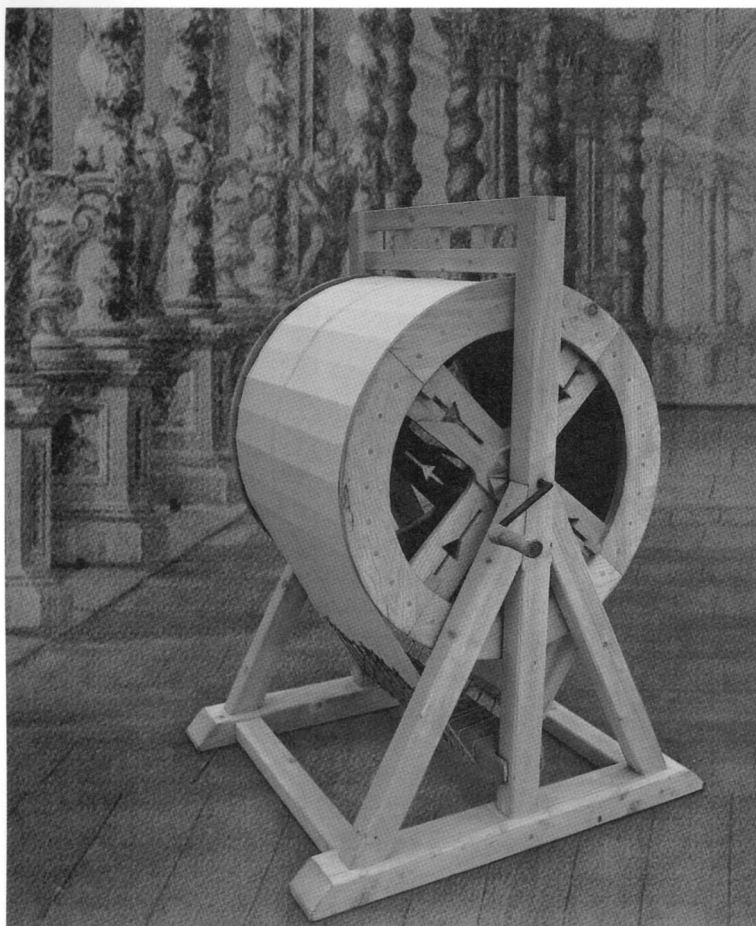
Una gran tela pintada de verde, extendida sobre las tablas del escenario y, debajo, arrastrándose por el suelo, unos figurantes en constante agitación que dirimen sus querellas personales pegándose grandes patadas en las posaderas, todo esto es "el mar y sus olas" en la imaginación del público. Una vieja plancha metálica oxidada, sacudida en un rincón de los bastidores, es "el trueno"; algunos garbanzos secos rodando en el fondo de una caja para sombreros hacen "la lluvia y la tempestad", y "el aguacero" se consigue con un pedazo de papel de seda frotado en la parte trasera de un bastidor.

Ésta es la cocina del teatro para los espectadores. Después cae el telón y algunos hombres corren en desorden a desmontar rápidamente magníficos palacios de cartón y arquitecturas ciclópeas en contraplacado; bosques contruidos con redes de pescar vuelan por el aire, cruzándose con el salón Luis XIV donde en seguida continuará la acción. Ésta es la idea que se tiene de los entreactos por poco que uno se haya encontrado imprudentemente en un escenario en ese instante.

Ésta la imagen irrisoria que el público tiene del teatro. La irrisión sólo se ejerce sobre lo sublime o lo maravilloso; en ellos se alimenta y se desarrolla mejor que en cualquier otra parte. El comercio de la ilusión en el teatro suscita en sus aficionados una desconfianza constante hacia el objeto de su pasión y cultiva una ironía contradictoria necesaria para afilar al máximo su placer y para desarrollar su sentido crítico.

Jean-Jacques Rousseau, cuando fue invitado a visitar un escenario de ópera, respondió que "no deseaba conocer los pequeños medios con que se consiguen tan grandes efectos".

Habría mucho que decir sobre esto recurriendo a Sabbattini. Pero La Bruyère ya dejó escrito que:



Máquina de viento inspirada en los diseños realizados por Bruno Mello en 1979. (Foto: Antiqua Escena).

