

RESUMEN

¿De qué se viste un espectáculo? – Metodología y el proceso creativo del decorado y los figurines en la obra teatral *The Passage*

Si nos cuestionamos acerca de la esencia mágica del teatro, verificamos en seguida que lo más fascinante es su condición efímera. ¿Qué queda de un espectáculo después de ser visto? Además de lo que quedó en la memoria de los participantes y de los espectadores, ¿cuáles son los elementos que permanecen y que más tarde pueden dar una idea de lo que fue el espectáculo?

El decorado, tal como el vestuario y el atrezzo son el registro material, que perdura, de la historia del espectáculo. Con la ayuda de los decorados y del vestuario podemos identificar estilos y períodos de puesta en escena. Ayudan en la lectura de los espectáculos. Nuestro trabajo no recaerá en el análisis del decorado ni de los figurines, como una cosa inerte, retirada de la obra a la que perteneció, y disecada para sacar conclusiones de ella, sino que pretende analizar tanto el decorado como el vestuario como cocreadores de un espacio vivo y analizarlos en cuanto potenciadores de sentido, integrados en el propio espectáculo.

El estudio de caso recaerá sobre la obra teatral *The Passage*, espectáculo elaborado y exhibido en Inglaterra. Es importante explorar la metodología y el proceso creativo del decorado y los figurines en esa obra y de qué manera fueron coadyuvantes a la construcción de sentido de ese espectáculo. Nuestra propuesta va en el sentido de pensar en conjunto la dramaturgia y no como un sistema abstracto de relaciones conceptuales. Importa hacer una reflexión sobre lo que se añade o retira a la obra de teatro a través del uso de su decorado y de sus figurines. ¿En qué medida las opciones estéticas de quien crea el decorado y los figurines alteran el resultado final de la obra?

La escenografía es el elemento de enlace entre los diversos componentes de las artes escénicas. Ganó dimensión propia como área de creación artística a lo largo del siglo XX y a medida que se va distanciando del concepto naturalista. Lo que emerge como respuesta al naturalismo es la intención de incluir al espectador en la producción de sentido de la obra, solicitando su participación

activa en el proceso de creación. El modo de producción de una representación antinaturalista que recrea, no según las reglas de verosimilitud, sino de acuerdo con la necesidad de alcanzar la máxima expresividad en la materialización de la idea.

Mientras que el decorado es la representación, adaptación o estilización de elementos espaciales para ser aplicados en un segundo espacio, el ropaje fue una constante de la propia historia del hombre desde los tiempos más remotos. El figurín solo ganó autonomía estética en escena en el inicio del siglo XX, y por tanto su evolución tuvo lugar en simultáneo con la de la propia historia de la moda. El traje, que durante siglos sirvió “para distinguir y discriminar la inserción de un individuo (...) en las diversas clases sociales, profesiones, artes y oficios, etc.”¹, fue siempre determinado y conducido por las clases dominantes, como modelos a seguir. Era la nobleza quien dictaba las leyes en relación con la moda, seguida e imitada por la alta burguesía, “mientras que el pueblo llano se contentaba con algunos harapos o, en el mejor de los casos, se limitaba a vestir los tradicionales trajes populares, siempre idénticos, transmitidos de generación en generación (y por tanto, fuera de la verdadera «moda»).”²

La elección de este tema se prende con motivaciones de carácter personal. La primera razón es que nuestra formación académica fue realizada en una carrera intitulada “Realización Plástica del Espectáculo” que exploraba, como terreno de intervención, toda la zona visual del espectáculo. Nuestra carrera se reveló muchas veces subsidiaria de la carrera de Formación de Actores en que nuestro saber pretendía apenas apoyar a los actores o directores que ya habían establecido previamente las líneas creativas del espectáculo, dejando así para otro plano (o para una próxima vez) un trabajo de coautoría en que distintos saberes se podrían fundir para servir conjuntamente a la obra a presentar. La escenografía y los figurines, a pesar de la emergencia de las novas dramaturgias, continuaron muchas veces al margen de la creación artística conjunta y figuraban como una ilustración, con mejores o peores cualidades estéticas, de textos llevados a la escena. Fue en este contexto que exploramos

¹ In Gillo Dorfles, *A Moda da Moda*, pág. 13.

² *Idem Ibidem*, pág. 15. Según el autor, la «moda» es algo siempre efímero y en constante mutación, los trajes populares que a lo largo de los tiempos pocas alteraciones sufrieron, están pues englobados en otra esfera exterior a la «moda». La moda es todo lo que pasa de moda.

un espectáculo desde la perspectiva de su parte plástica y que continuamos queriendo demostrar que ésta es un poderoso vehículo para ver y pensar teatro.

Cuando presentamos nuestro DEA, el estudio de caso incidió en la obra escenográfica de Vera Castro como potenciadora de sentido de la obra, junto a la puesta en escena. Vera Castro (1946-2010) destacó como artista plástica y desde 1991 comenzó también a hacer decorados y figurines para ópera, teatro y danza, siendo hasta esta fecha la escenógrafa y figurinista con el más relevante, heterogéneo y ecléctico trabajo de creación dentro del panorama portugués. En ese año fue requerida como docente por la Escola Superior de Teatro e Cinema, y permaneció en esta institución hasta 2007, impartiendo las asignaturas de Técnicas de Dibujo y Pintura, Figurines, Escenografía y Escenotécnica.

Su trabajo fue ejemplo de la escenografía que va de la mano con la puesta en escena. Además, la formación de Vera Castro en pintura y su lenguaje para la escena se basaba en los pilares de las artes plásticas. Junto a la escenografía mantuvo siempre la pintura como forma de expresión artística y, curiosamente, lo que pintaba eran temas relacionados con el teatro. Vera vivió de la pintura como medio conceptual para pensar la escena y transpuso la escena teatral para su pintura.

Vera Castro, que a través de su escenografía y figurines cargó de sentido los varios espectáculos en que intervino, siendo una de las escenógrafas/figurinistas portuguesas más reconocidas, fue también mi profesora. A través de ella y de los numerosos espectáculos en que participó creativamente pude apreciar una total agudeza estética, aliada a un saber usar la escenografía como agente artístico activo y congregador de sentido.

El hecho de tener el privilegio de conocer personalmente al creador de nuestro objeto de estudio nos permite cuestionar directamente acerca de las opciones escogidas para cada caso y tener acceso a una información directa de las intenciones y de las memorias de quien hizo y acompañó el proceso artístico y creativo. La incansable disponibilidad que Vera Castro siempre mostró para recibirnos se redujo más tarde considerablemente por razones de salud. Dejó de ser posible el acceso a su acervo artístico. Tampoco podíamos hacerle directamente preguntas sobre su trabajo. El 8 de Febrero de 2010, cinco meses

antes de la defensa de mi tesina, Vera Castro muere y las cuestiones que me gustaría ampliar e incluir en mi tesis no pueden concretizarse. Creemos que el trabajo de Vera nos dejó marcas que pueden ser visibles en nuestro trabajo de creación artística, y que su referencia se torna una razón más que confluye para la elección de este tema.

Es un momento de pausa y recogimiento. De agradecimiento por haber podido registrar y sistematizar en la tesina una buena parte de su trabajo artístico, pero también un sentimiento de pérdida y de desorientación porque me parece que ya no tiene sentido continuar explorando y reflexionando sobre el trabajo de Vera Castro sin poderlo discutir y compartir opiniones con ella.

En 2013, nos surge en el horizonte el cambio de una vida estructurada en Lisboa para la ciudad de Southend-on-Sea, en Inglaterra.