Los cuatro órdenes de la puesta en escena

iglesia o verdadero teatro, sea cual sea el lugar, el maquinista es el furriel inteligente, el intendente devoto de las necesidades materiales del espectáculo; humilde y pobre, carga sobre sus espaldas un amasijo de poleas, de cuerdas y de cabrestantes, de máquinas móviles o voladoras que ha tomado prestadas de la antigua navegación a vela. Levanta estrados, organiza los locales según los recursos del lugar y las necesidades de la obra aumentando las dimensiones de lo maravilloso o de lo horrible, y siempre está a las órdenes del poeta, a la disposición de los actores, al servicio del público. Sus instrumentos, sus invenciones, su mecánica son los mismos de siempre: desde siempre, sus máquinas están construidas sobre los mismos principios y ellos, los maquinistas, tienen las mismas virtudes. Unos principios y unas virtudes que se adaptan dócilmente, en cada época, al sentimiento dramático de las obras.

Hablar de maquinaria, contar su historia, es contar la historia del teatro, puesto que significa hablar tanto de los poetas a quienes ha servido, de los actores a quienes ha asistido como de los edificios que ha construido.

[...]

[El orden greco-romano, el orden medieval, el orden shakespiriano y el orden italiano] son desde el punto de vista de la arquitectura y de su organización los cuatro órganos, los cuatro órdenes del teatro. Al considerar estos cuatro órdenes dramáticos, en seguida se nos ocurre pensar que, sin duda, hay una estrecha relación entre estas cuatro formas arquitectónicas y las representaciones a que han dado lugar, que hay entre estos cuatro instrumentos y los poetas, los actores, los maquinistas y el público que los han utilizado en épocas diversas, una relación directa que es la misma que existe entre un órgano y su función.

Es la hipótesis de Darwin en su historia natural. Partiendo de la idea que entre el órgano y su función hay una influencia recíproca, Darwin explica con facilidad la transformación y la evolución de las especies animales y vegetales.

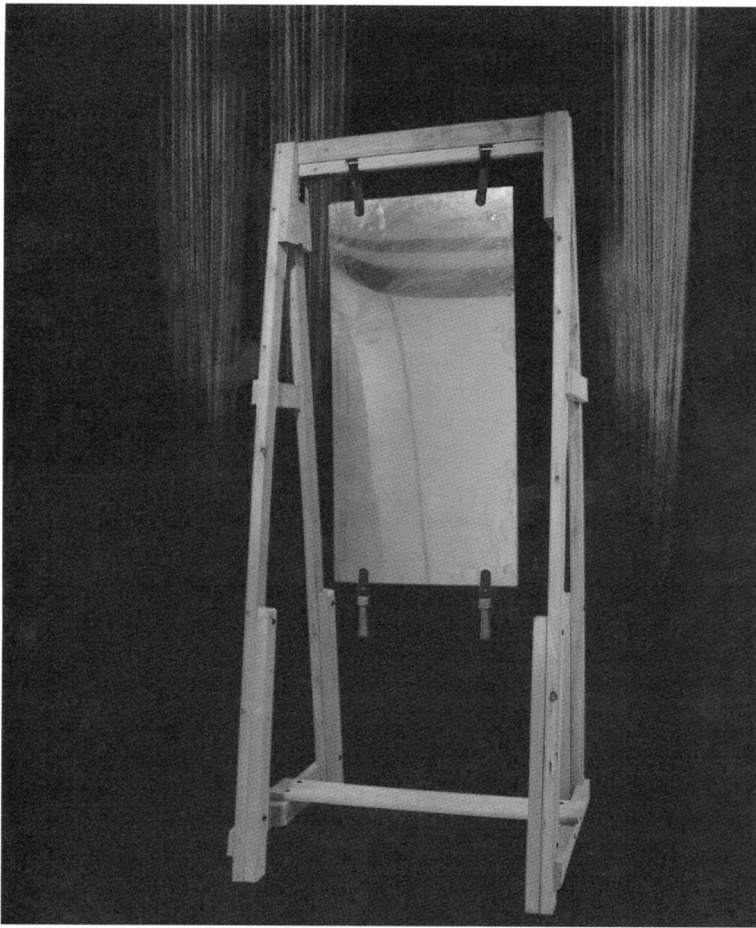
Así, sirviéndonos de este silogismo para la claridad demostrativa, y a la inversa de Darwin, podríamos hacer un estudio de la función dramática, es decir, de las formas sucesivas de la literatura teatral y de sus medios de ejecución en función de esos cuatro grupos de arquitectura.

Aparece la idea que por un simple estudio del desplazamiento del escenario en el lugar de la representación podría hacerse una historia general del teatro que, englobando el estudio de sus participantes y de sus técnicas, explicara las particularidades de cada literatura, las escuelas de actores y todos los procedimientos o convenciones en uso en cada época. Texto del autor, modos de actuación de los actores, costumbres de los espectadores, estilos del vestuario y particularidades de maquillaje, atrezzo, construcción y organización del estrado —sus entradas y salidas, su decoración, su iluminación—, lugar de los músicos, concha del apuntador, puestos de regiduría o de maquinistas y de la misma maquinaria, con todos los detalles materiales de la representación, quedarían de este modo definidos, si no explicados, por las condiciones arquitectónicas de la representación.

“Sería engañoso, y cultivaría el mal gusto decir, como suele hacerse, que la máquina no es más que un juego para niños y que sólo conviene al teatro de títeres: la maquinaria aumenta y embellece la ficción, sostiene en los espectadores esta dulce ilusión que constituye el único placer del teatro, donde sigue volcando lo maravilloso”.

Criada de la imaginación del poeta, la maquinaria ha seguido desde siempre el cortejo de los actores a través de los tiempos y de los países. En todos los lugares donde se hospedan o buscan refugio a lo largo de sus azarosas peregrinaciones, sea cual sea el edificio que escojan o construyan, o la dieta de alojamiento que reciban, la criada se detiene donde ellos se detienen y les asiste.

Anfiteatro antiguo, escalinatas del templo o patio de hostel, tarima de madera, corral, plaza pública, callejuela, granja, salón palaciego, jardín cubierto, carpa ambulante, atrio de



*Plancha de metal
utilizada para
imitar una
tormenta. (Foto:
Antiqua Escena).*

Son las condiciones mismas de lo que se denomina puesta en escena.

Ello es así porque la puesta en escena teatral es la utilización de los elementos materiales puestos a disposición del poeta y de los actores, es decir, la organización del espacio y de sus recursos. Su objetivo apunta a la expresión dramática de la obra, es decir, al efecto que debe producir en el espectador.

Así pues, la puesta en escena puede definirse inversamente como la interpretación, la adaptación y la organización de la obra del poeta por el juego de los actores, los artificios de la escenografía y los servicios de la maquinaria en condiciones arquitectónicas dadas.

Al considerar los servicios de esta maquinaria en cada uno de los cuatro órdenes podemos extraer la idea de su función y examinar las distintas maneras en que ha colaborado en el arte del teatro.

Es el estudio de su tradición, de sus procedimientos y de su papel.

El orden griego

La puesta en escena del teatro antiguo es un friso móvil y un bajorrelieve animados por la maquinaria. Los tres actores protagonistas, como gigantes de carnaval, alzados por una especie de zancos y agrandados por enormes máscaras cuyo orificio hace funciones de altavoz, avanzan y reculan en el escenario. Una plataforma, o un zócalo móvil, cuyas ruedas de bronce resuenan sobre el mármol, trae al mensajero que recita, hace aparecer a la víctima ensangrentada, la expone a los ojos de los espectadores o permite que la majestad real participe en la acción.

Sobre bloques de mármol giratorios aparecen y desaparecen los espíritus o las almas muertas, mientras en lo alto del pórtico, levantados por un inmenso brazo o rodando en lo alto del muro, los Dioses surgen en el escenario o lo sobrevuelan. Es una sucesión de cuadros vivientes. La maquinaria realiza los “movimientos” y los “primeros planos” que hoy fabrican los aparatos cinematográficos.