La tercera razón de orden personal, y la más importante, para la elección de este trabajo de investigación es que, en Septiembre de 2014, la Universidad de Essex nos formula una invitación para diseñar el vestuario de un espectáculo que los alumnos del tercer año de la carrera de Physical Theatre pondrían en escena en Noviembre de ese mismo año.

De la convergencia de estas tres situaciones, que se nos deparan en tiempos diferentes, surge el deseo de registrar el proceso creativo de construcción del espectáculo *The Passage*.

En medio de esta coyuntura, en colaboración con el escenógrafo (también) portugués Carlos Moral Reis, participé en la producción como creadora de figurines, en un espectáculo creado de raíz, basado en el mito griego de Perséfone. Entendimos que éste sería el momento de retomar nuestra tesis y completar lo que estaba iniciado, con las bases de una educación y formación en escenografía y figurines en el panorama portugués y haciendo una reflexión sobre nuestra práctica en un nuevo contexto.

Podemos encontrar en el proceso creativo del decorado y los figurines de *The Passage* algunas influencias de creadores tanto portugueses como extranjeros, no siendo, ni de nuestra área científica, ni del ámbito de nuestra tesis, la identificación (o no) de trazos de una portugalidad. Ese proceso de experimentación teatral puede ser visto, no solo como heredero de varias

influencias³, sino también como un ejemplo inédito de una praxis que, a través del campo escenoplástico pretendió innovar y potenciar el sentido dramático de la obra.

Los abordajes sobre la obra reflejan tanto nuestra trayectoria como la trayectoria del escenógrafo Carlos Moral Reis y forman parte de un momento histórico (iniciado con nuestra formación académica) en las artes escénicas portuguesas, de internacionalización y cruce de inspiraciones sin atender a tradiciones nacionales. Como ya mencionamos no forma parte de nuestra formación definir el concepto de “tradiciones nacionales” en el teatro, en la escenografía y en el vestuario. Sin entrar en el territorio antropológico de lo que serían las artes escénicas “portuguesas” haremos una reflexión sobre las artes escénicas en Portugal que nos parece relevante para que se entienda el contexto de formación de los creadores del campo escenoplástico de *The Passage*.

Este es un *devised show*.⁴ *Devise* es un verbo que significa planear, inventar, concebir, crear, diseñar, engendrar, esbozar, esquematizar, formular; éste es el método que está subyacente a la práctica de este género teatral. Es un proceso de creación que acoge la contribución de todos los miembros del equipo con el objetivo de desarrollar una obra única y original, que no surge apenas de la suma de las contribuciones de cada participante, sino también a partir de experimentaciones colectivas y acasos que determinan el producto final. En este caso, la base de investigación del trabajo fue el rapto de Perséfone por Hades y su descenso a los infiernos. Los participantes investigaban y traían ideas a la sala de ensayos, que más tarde se incluyeron en el texto del espectáculo, siguiendo el lema lanzado por la directora Ailin Conant.⁵ “As a starting point and narrative framework we are going to be building upon the myth of Persephone, Hades, and Demeter; within and alongside this, we'll be looking

³ En el campo escenográfico hay alguna inspiración de Appia y Svoboda y en el de los figurines pueden verse abordajes basados en Vera Castro (ya referidos) y de Alexander Mc Queen.

⁴ Vamos a optar por mantener la expresión inglesa, pues no existe ningún equivalente en portugués al término inglés *devising* en el vocabulario teatral. Esta cuestión será profundizada en el Capítulo IV de nuestra tesis, en el punto 4.1.1. ¿Qué es un *devised show*?

⁵ Me gustaría mencionar que el papel de la directora fue más de facilitadora o coordinadora del proyecto, ya que las características específicas de este género de espectáculo (*devised show*) así lo exigían. Surgirán durante este trabajo varias referencias usando el término directora, por parecernos la mejor opción.

at all of the Greek stories which involve a passage to or through the underworld (Hades).”⁶

La creación escenoplástica también se fue urdiendo a medida que surgían las contribuciones de cada uno para la elaboración de los personajes y de la historia. Si en la formulación del decorado, después de pensado y discutido por los participantes, se tenía que avanzar rápidamente por cuestiones de tiempo de construcción, en el campo de los figurines el proceso fue más complejo, ya que, ora surgían nuevos personajes, ora había otros pensados inicialmente que dejaban de formar parte de la obra.

Es importante entender en qué medida la creación visual del espectáculo coadyuva a la obra teatral. Se demostrará que la parte plástica se ha ido autonomizando en cuanto lenguaje propio, sin perder nunca de vista el fin dramático del espectáculo como un todo. Haremos un breve abordaje de los diversos agentes que provocaron el cambio del campo escenoplástico para contextualizar y avanzaremos hacia el análisis de cómo el decorado y los figurines son cocreadores del espectáculo *The Passage*.

El objetivo de esta tesis de doctorado es el análisis del lenguaje plástico del espectáculo *The Passage* como potenciador de sentido de la obra y la exploración de sus mecanismos de creación artística.

Es imperativo comprender si el cambio de la función escenográfica se debe a la evolución de la dramaturgia o a la contribución innovadora de un lenguaje plástico aportado por nombres consagrados de las artes y aplicada al contexto teatral.

Importa también establecer la relación entre dramaturgia, puesta en escena, escenografía y vestuario para que se entienda cómo ésta fue ganando expresividad y autonomía a partir de mediados del siglo XX. Se pretende descubrir cuál es el grado de autonomía de la escenografía y vestuario en el espectáculo y discernir de qué modo ha contribuido cada uno de los elementos visuales a la lectura del espectáculo.

⁶ Retirado del primer email enviado por la directora Ailin Conant a todo el equipo mostrando las líneas maestras en las que se desarrollaría la investigación de los participantes, fechado el de 8 de Septiembre de 2014.

Según Patrice Pavis, la escenografía “en el sentido moderno es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral”⁷, y “el cambio de la función escenográfica está vinculado a la evolución de la dramaturgia.”⁸ Importa pues, establecer de qué forma se da esa evolución y quiénes son sus agentes.

Tenemos la intención de contextualizar este estudio en la evolución de la escenografía portuguesa e internacional aliada a la evolución del concepto de dramaturgia y comprobar que la escenografía deja de ilustrar y pasa a clarificar. Es una herramienta activa más, con lenguaje propio, en la construcción y en la lectura del espectáculo teatral.

En este estudio figurará una aproximación a las claves expresivas espaciales (que llevaron a la concepción del decorado) y plásticas que se encuentran en el texto y una primera sugestión sobre las características expresivas de los personajes, que llevaron a la creación de los figurines. El texto, basado en el mito griego de Perséfone, fue escrito en conjunto por los alumnos finalistas de la Carrera de Physical Theatre da East 15 – Acting School y Ailin Conant, la directora invitada para dirigir el espectáculo. Cada participante desarrolló su visión relativa a su (o sus) personaje y la adaptó al conjunto de la obra. Este es un *Devised Show*; como su nombre indica es un espectáculo imaginado, inventado, planificado y escrito por todos los participantes, en que la escenografía y los figurines tuvieron un papel fundamental para la creación del trabajo.

Me gustaría que nos fuese permitido el uso, a lo largo de este trabajo, del término *Devised Show* para definir el género de espectáculo que se creó. Intentamos traducir al portugués y no conseguimos encontrar alguna expresión equivalente en nuestra lengua. Indagamos entre la comunidad teatral portuguesa y nadie usaba un término en portugués para este género de espectáculo. Alexander Kelly, en un artículo para la revista portuguesa “Sinais de Cena”, intitulado **Ensinando encenando *devising***, puso una pequeña nota de autor en el mismo sentido de lo que pensábamos. “El verbo *to devise*, aquí aplicado en un sentido muy específico de concepción e invención de proyecto performativo,

⁷ In Patrice Pavis, Dicionário de Teatro, pág. 113.