El tambor, el címbalo y la flauta participan en estos espectáculos; para imitar el fragor del trueno, enormes cajas de madera sobrecargadas de piedras son arrastradas detrás del pórtico sobre grandes ruedas octogonales. Todos los aparatos de “ruidos” o de “efectos” tienen ya la misma construcción, y ejercen el mismo servicio y el mismo papel que hoy. El sentimiento dramático vive en este escenario en la majestad del paisaje y la maquinaria tiene como tarea igualarse a esta majestad.

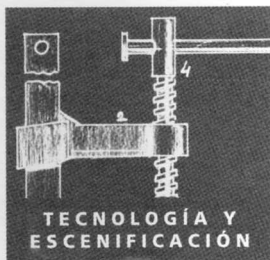
El orden medieval

Tanto en las “casas” de los misterios con “Paraíso” e “Infierno” como en el interior de una catedral, la maquinaria colabora del mismo modo en la representación; el gusto por lo maravilloso la empuja a encontrar “trucos” que se desarrollan y enriquecen rápidamente por la buena fe y la imaginación ardiente e ingenua del espectador. El director de escena se denomina el “fingidor”; a menudo, también, “el que dirige el juego”. En este teatro, la maquinaria contará mucho. Es aquí, en efecto, donde nacen los primeros “secretz”: “trampillas” por donde Jesús resucita, “plataformas” que lo suben al cielo con las almas salvadas del Purgatorio para extasiarse en lo “alto” del Paraíso, “mandíbulas articuladas del Infierno, escupiendo fuego y llamas, “máquinas para el vuelo de los ángeles” y “nubes” que se abren en el cielo cuando el velo del Templo se desgarran en la tierra.

El sentimiento dramático se expresa aquí en la narración de los Evangelios, y la maquinaria intenta imitar o reproducir piadosamente la maravilla de los milagros.

Sin embargo, el maquinista que organiza los estrados busca un edificio: trabajará en las salas de los castillos, en los recintos del juego de pelota y, sustituyendo al arquitecto, añadirá a su oficio de presdigitador el de carpintero.

Más tarde inventará, construirá y maquinará decorados a la vez primitivos y sabios. En el Hôtel de Bourgogne, para la representación de *Mélite*, el señor Corneille le pedirá: “En el centro del escenario, un palacio, bien ornamentado. A un lado del escenario, otro para el mago, en la cima de un monte. Al otro lado, un parque. En el primer acto, una noche, una luna que se mueve, ruiseñores, un espejo encan-



El orden shakespeariano

tado, una vara para el mago, grilletos o esposas, trompetas, cucuruuchos de papel y un sombrero de ciprés para el mago”.

Esta lista, redactada por los señores Laurent y Mahelot, maquinistas jefes del Hôtel de Bourgogne, nos da una idea de la evolución de la maquinaria a partir de la Edad Media. La maquinaria proporciona a la obra una realidad conquistada a la naturaleza por una imaginación poética.

La escenificación de Shakespeare es el más perfecto y el más puro ejemplo de la maquinaria en la historia del teatro. Renunciando al artificio de los “trucos” y del “*faux-semblant*”, sirve directamente la obra, hasta el punto de ser su traducción total e indispensable. El escenario es una especie de estereoscopio que permite ver y oír la comedia y el drama en la multiplicidad de sus perspectivas.

La obra de Shakespeare, por sus innumerables escenas, su brevedad, sus variados lugares y el cambio rápido que exigen, es la destrucción de los principios de Aristóteles. La simultaneidad que imponen las escenas y su sincronismo destruye las condiciones de espacio, de tiempo y de duración. Sobre este estrado, la escala humana y la voz de los personajes adquieren el relieve necesario para la representación. Todas las convenciones tienen una pureza hasta entonces desconocida y son admirablemente comprensibles para el oyente, sin recurrir a medios secundarios.

La obra de Shakespeare, que acarrea y contiene en sí misma toda su ejecución dramática, y a la que no se puede quitar ni añadir nada sin alterarla o falsificarla, encuentra aquí un instrumento perfecto. Obligado a cambios de lugar sin tener ni el tiempo ni los medios para realizarlos, el maquinista, aprovechando la experiencia y las pruebas de los cadalsos de la edad media, a través de la invención de planos diferentes en profundidad y en altura, rechaza la ilusión y se limita a construir un instrumento únicamente pensado para la actuación. De este modo, los planos sucesivos de este instrumento sitúan la acción en una perspectiva constantemente variada y renovada, donde las escenas cambian por sí mismas a través de localizaciones distintas. La maquinaria, aquí, se integra en la escena y satisface las enormes exigencias del poeta mediante una verdadera arquitectura escénica. El edificio y la obra dramática se igualan, se sirven y se complementan recíprocamente.

Purificada de todo *trompe-l'œil* y de todo fingimiento mediocre o vil, la maquinaria adquiere en Inglaterra su expresión cartesiana. Mientras que el teatro clásico francés permite cualquier cosa a la “imaginación” del director o del actor, el teatro de Shakespeare se pone al frente de una puesta en escena rigurosamente expresada por un “dispositivo” en el que las invenciones de la maquinaria han desaparecido.

El edificio de Shakespeare es la máquina de actuar de Shakespeare: no hay otra. La perspectiva sonora y visual que este escenario ofrece al oído y al ojo, las evoluciones de los actores, los avances y retrocesos de la acción en esta plataforma múltiple, el modo en que a veces la centraliza, la rompe y la fragmenta en el mosaico de la obra shakespiriana, hacen que este escenario sea el único donde puede ejecutarse la obra. Nunca el escenario giratorio ofrecerá a la sensibilidad del espectador la variedad de puntos de vista de este espacio dramático por excelencia. Por otra parte, la diversidad, la simultaneidad, el sincronismo de la acción y su rapidez sólo pueden obtenerse en el espacio de este escenario caracterizado por la ausencia de maquinaria.

Jamás el maquinista ha estado tan cerca del poeta. Este escenario es un comentario en acción.

El sentimiento dramático de Shakespeare se alimenta de la leyenda, de la crónica y de la maquinaria, renunciando a sus intervenciones habituales: crea el escenario más abstracto y el más propicio a una pura ejecución dramática.

El orden italiano

El descubrimiento de la perspectiva, que condujo a Paolo Ucello a la locura, también trastorna la tradición de la maquinaria: la perspectiva retorna a las invenciones y a los proyectos de la Edad Media, los perfecciona, los multiplica, y la maquinaria moderna deviene una fantasmagoría capaz de rivalizar con el calidoscopio.

La maquinaria italiana ignora la tradición de Shakespeare: es una verdadera reforma del teatro.

De Italia nos viene, en efecto, la invención del decorado pintado, donde la perspectiva crea nuevas magias para el ojo, un encantamiento visual más sabio que todos los inventados hasta entonces. La escena se convierte en un lugar móvil constantemente renovado. Gracias a una particular disposición de las máquinas, un decorado se transforma en otro, incluso a vista de los espectadores, gracias a una sustitución



Otra chapa de tormenta de mayor tamaño. (Foto: Antigua Escena).

Significación de Sabbattini

escenario, incluso de la sala, puesto que sala y escenario se hacen, más que nunca, estrechamente dependientes. Incluida en un mismo sistema óptico, perspectivo y auditivo, la curva “audio-visual” dibuja y ordena el teatro. [...]

Sombras, luz, líneas, vapores y nieblas, apariciones y desapariciones, todo da lugar en el escenario a un “sobrecogimiento”. Los ruidos, los rechinamientos, las ramas que se resquebrajan, el paso de los caballos, el agua que corre, el viento y la luna, los suspiros ahogados, el trueno y los relámpagos, “la manzana que baila” y “el agua que canta”, todo adquiere, con el poeta y el maquinista, una vida y un sentido particulares.

Óperas, comedias de magia, dramas, ballets, intermedios, divertimentos y apoteosis, el sentimiento dramático se difunde por el delta de toda suerte de géneros dramáticos. Y la maquinaria, debido a esta fragmentación, está obligada a convertir el escenario en una caja de ilusiones en la que su papel sólo tiene nobleza por la nobleza de los poetas.