⁸ *Idem Ibidem*, pág. 113.

no tiene todavía un equivalente fácil en portugués”⁹. El autor refiere más adelante que se trata de “un término con una gran diversidad de términos posibles, y ninguno de ellos es enteramente feliz”¹⁰ por lo que él decidió dejar al lector de aquel texto el original en inglés.

Nos interesa explorar los mecanismos del proceso creativo que llevaron a las opciones elegidas y la forma en que cada una de ellas, tanto de orden plástico como del trabajo del actor, influenciaron el resultado final de la obra.

El objetivo mayor que nos proponemos alcanzar con este trabajo es el de privilegiar otra mirada sobre el espectáculo, bajo la perspectiva del campo escenoplástico. Consideramos este ejemplo una prueba de que la escenografía y el vestuario fueron el epicentro de este trabajo creativo, y a partir de ellos nos interesa reflexionar sobre la forma de hacer y de pensar el espectáculo teatral.

Los estudios sobre la historia del teatro, sobre la historia de la literatura dramática y los estudios sobre sus autores son relativamente abundantes en Portugal.

La escenografía y los figurines han sido muy poco enfocados a lo largo de la historia. Fueron referidos por algunos teóricos y por algunos espectadores como meros apoyos ilustrativos del texto o del trabajo del actor. En nuestro trabajo nos interesa reflexionar sobre ella y darle el destaque que juzgamos merece

Menos abundantes, aunque cada vez más emergentes, son los estudios y publicaciones sobre directores, procesos de puesta en escena, semiología del espectáculo, trabajo corporal del actor, como crítica de espectáculos. Duarte Ivo Cruz, Eugénia Vasques, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Serôdio, Maria João Brilhante, son algunos de los estudiosos que han elaborado trabajos sobre varias vertientes del teatro en Portugal. Hay otras áreas inherentes al espectáculo, sin las cuales el espectáculo no vive, que están sin estudiar, sin inventariar. Falta producir un trabajo de análisis, hacer y pensar su historia, su importancia y su repercusión en el lenguaje teatral. Una de esas áreas es, sin duda, a escenografía y el vestuario. Parafraseando a Mário Jacques y a Silva

⁹ In, Alexander Kelly, Ensinando encenando *devising*, Revista Sinais de Cena, nº 2, Diciembre 2004, pág. 69.

¹⁰ *Idem Ibidem*, pág.69.

Heitor en su libro titulado *Os Actores na Toponímia de Lisboa*, “¿Dónde andan los actores en las historias de Teatro?” Esa es una pregunta que hago ahora – ¿Dónde andan los creadores de decorados y figurines en las Historias del Teatro Portugués?

En este momento en Portugal, de los pocos estudios que abordan el tema de la escenografía o de la imagen en el teatro, podemos destacar algunas publicaciones: **José Manuel Castanheira Cenografias 1973 – 1993**, en el ámbito de una exposición de su trabajo en el Centre Georges Pompidou editado en 1993. **Cenografia en Portugal: Memórias de uma (outra) escrita da cena**, en Sinais de Cena 2, Dirección de Maria Helena Serôdio, Diciembre 2004, **João Mendes Ribeiro Arquitectura y Cenografia**, monografía de sus trabajos como escenógrafo de 1992 a 2002; **João Mendes Ribeiro Arquitecturas en Palco**, en el ámbito de la Cuatrienal de Praga, Mayo 2007 así como la disertación de una tesis de maestría de João Nuno Sales Machado, intitulada **A Imagem do Teatro – Iconografia do Teatro de Gil Vicente, Leitura Iconológica de Breve Sumário da História de Deus**, orientada por Maria João Brilhante, publicada en 2005 y que aborda el teatro en su dimensión imagética dentro del universo de Gil Vicente.

Podemos destacar algunos trabajos de investigación que abordan diferentes facetas de la escenografía. Una de ellas es la tesis de doctorado de Sérgio França, intitulada **Cenografia e Design na Obra de Tomás Taveira**, orientada por Margarida Acciaivoli Brito. Otra, defendida en la Universidade Lusíada en 1998, es la tesis de maestría de António Polainas, subordinada al tema **Cenografia de Televisão en Portugal (1957-1992)**.

Otra es de Luís Braz, del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidade Nova de Lisboa, intitulada **O Espaço do Teatro – Tipologia dos Espaços Teatrais e condições da sua Emergência**, orientado por Paulo Filipe Monteiro. Otra es la disertación de maestría de la Universidade Lusíada de Tânia Lima Ferreiro, intitulada **Cenografia & Arquitectura: João Mendes Ribeiro** y data de 2007. Así como la disertación de maestría de Paulo Lourenço Oliveira intitulada **Dinâmicas Operativas do Processo de Conceção em Cenografia, a prática do Arquitecto José Manuel Castanheira**, presentada en la Faculdade de Arquitectura de Lisboa y que data de Diciembre de 2008.

En 2006, la Escola Superior de Teatro e Cinema publica en su serie *Sebentas*, un trabajo de treinta y cinco páginas, de Fausto Roberto Poço Viana intitulado **O Figurino en Adolphe Appia**. Este cuaderno es un resumen de la tesis de doctorado del mismo autor intitulada **O Figurino das revoluções cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores**, de 2003, por la Universidade de São Paulo, Brasil.

Una contribución fundamental para la historia del vestuario en Portugal legada por la pintora, figurinista y escenógrafa Vera Castro, surge en Agosto de 2010 con la publicación (póstuma) de **O Papel da Segunda Pele**, en la cual se hace una reflexión sobre la función del figurín en la escena. Este trabajo fue desarrollado por Vera a lo largo de varios años, registrando testimonios de varios profesionales, como actores, directores, coreógrafos y otros figurinistas con quien había trabajado. Este libro no pretende hacer una investigación teórica y exhaustiva sobre el asunto, sino provocar curiosidad por el proceso de realizar el figurín para un espectáculo. “Espero que hoy, y también en el futuro, este registro pueda suscitar en quien se disponga a leerlo, si no una reflexión sobre la situación del figurín en Portugal a principios del siglo XXI, por lo menos la curiosidad de saber cómo se procesa el paso de un personaje del papel al escenario.”¹¹

En Diciembre de 2010, por la Faculdade de Arquitectura de Lisboa, se defiende la Tesis de Maestría en Design de Moda, de Daniela Águas Conceição, con el título **O Figurino na Ficção cinematográfica. Adrian y Colleen Atwood. Design de Figurinos**. Este trabajo explora la forma en que todos los elementos visuales y también los psicológicos operan, para crear una conexión entre el cine y el figurín, de forma que se pueda analizar ese valor y contexto. Hay un trabajo final de curso del Doctorado en Ciencias de la Comunicación, Especialización en Cine y Televisión de la autoría de Caterina Cucinotta subordinado al tema **Os figurinos no cinema: possíveis ligações con outras disciplinas**, de Septiembre de 2010.

Cualquiera de estos trabajos contribuye a una mayor divulgación de la práctica escenográfica y de figurines en nuestro país. Vera Castro inicia la

¹¹ In Vera Castro, *O Papel da Segunda Pele*, pág. 9.

introducción de su libro de la siguiente forma: “En el principio de este trabajo estaba la idea de abordar **el figurín como materia sobre la cual poco se escribe**. Existen libros enfocados en creadores o en trayectorias de grupos de teatro, pero **el figurín**, en sí, **parece no haber suscitado, hasta ahora, interés para ser elegido como materia a tratar**.”¹² El subrayado es nuestro y reitera a noción de que ésta es un área muy poco tratada en la escritura, tanto el figurín como el decorado, consiguiendo ser el figurín aún menos referido. En los últimos cinco años poco o nada se alteró en relación al tratamiento teórico del campo escenoplástico escrito en portugués. En esta perspectiva, nuestra investigación será un complemento pertinente a lo que de estudiado existe en relación al teatro en general y a la escenografía y figurines en particular. Al analizar el proceso creativo y de implementación en la escena del espectáculo *The Passage*, a pesar de creado y exhibido en Inglaterra, estamos registrando en portugués un estudio sobre los elementos visuales en el teatro y sus dispositivos de creación, un área de investigación tan carenciada.

La casi inexistencia de bibliografía específica abre camino a una investigación basada en conversaciones con los varios participantes en la creación teatral, que pretenden aclarar cuestiones que surgen a lo largo de este trabajo acerca del proceso creativo de *The Passage*. Con base en la memoria del espectáculo y de su proceso creativo se realizará fundamentalmente nuestra investigación. Apoyaremos nuestro trabajo recogiendo todos los elementos posibles publicados sobre el tema del decorado y de los figurines en general y fundamentalmente los testimonios de los varios participantes creativos (directora, escenógrafo, figurinista, actores) que hicieron posible la realización de esa obra teatral en Noviembre de 2014.

Para desarrollar este estudio se recogió y analizó la bibliografía disponible y se utilizaron también otros materiales escritos, como mensajes de e-mail intercambiados entre los participantes del proyecto que fueron puntuando as diferentes fases evolutivas del mismo.

La metodología utilizada tuvo un carácter exploratorio utilizando, además de las fuentes ya citadas, otras menos formales como fotografías de ensayos y

¹² *In* Vera Castro, *O Papel da Segunda Pele*, pág. 9.

de escena, vídeo del espectáculo, dibujos y esbozos del escenógrafo y de la figurinista. Se consideró y concretizó la posibilidad de entrevistar a varios de los intervinientes en el proceso creativo, como forma de entender y reflexionar sobre la elección de opciones durante esa fase de consolidación del proyecto y como influenciaron éstas el producto final.

Iniciaremos nuestra fase de investigación con lecturas de encuadramiento a través de las fuentes bibliográficas y de textos críticos de prensa. Se realizarán entrevistas a algunos de los participantes del proceso a quienes se considere pertinente entrevistar. Las entrevistas constituirán una importante fuente de investigación, pues complementarán la escasa bibliografía sobre el tema.

Yendo de lo general a lo particular, utilizamos lecturas de encuadramiento sobre dramaturgia y la evolución del concepto escenográfico en Europa y en Portugal. Posteriormente, sobre la historia del figurín y su función, para que fuesen utilizadas estas lecturas como apoyo teórico a la experimentación e innovación del proceso de creación plástica del decorado y figurines de *The Passage*.

Según Brian Lawson (2001) en su libro “Como piensan Arquitectos e Designers” podemos identificar algunas metodologías que ayudan a estudiar un proceso creativo en el área del diseño, de las cuales destacamos dos. Son las siguientes: observación del designer en acción y elaboración de entrevistas para que sean los propios designers quienes describan la forma en que trabajan. Es natural que, en el segundo caso, esta metodología presente fragilidades, ya que el artista, al enfrentarse a las preguntas podrá imaginar sobre su proceso creativo o la propia memoria podrá traicionarle en algunos aspectos de lo que fue ese proceso. Sin embargo, nos parece ésta la forma más fiable para suscitar cuestiones ante un objeto inédito, al mismo tiempo que se encuentran soluciones a las cuestiones planteadas por nuestra investigación.

Además de las entrevistas fue fundamental la observación participativa a través de nuestra propia implicación en la creación de esta obra teatral, que nos permitió observar ensayos, cambios de rumbo, experimentos varios que se iban ajustando a medida que la forma más consolidada de espectáculo se iba determinando. La observación directa de los procesos de creación artística conjunta y de los dispositivos de experimentación en escena abrieron los

caminos de reflexión y respuesta a la pregunta: **¿De qué se viste un espectáculo? – Metodología y proceso creativo del decorado y los figurines en la obra teatral *The Passage*.**

Nuestro estudio parte de la definición de los conceptos de dramaturgia tradicional y contemporánea y posteriormente, cruzando datos sobre la evolución del concepto de decorado, deseamos llegar a la base para pensar la dramaturgia del espacio. En el primer capítulo se pretende mostrar la evolución del concepto de dramaturgia y consecuente alteración del sentido del decorado, intentamos dar a conocer sumariamente la evolución de la escenografía en Portugal y sus más importantes agentes.

En este trabajo se pretende conjugar cuestiones sobre escenografía, figurines y su implementación dramática. Esta elección implica entrecruzar y analizar la mutua influencia de estas áreas de investigación distintas. Después de una introducción en la que se explican las razones y motivaciones de nuestra opción y dónde pretendemos llegar con nuestro trabajo, entramos en el primer capítulo, en el que definimos la dramaturgia del teatro, comenzando por el concepto tradicional de dramaturgia y hablando de algunos pensadores del teatro que, con su visión y abordaje, fueron convirtiendo una dramaturgia “texto céntrica” en una dramaturgia de vasos comunicantes que conecta y ecualiza todos os intervinientes en la obra de arte teatral.

Entramos en el segundo capítulo que habla del espacio en el teatro y en el que se abordan las teorías más significativas y respectivos dramaturgos que reposicionaron el papel del espacio escénico en el teatro. Comenzamos por Wagner, estableciendo como punto de partida el Festival de Bayreuth en 1876 donde Wagner introduce una nueva idea de espectáculo, llegando al punto de concebir y mandar construir un teatro de raíz (que serviría para poner en escena la tetralogía *El Anillo de los Nibelungos*) con la arquitectura que mejor se adecuaba a sus producciones, ya que la escenografía y la disposición de la orquesta, del público y del escenario tenían una importancia esencial para el compositor que también era el director.

Analizando aún la función de la escenografía en la dramaturgia del espectáculo, se hace necesario estudiar a los teóricos que atribuyeron a la escenografía un papel importante en la lectura de los espectáculos, como por

ejemplo el escenógrafo y actor Gordon Craig, que introduce la noción de centralidad de la imagen en un teatro de cariz más simbolista y el músico y director Adolphe Appia, que defiende una estética de la sugestión a través de volúmenes, de la pintura, de modelaciones del espacio y de la luz. Estos dos grandes precursores de una nueva manera de pensar y ver el espacio son esenciales para la alteración del estatuto de la escenografía como subsidiaria del texto teatral.

Posteriormente, queremos hacer una breve reseña histórica sobre la evolución del papel de la escenografía en el contexto del espectáculo teatral en Portugal. Describiremos la evolución de la escenografía, tanto desde el punto de vista técnico como de concepto, desde el final del siglo XIX hasta el final del siglo XX. Nos detenemos en los momentos históricos que consideramos más relevantes, la escenografía naturalista, el movimiento simbolista, el largo período de dictadura en Portugal, que amputó mucha de la riqueza artística que se podría haber desarrollado, y por fin la revolución de Abril¹³, que trae la inevitable apertura a las nuevas tendencias, que comenzaban a dominar en el resto de Europa en el mismo periodo. Tenemos como hito de la modernidad en Portugal el ejemplo de Almada Negreiros que, al igual que otros pintores de estética vanguardista en Europa (Picasso, Lautrec, Dalí), comienza a pintar decorados. Esta contaminación de las artes del escenario por los artistas plásticos representantes de las nuevas vanguardias estéticas, trae una nueva aportación a la escenografía portuguesa. Con ese nuevo fulgor modernista, de la mano de artistas como Almada Negreiros, José Pacheco, Leitão de Barros, Jorge Barradas, Abel Manta, Stuart de Carvalhais, Carlos Botelho, entre otros, se va llevando a cabo una revolución plástica a la que la escenografía no podía ser ajena.