Tales son los estadios de la evolución de la maquinaria en la historia del teatro según los he imaginado después de la lectura de Sabbattini. Todos los documentos –grabados, dibujos, miniaturas o pinturas célebres–, todos los planos de teatros que yo conocía antes, después de la lectura han perdido su carácter de pintorescos o de rareza para adquirir un sentido práctico. La lectura de Sabbattini los ilumina, los hace comprensibles y permite una meditación profesional.

Este libro de un maquinista es, también, un libro sobre el teatro: los hay en gran número, pero éste es el único, el único de los tratados de arte dramático donde la palabrería y el comentario brillan por su ausencia, el único indiscutible y fundamental sobre la maquinaria, el único – también – que es ignorado; y, signo providencial de la importancia de su verdad, es al mismo tiempo la única obra sobre el teatro escrita por un hombre de teatro.

El hombre de teatro que la lea dejando a un lado sus propias teorías y concepciones literarias podrá sentir los secretos de la escena y experimentar, como cuando se entra por primera vez en las ruinas de Atenas o de Epidauró, el sentimiento de acercarse a un misterio.

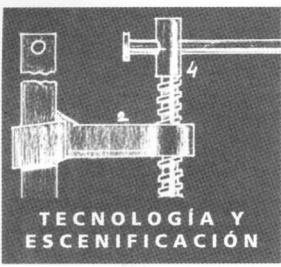
Con Sabbattini, he descubierto un tratado de maquinaria, una psicología del maquinista, una guía del regidor, un manual del escenógrafo y del pintor, una introducción a la arquitectura teatral, costumbres del espectador, estrategias del espectáculo, reglas de la escenificación; en una palabra, la primera enciclopedia del teatro, un código práctico de la ilusión y la clave de todos mis sueños dramáticos. [...]

Los pequeños problemas que trata y la ingenuidad de sus observaciones no deben provocar el rechazo del lector: es un libro de estudio y de meditación, donde se enseña el precepto esencial de los oficios teatrales, a saber: *que el humilde conocimiento de la práctica es el camino más seguro para acercarse a la verdad.*

¿A quién se dirige este libro, y por qué fue escrito? Sólo puede dirigirse a los iniciados o a los que quieren serlo; y, como todas las cosas grandes hechas en este mundo, fue escrito por amor a una profesión.

misteriosa que mezcla y reagrupa formas, materiales, colores, luces y sombras. Ante los ojos maravillados del espectador, un palacio se transforma en gruta sombría y ésta en verde campiña. Todos los monstruos y las deidades de la mitología, todos los personajes de la leyenda y los cuentos de hadas resucitan sobre las tablas del escenario. Ya no hay obras sin “intermedios”.

El “*theologion*” griego destinado a los Dioses ahora es la “gloria”, una máquina impresionante y magnífica, encubierta o descubierta por las nubes, que baja del cielo a la tierra llevando a cuestas a la asamblea entera de las divinidades: la “*mechané*” del Teatro Antiguo, que Brunellesco transforma en máquina para que vuelen los ángeles, ahora permite que Pegaso y su jinete surquen los aires. Esta máquina servirá tanto para los ballets de la Taglioni en *la Danza de la elevación*, con silfos voladores, como para la *Tetralogía* de Richard Wagner. El inventor de máquinas deviene pintor de los decorados, constructor del es-



Sabbattini y el maquinista

“He comido tambor y he bebido címbalo”, dice más o menos la frase desprovista de sentido de los iniciados de Eleusis. “He comido tambor y he bebido címbalo” significa, sin duda, que si conviene, hay que sobrepasar los límites del sentido común y de la absurdidad para conquistar y fijar el propio ideal en el campo del teatro. [...] Durante veinticinco años, yo también “he comido tambor y he bebido címbalo”. He pasado por todos esos “lugares de prueba” cuya unión hace un teatro. Actor, espectador, maquinista y sastre, utilero, pintor, apuntador e iluminador, he asumido todos los papeles: conozco todas las tareas raras, insensatas, perniciosas y excitantes del escenario y de la sala. He sufrido el encanto de su magia y de su sortilegio, y me ha parecido mucho mejor que el que nos ofrece la vida cotidiana con su taimada gravedad.