El tercer capítulo hace la contextualización del figurín, que inicialmente está muy dependiente de la moda, y podemos ver cómo va ganando autonomía en la creación teatral. Se hace un análisis de la evolución del figurín de teatro y de la función del figurín en la construcción del personaje en el trabajo del actor. Se aborda el proceso creativo de la construcción del figurín, métodos y materiales y el significado de las propiedades de los figurines en escena.

¹³ 25 de Abril de 1974, fecha de la caída de la Dictadura de Salazar.

Con los capítulos La Dramaturgia en el Teatro y El Espacio en el Teatro y Figurín en el Teatro, tenemos una base para pensar la dramaturgia visual y podemos entender la importancia y repercusión de la escenoplástica en el lenguaje teatral.

En la última parte de este trabajo analizaremos el espectáculo The Passage, en su proceso creativo de concepción del decorado y los figurines y la forma en que éstos determinan los valores estéticos de la obra. **¿De qué se viste un espectáculo? – Metodología y proceso creativo del decorado y figurines en la obra teatral The Passage**, en este estudio figurará una aproximación a las claves expresivas espaciales y plásticas que se encuentran en el texto como pistas para la ejecución de la escenografía y de los figurines. También con base en el texto que se va formando a medida que los ensayos exploratorios avanzan, van surgiendo las primeras sugerencias de las características expresivas de los personajes. Con el avance de los ensayos, en simultáneo con el texto, aparece un creciente entendimiento de las líneas estéticas de la obra, fundamentales en la creación de los figurines.

Esta investigación es una faceta de un asunto más amplio, del cual retiramos una fracción para profundizar su experimentación y entendimiento. Nos interesa, a través del análisis y levantamiento del proceso creativo y metodológico del decorado y figurines de esta obra teatral, llegar a la respuesta a la pregunta “¿de qué se viste el espectáculo?”

En consecuencia, se producirá un análisis semiológico y se establecerá la relación entre escenografía, figurines y dramaturgia, teniendo como base las imágenes del espectáculo, memorias del proceso creativo y entrevistas a los participantes de ese proceso. Analizaremos este espectáculo desde el punto de vista iconográfico e imagético y trataremos de entender el grado de influencia de la escenografía y de los figurines en relación a la puesta en escena, determinando la autonomía del trabajo plástico para posibilitar al espectador una lectura reflexiva a través de las imágenes y de su fuerza comunicativa.

Si Patrice Pavis afirma que “el cambio de la función escenográfica está vinculado a la evolución de la dramaturgia”¹⁴ juzgamos pertinente cuestionar si es apenas con la evolución de la dramaturgia que se da esa evolución en la escenografía y en el vestuario. Estamos convencidos de que el papel de las nuevas vanguardias artísticas fue determinante para el campo escenográfico. Y que, naturalmente, la evolución de los figurines fue una consecuencia lógica de las conquistas obtenidas por el decorado en ese campo. La aportación que los pintores dieron al teatro fue definitiva para trazar un nuevo rumbo en la forma de mostrar los espectáculos.

A pesar de que la obra *The Passage* fue pensada y creada en suelo inglés con participantes de varias nacionalidades y de que, por coincidencia, el escenógrafo y la figurinista eran portugueses, el tema de la nacionalidad no será determinante en el valor plástico y artístico de la obra. Sin embargo, nos parece pertinente, por una cuestión de contextualización, mantener la evolución de la escenografía contemporánea, con la abertura de las nuevas vanguardias europeas y de ahí pasar al modo como tuvo lugar esa evolución, más tardía y más lenta, en Portugal.

La cuestión de la evolución en el campo de la escenoplástica en Portugal estará siempre presente, aunque cambiando el contexto de la creación de esta obra porque fue la base de motivación de este trabajo. Los agentes de cambio en la concepción plástica del teatro, tanto portugueses como extranjeros ejercieron sobre nosotros una gran fascinación desde la infancia. Será una consecuencia natural encontrar en nuestra creación artística marcas o referencias, más o menos visibles, de la obra de esos artistas.

Desearíamos, como nota final, destacar que este trabajo buscó en la teoría y en las referencias históricas una justificación para nuestra práctica. Nuestra formación pertenece al campo del “hacer”. Consideramos fundamental que las áreas más “artesanales” se apoyen en la fundamentación teórica como justificación de sus opciones y como proceso de reflexión de los sistemas operativos y procesales artísticos. Las referencias históricas surgen, no para

¹⁴Anteriormente citado en la nota 4.

demostrar nuestro conocimiento en ese área, sino para contextualizar nuestra visión y la forma en que contribuyeron a la creación de *The Passage*.

¿De qué se viste un espectáculo? En la jerga teatral portuguesa se usa mucho la expresión “vestir la escena”, utilizada para encuadrar el espacio escénico con patas y bambalinas colocadas geométricamente. La colocación correcta tiene en cuenta las cuestiones de visibilidad de la escena para que el público nunca vea los bastidores, esto en el caso de un escenario a la italiana. Nuestra investigación tiene el propósito de descodificar el significado de los figurines (que visten al actor) y del decorado (que viste el escenario). Así, fue usada esta expresión fuera de su contexto habitual, pero parece ser visualmente clara en cuanto a la intención de nuestra investigación. La **Metodología y el proceso creativo del decorado y los figurines en la obra teatral *The Passage*** es el largo camino a recorrer que nos abrirá puertas, en la tentativa de desmontar un dispositivo de creación plástica para un espectáculo inédito de teatro y que nos dará respuestas sobre cómo y de qué se vistió esta obra teatral.

En el primer punto del primer capítulo el concepto tradicional de dramaturgia se presenta como una herramienta que “examina exclusivamente el trabajo del autor y la estructura narrativa de la obra (...) no se preocupa directamente con la realización escénica del espectáculo.”¹⁵ Este modelo estaba muy vinculado al texto, a la estructura de la obra dramática y a la construcción de la narrativa. Puede afirmarse que la dramaturgia es “en su representación concreta, especificar el modo teatral de mostrar y narrar un acontecimiento”¹⁶.

En la figura del director de escena se centran las funciones de ensayador y dramaturgo. El director de escena pasa a ser el responsable oficial por la organización del espectáculo, por las opciones estéticas e ideológicas que la nueva dramaturgia propone. Con Brecht (1898-1956) se da la ampliación de sentido de la noción de dramaturgia. Viene a revolucionar el nuevo concepto de dramaturgia que pasa a abarcar no solo la estructura formal de la obra, sino también su estructura ideológica. Esta dramaturgia abarca tanto el texto como todos los medios escénicos utilizados para la puesta en escena. Y así la obra se

¹⁵ In, Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 113.

¹⁶ *Idem Ibidem*, pág. 113.

vuelve una “fábula en relieve”¹⁷ donde forma e idea se muestran en su unidad. Así, es pertinente considerar que la figura del director de escena acumula en sí la orquestación de la obra teatral y que la dramaturgia que le es inherente es por él vehiculada para dar sentido uno a la obra.

Si la dramaturgia fue, según la tradición alemana, el conjunto de textos dramáticos que, por la mano del dramaturgo (responsable de la selección del repertorio) creaba la identidad de un teatro, este concepto se extiende y pasa a tener otras acepciones con Berthold Brecht, a partir de los años 30 do siglo XX.

A través de él se da la expansión del concepto de dramaturgia que referimos en el punto dos del primer capítulo. Pasa a existir una dramaturgia del espectáculo (e no del texto), que le confiere un sentido de obra en cuanto espectáculo que se muestra. En paralelo, surge también el concepto de dramaturgia de autor, que puede escribir sus propios textos basados en un concepto predefinido o reescribir los clásicos adaptándolos a la nueva realidad. Posteriormente, lo que se ha venido desarrollando es una dramaturgia al servicio de la estructuración del sentido del espectáculo. Estos diferentes sentidos de dramaturgia no han anulado el concepto anterior. Las más tradicionales formas dramáticas pasan a coexistir con las formas renovadas. Llegan así hasta nuestros días, los diferentes conceptos, manifestándose en las varias aplicabilidades de la dramaturgia.

Con la desviación del texto, el espacio deja de ser el local que alberga el desarrollo de las acciones, pasa a ser un ambiente visual, una “atmósfera que se instala y habla por sí misma, un elemento de la estructura del espectáculo con un lenguaje propio.”¹⁸ Y en esta perspectiva, en las décadas de 60 y 70 del siglo pasado, empieza a surgir aquello a que más tarde se llamaría dramaturgia del espacio. A dramaturgia y el montaje modernos muestran una mayor amplitud de medios de expresión que otorgan múltiples lecturas a la obra, aunque respetando la noción de su sentido unificador. La figura del dramaturgo es la de un creador de sentido, como nos dice Janine Brogt.

¹⁷ In, Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 113.

¹⁸ In Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade*, pág. 47.

“Dramaturgy is structure and meaning. You use images, music, word’s, people, light and sound but what you are doing is structuring meaning. I call myself a “designer of meaning” not so much to position myself as a designer (set, light, etc.) nor as a need of asserting myself in the process but it is a way of clarifying to people that there is such a thing as a “structure of meaning” within a performance.”¹⁹

Los conceptos de dramaturgia del espacio y dramaturgia del espectador surgen claramente al inicio de los años 90, y se hacen notar por una estructuración del espectáculo “que se concentra en el espacio como elemento dramático central”²⁰, ese espacio determina la forma en que el espectador se coloca ante la escena y qué puntos de vista asume en relación al espectáculo.

La dramaturgia del espacio da una nueva visibilidad a la escenografía “en la medida que trata de la relación e implantación de los elementos en el espacio”²¹, a escenografía concibe, no como ilustración reconocible de un espacio que admite una única forma de interpretación (plaza, calle, sala), sino como “(...) dispositivo propio para aclarar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y ya no un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto. La escenografía es el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena (...)”²²

Podemos así establecer que el género de escenografía que nos conviene analizar más adelante no pasa por la idea de decorado que presenta una “visión congelada de una superficie que hay que revestir”²³. Hablaremos de decorados que se insertan en una lógica dramática bien definida. Los decorados, y subsecuentes figurines, que analizaremos son dinámicos y presentan multifunciones en la representación teatral. Pueden ser vistos como metáforas visuales que “superan la funcionalidad ilustrativa y son más que una mera

¹⁹ Janine Brogt entrevistada en Amsterdam, a 30 de Noviembre de 2000. In, Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade*, pág. 55.

²⁰ In Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade*, pág. 59.

²¹ *Idem Ibidem*, pág. 61.

²² In, Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 45.

²³ *Idem Ibidem*, pág. 46.

arquitectura de representación, en la medida que constituyen, muchas veces, toda la base dramática de la acción”.²⁴

El segundo capítulo traza una panorámica sobre la concepción espacial del espectáculo, como forma de establecer las líneas generadoras que abrieron el campo escenográfico a una mayor autonomía estética. El primer punto aborda la contextualización evolutiva del espacio en el teatro, desde la perspectiva estática a la movilidad de la escena. El concepto de escenografía fue utilizado para definir la pintura en perspectiva, lo que confirió a la idea que se tenía de la escenografía un cariz bidimensional, concepto que fue prevaleciendo hasta el siglo XIX. La perspectiva se desarrolla como la necesidad sentida por los pintores de aplicar reglas geométricas para expresar lo que veían en la naturaleza. Rápidamente se verifica que no es necesario construir volumétricamente en escena una sala, un edificio, una ciudad o un paisaje, porque “una superficie plana pintada según las reglas de la perspectiva daba la apariencia de las tres dimensiones”.²⁵

La segunda parte del primer punto de este segundo capítulo explica las repercusiones que la reforma escénica wagneriana trajo a la concepción del espectáculo. Para Wagner el arte debía crecer de la naturaleza, siendo la música y las artes plásticas el punto de partida para la construcción del drama. La Obra de Arte total o *Gesamtkunstwerk* es una forma dramática que consigue hacer convergir todas las artes renovando de esta manera los diferentes medios de expresión teatral. Es un nuevo concepto de espectáculo en que todo el é converge al artista creador, omnipresente en todas las disciplinas que componían el objeto artístico. Todo tenía importancia: la producción musical, la orquestación, la escenografía, los figurines, la representación, el canto, e incluso el ambiente arquitectónico que rodeaba la platea.

En el punto dos se hace referencia a Appia y a Craig, los grandes precursores de la escenografía contemporánea. Appia, formado en pintura y música, refiere, en relación a las puestas en escena Wagnerianas, a imposibilidad de representar la naturaleza, por vía naturalista, en el escenario. Considera que “serían necesarios símbolos que hiciesen pensar en la naturaleza

²⁴ In Vanda Piteira, *Disrupção a três dimensões*, in *Sinais de Cena 2*, pág. 17.

²⁵ In, AA. VV., *Cenários do Teatro Nacional de S. Carlos*, pág. 10.

sin representarla falsamente en el escenario”.²⁶ La idea de “falso” es algo que no agrada a Appia. Falso en el sentido de algo que se está a hacer pasar por real y tiene conciencia de saberse una imitación.

El ejemplo de los telones pintados, que es el modelo más común de decorado de la época, es una afronta a los principios artísticos y estéticos defendidos por el dramaturgo suizo. De esta forma, su propuesta defiende el retorno de los decorados a sus raíces, o sea, a un teatro evocativo en que fuese posible dar lugar a la imaginación. La obra es lo que se muestra al espectador y se completa cuando éste le añade su interpretación. La decoración pasa a tener una función de ficción ornamental que completa la ilusión del drama, a través de la analogía con colores y líneas, se utilizan sinestesias al relacionar sonidos con colores y olores. El decorado pasa, de esta forma, de producto artesanal a producto artístico, donde no caben los telones, ni las maquinarias que permiten efectos rebuscados. La escena se da a ver por la evocación y por el uso del símbolo.

El desarrollo ideal de la obra de Appia está en la obra de su contemporáneo Edward Gordon Craig, para quien los elementos naturales deberían ser la fuente de inspiración y no la imitación de la naturaleza. Además de la naturaleza, sólo la música y la arquitectura podrían ser también elementos dignos de ese estímulo. “(...) Recordad que es de fuera y no del Teatro que tomareis la inspiración real: es de la Naturaleza. Las otras fuentes de inspiración son la música y la arquitectura.”²⁷

En la visión teatral de Craig, la “revelación de lo invisible, a representación de fuerzas, de pasiones”²⁸ se hace a través “de señales, de símbolos sujetos a la estilización escénica”²⁹. No debe haber imitación burda e inmediata de la realidad. El artista no se debe contentar con el registro casi fotográfico de la realidad de las apariencias. En vez de hacer una réplica de la naturaleza, debe partir de ella, superarla, utilizando lo que le es esencial.