Durante veinticinco años, para instruirme en este oficio, he leído sobre teatro todo lo que puede leerse: tratados, memorias, comentarios, recuerdos, introducciones, disertaciones y conclusiones diversas. Un día, descubrí este libro y de pronto tuve la sensación que había encontrado lo que buscaba desde hacía mucho tiempo: *una verdad profesional*.

En la extrema confusión de las teorías y de las concepciones, de las investigaciones apasionadas de los bibliotecarios, de los arqueólogos, de los comentaristas y de los estetas, comprendí de repente, gracias a las fórmulas simples de una teoría de la maquinaria aplicada, que se podía acceder al conocimiento del teatro manteniéndose en el camino de la práctica y sin correr el riesgo de perderse en el sendero de las divagaciones.

“Para alcanzar la verdad, es preciso, una vez en la vida, deshacerse de todas las opiniones adquiridas y reconstruir desde la base todos los sistemas y conocimientos”. La forma en que Sabbattini trabaja, ilustra, ya, el pensamiento de Descartes. [...]

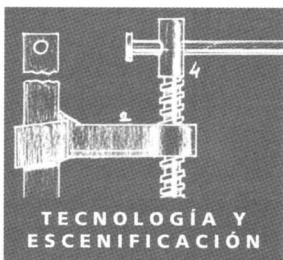
El Sabbattini maquinista habla del teatro de tal modo que todo el mundo queda definido en su lugar y en su función. Pero lo más importante es que sólo contempla el teatro desde *el punto de vista de la ejecución*. Sin ninguna prolongación intelectual, sus notas y sus consignas, sus “recetas” sobre la preparación del espectáculo, sus opiniones generales sobre “el buen ordenamiento de una escena”, la manera de “acomodar a los espectadores o a los músicos”, “el arte de acomodar las luces” y de “cambiar las escenas”, de “representar un paraíso” o de “hacer nacer la aurora”, todo esto se convierte con Sabbattini en un ejercicio, en un proyecto realizable donde el gesto sin comentario aparecerá con el sentimiento dramático exigido. [...] El punto de partida de todos los problemas prácticos y teóricos es *la idea de la ejecución*.

Sabbattini hace evidente la idea que el teatro es, ante todo, una asociación entre “jugadores”, una sociedad más o menos anónima donde cada uno de los “interlocutores”, de los “escuchadores” y de los “miradores” tiene su papel y su función, que es el juego, el único acto importante puesto que, finalmente, el teatro ante todo es *una acción*. También nos enseña que en el teatro lo importante es servir con amor a los autores representados, puesto que, en este oficio, las teorías no pueden preceder a la acción. [...]

Hablar de la maquinaria y del teatro es lo mismo que hablar de la disciplina y del desinterés como virtudes, o hablar del trabajo como resultado de una inspiración o una intuición donde el corazón y la sensibilidad están constantemente presentes.

Cuando pienso en las gentes de teatro, la figura del maquinista se me aparece como la de quien posee, más que nadie, el sentido de lo dramático. En esta profesión, en la que cada uno trabaja bajo el imperio de un sentimiento, el maquinista es, tal vez, el más eminente. El actor, cuando actúa, sólo tiene sentimientos para sí mismo, para su texto, para su traje, para su entrada en escena y su mutis: el decorado no le preocupa en absoluto. Egoístamente orientado hacia un personaje al que parasita, su sentimiento no es desinteresado: busca su éxito personal. No ocurre lo mismo con quien trabaja para el decorado, con quien durante semanas clava, pega, sierra, pinta y, gracias a mil invenciones, prepara el escenario y el vestuario para la obra. Ebanista, herrero, carpintero, grumete, tapicero, pintor, cerrajero, yesero, a la vez obrero e ingeniero, hace de todo. Para hablar del teatro, habría que hablar ante todo de la maquinaria y hacer el elogio de los maquinistas. [...] Todo lo que sé del teatro lo he aprendido, sobre todo, de los maquinistas, en el escenario, en este espacio imaginario donde ocurren acciones imaginarias denominadas obras de teatro. [...] ◆

Río de Janeiro, diciembre 1941.



Máquina de oleaje de mar diseñada por Nicola Sabbattini en el siglo XVII. (Foto: Antiqua Escena).