²⁶ In, Fausto Viana, *O Figurino em Adolphe Appia*, pág. 8.

²⁷ In, Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, pág. 8.

²⁸ In, Antonino Solmer, *Manual de Teatro*, pág. 67.

²⁹ *Idem Ibidem*, pág. 67.

La aportación, tanto de Appia como de Craig, aceleró el despuntar de varios modernismos que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX. El simbolismo abrió esa vía paralela a lo obvio, a la imitación de lo real. A través de estos visionarios, por medio de sugerencias, imágenes, juegos de luz y musicalidad se despertaron una infinidad de mundos estéticos y conceptuales que fue, y continua siendo, posible explorar.

En el tercer punto contextualizamos evolutivamente la escenografía portuguesa. En el punto 2.3.1. verificamos que la escenografía naturalista está marcada por la llegada a Portugal, en 1840, de dos arquitectos y escenógrafos, Rambois y Cinatti, que dieron a la escenografía portuguesa un gran impulso artístico, tecnológico y organizacional. Durante cuarenta años concibieron y pintaron para los Teatros de S. Carlos y D. Maria II innumerables decorados que dieron a la escenografía en Portugal, “por la calidad de su trabajo, un nuevo aliento, preparándola para las exigencias de la estética naturalista que, mientras tanto, se aproximaba”³⁰.

En la década de los 80 del siglo XIX, llega a Portugal Luigi Manini, formado en el Teatro Scala de Milán, para ocupar el cargo de escenógrafo titular del Teatro Nacional de São Carlos, substituyendo a Rambois y Cinatti. El Teatro Nacional de São Carlos posee aún decenas de paisajes y arquitecturas pintadas por la “radiante vivacidad de su técnica pictórica, alcanzada con un dibujo firme y una gama diminuta de pinturas, lanzadas a la tela con generosidad admirable.”³¹ Estas pinturas de decorado fueron consideradas como obras primas de la escenografía naturalista del final del siglo XIX. El naturalismo en el teatro es “el remate de una estética que exige, moderadamente en el siglo XVII, más insistentemente en el siglo XVIII, una producción de ilusión”³². La representación naturalista se muestra como si fuese la propia realidad y no como una transposición artística de algo para el escenario. Esta visión estética surge impulsada por el cientismo y positivismo que estaban vigentes e incluso con la puntual apertura del modernismo portugués, se mantuvo como forma artística dominante hasta el final de los años cuarenta del siglo XX.

³⁰ José Carlos Alvarez, *Roteiro Museu Nacional do Teatro*, pág.85.

³¹ In João Pereira da Silva (Comissário do Governo junto do Teatro Nacional de São Carlos), *Cenários do Teatro Nacional de S. Carlos*, pág. 32.

³² In, Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 261.

En el punto siguiente dedicado al modernismo portugués verificamos que la evolución del teatro portugués en el siglo XX se desdobra a lo largo de dos líneas generales.

“La primera, dominante y más homogénea, entra de lleno en la tradición del teatro de actualidad y lo vivifica dentro de una estética realista-naturalista más o menos rigurosa. La segunda entra en una difusa tradición poética, la actualiza a través del Simbolismo y se prolonga, até el final del siglo, en manifestaciones algo dispersas y algo incoherentes de poéticas diversas y heterogéneas. Estas dos grandes líneas estructurales son intersectadas, de forma muy irregular, por modernismos difusos, puntuales, discontinuos, pero que a nivel individual, asumen a veces expresiones de gran calidad.”³³

Fue con la generación de Orpheu que el modernismo se hizo notar en Portugal, aunque poco haya pasado por la esfera del teatro. Almada Negreiros “es el único que de forma más constante recorre los caminos del teatro con personalísima originalidad y con la constante preocupación de reflexionar sobre a más completa de las artes.”³⁴ Es una pena que, con una obra pictórica y dramática tan vasta, su obra a nivel de la escenografía haya sido tan puntual. De Almada hablaremos más adelante, en el tercer capítulo del presente trabajo.

En el punto siguiente (2.3.3) relativo a los años de dictadura (1926-1974), verificamos que la producción teatral fue ampliamente amputada, por el hecho de que no se podían abordar temas poner en tela de juicio la ideología vigente y tampoco la moral pública. La censura condicionó la cultura portuguesa durante cuarenta y ocho años y trajo consecuencias nefastas para la formación de las mentalidades y para la expansión de las artes. Es importante referir que la producción teatral de esta época

“(…) revistió normalmente la forma realista, en continuación del movimiento naturalista que se impuso al principio del siglo XX. Así, se traza como una línea de

³³ In, Duarte Ivo Cruz, *A História do Teatro Português*, pág. 189.

³⁴ In, José Oliveira Barata, *A História do Teatro Português*, pág. 349.

continuidad, que los desvíos poéticos y las intenciones modernizantes y otras no llegan a romper.”³⁵

Debido a los condicionantes político-sociales, el naturalismo y el realismo social perduran en la estética teatral aunque surjan puntualmente algunas expresiones de modernidad. Finalizamos la contextualización evolutiva de la escenografía portuguesa observando como la Revolución de 1974 facilitó la aparición de nuevas tendencias. Desde el punto de vista formal, al nivel de la escenografía, las alteraciones acompañaron al experimentalismo de las puestas en escena. Curiosa es la referencia de Jorge Listopad, que considera que la mayor alteración de los códigos teatrales se centró en la escenografía.

“Tal vez la mayor modificación de los códigos (...) se haya verificado en las concepciones escenográficas en la organización del espacio, en la búsqueda de los locales no convencionales para a práctica teatral. Se comprendió que el espacio dramático, por tanto imaginario, y su simbolización, se torna visible en el espacio escénico, a través de la puesta en escena. Por un lado, la escenografía gana una espléndida libertad material, instrumental, organizativa; sus límites son aún imprevisibles. Por otro lado, funcionaría como un molino sin grano, como la libertad irresponsable, si no colaborase en alianza íntima, y para algunos embarazosa, con el dramaturgo, el director, el actor y su cuerpo, diría con su gesto.”³⁶

La expresión plástica empieza a ganar terreno creativo. Desde el punto de vista del decorado la mayor alteración pasa por reecuacionar el espacio teatral convencional, buscándose espacios alternativos para la realización de espectáculos. Surgen, así, algunos espacios de representación que pertenecían a otras actividades, como fábricas, escuelas, abriendo el camino de la dramaturgia para repensar el teatro fuera del teatro, albergando innumerables posibilidades creativas. Empiezan a sobresalir nombres de artistas/escenógrafos/figurinistas que, a pesar de las circunstancias,

³⁵ In, Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, pág. 239.

³⁶ In, Jorge Listopad, *Cinquenta Anos de Teatro*, V.A. *Portugal nas Artes e Letras 45-95 e nas Ideias*, Centro Nacional de Cultura, Lisboa, Diciembre 1998, pág. 179 a 192.

consiguieron “afirmar un arte y crear una obra personal”³⁷, con lenguaje propio y relevante para el panorama teatral portugués. En esta coyuntura, libre de restricciones políticas, comienzan a emerger nuevas miradas sobre el teatro, diferentes formas de montaje, explorando caminos multiformes acompañados de ambientes escénicos también innovadores y sedientos de experimentación.

Llegados al tercer capítulo sobre el figurín en el teatro y sus funciones empezamos con el papel del figurín en la puesta en escena que durante siglos fue usado frecuentemente apenas por su valor de identificación del personaje “limitándose a acumular signos más característicos y conocidos por todos.”³⁸

Su función estética era casi nula, tuvo que esperar a las revoluciones del siglo XX para adquirir valor estético *per se* y pasar a integrarse en la puesta en escena como parte de un todo. La historia del figurín en el teatro está ligada a la moda, pero en el teatro se verifica una ampliación o estilización considerable, sobre todo en el momento en que pasa a integrar el espectáculo con un valor añadido. Sin embargo, el figurín de Teatro, en cuanto proyecto gráfico, es siempre un reflejo de las corrientes estéticas vigentes, del cuerpo a que se destina, de los comportamientos y “de las representaciones mentales del período histórico en que es ejecutado.”³⁹

En el punto 3.1.1. abordamos las tendencias estéticas en la funcionalidad del figurín que lo limitan durante mucho tiempo a tener el papel de simple caracterizador, con la función de vestir éste o aquél personaje de acuerdo con las características de determinada condición o situación. Sin embargo, desde el principio del siglo XX, el traje de escena conquista un lugar y una función mucho más ambiciosa en la representación teatral, situándose como un elemento más en el trabajo de totalidad que es la puesta en escena y la concepción plástica do espectáculo.

El figurín acompañó así a los personajes a lo largo de los tiempos como una tarjeta de visita, pasando del “mimetismo naturalista a la abstracción realista

³⁷ Eugénia Vasques, *Um Dramaturgista do Espaço*, in, José Manuel Castanheira, *Scénographies 1973-1993*, pág. 35.

³⁸ In Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 169.

³⁹ In José Carlos Alvarez, *Roteiro Museu Nacional do Teatro*, pág. 56.

(principalmente brechtiana), al simbolismo de los efectos de atmósfera, a la deconstrucción surrealista o absurda.”⁴⁰

Appia y Craig, como precursores de las nuevas tendencias escenográficas, también añadieron una visión estética a la funcionalidad del figurín. Según ellos, debería romperse la relación estática entre escenario y platea, defendiendo para ello la simplicidad y universalidad de los figurines para sacar mayor partido de su fuerza dramática.

Appia “aumentó el status del figurinista y le dejó en igualdad con los demás profesionales involucrados en la producción teatral, como el iluminador, el escenógrafo o inclusive el actor”⁴¹, tornando la contribución del figurinista estéticamente más activa e igualitaria.

Las ideas de Craig presienten las tentativas de algún teatro ruso que estaba por llegar, del expresionismo alemán y hasta de la concepción brechtiana del trabajo del actor. Su aportación, juntamente con la de Appia, aceleró el despuntar de varios modernismos que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX. El simbolismo abrió esa vía paralela a lo obvio, a la imitación de lo real, cuestionando. A través de estos visionarios, por medio de sugerencias, imágenes, juegos de luz, fluidez y musicalidad se llegaron a despertar una infinidad de mundos estéticos y conceptuales que fue y continua a ser posible explorar, como referimos anteriormente.

En el punto siguiente intitulado El hábito (no) hace al monje; pero lo hace parecer de lejos⁴², es una forma de tomar un refrán popular, retirarle la negación y afirmar que en el guardarropa de un teatro donde figurinistas, actores y jefes de guardarropa buscan las mejores soluciones para dar a conocer a su personaje, el hábito hace al monje. En este punto observamos algunos ejemplos que nos ayudan a comprender el vestuario como comunicación. Si aliamos el vestuario a la semiología obtenemos un arma poderosa y eficaz en la comunicación.

⁴⁰ In Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 169.

⁴¹ In, http://agencia.fapesp.br/arte_de_vestir_personagens_/12384/ em 18 de Março 2015.

⁴² Refrán popular que afirma que alguien no se transforma en lo que no es apenas por el traje que viste.

“... la piel de oso o de lobo con que nuestro hombre se cubre por primera vez, no puede pertenecer a la categoría de las cosas que «sirven para», sino a la de las cosas que «dicen qué?»⁴³

El hábito no hace al monje ni el uniforme al héroe, pero lo contrario también es verdadero. El hábito puede ayudar a hacer al monje o, por lo menos, puede abrir las vías para el establecimiento del arquetipo mental que le ayuden a encontrar al monje en que éste se tornará. La ropa que vestimos se perpetúa más allá de su simple función de cubrir el cuerpo. Ella informa, clarifica. Si en la vida esta relación puede ser sinuosa, en el escenario es una fórmula comprobada de ayuda en la creación del personaje teatral.

En el punto 3.1.3, utilizamos como título el mismo dado por Barthes a un artículo de su libro *Ensaïos Críticos*, as *Doenças do Traje de Cena*, la cartilla según la cual se puede clasificar los figurines como sanos o enfermos. Identificando una patología asociada a los trajes de escena Barthes escribe un texto que nos podrá ayudar a comprender si un traje de escena está saludable o enfermo, por otras palabras si es un buen o un mal ejemplo.

De esta forma, todo lo que en los figurines pueda enturbiar la claridad de la relación del sentido de la obra con su exterioridad, va a oscurecer y falsificar el *gestus social*⁴⁴ de la obra teatral, traduciéndose en un mal figurín. Por el contrario “todo lo que, en las formas, en los colores, en las sustancias y en su agenciamiento, ayuda a la lectura de ese *gestus*, todo eso es bueno.”⁴⁵

Barthes identifica tres enfermedades del traje de escena muy comunes en las artes escénicas: la hipertrofia de la función histórica que es una especie de búsqueda de la verdad arqueológica asociada a cada traje; la enfermedad estética, otra hipertrofia, pero de la belleza, que si es excesiva desconecta al observador de la obra; y la tercera enfermedad del traje de escena es el dinero o la hipertrofia de la suntuosidad o en algunos casos de querer aparentar. Para el autor, en contrapartida, el traje debe ser un buen argumento. Esta función

⁴³ In, Umberto Eco, *A Psicologia do Vestir*, pág. 13.

⁴⁴ Segundo Brecht *gestus social* es toda la gestualidad que engloba las actitudes, la voz, el movimiento, el figurín, en fin toda la caracterización del personaje exteriorizada por el actor, objetivando una lectura totalizadora del personaje.

⁴⁵ In, Roland Barthes, *Ensaïos Críticos*, pág. 76.

intelectual del figurín está muchas veces camuflada por las funciones parásito que acabamos de mencionar. Sin embargo, en casi todas las épocas del teatro el “traje tuvo un gran valor semántico; no se daba únicamente a ver, se daba también a leer, comunica ideas, conocimientos o sentimientos.”⁴⁶ De acuerdo con estas reglas establecidas por Barthes, analizamos el trabajo de figurines desarrollado en *The Passage*.

En el segundo punto del tercer capítulo hacemos una breve incursión por la evolución del figurín en la realidad portuguesa, conectándola con lo que ya había sido descrito sobre el decorado en el mismo contexto. Para finalizar el capítulo general sobre los figurines apuntamos dos casos paradigmáticos en Portugal: Almada Negreiros, por la originalidad estética, bastante marcada por los Ballets Rusos en 1917, fecha de su visita a Lisboa, en una época portuguesa poco dada a innovaciones artísticas; y Vera Castro por la capacidad ecléctica con que desarrolló su obra de figurinista, cuyo “signo sensible es su integración a la representación, su capacidad de funcionar como decorado ambulante, ligado a la vía y a la palabra.”⁴⁷

Almada tenía una personalidad inquieta y multiforme y fue “el único de los artistas de la generación de Orpheu que se empeñó seriamente en la propuesta de una nueva estética dramaturgica”.⁴⁸ Con su llegada a la escena del teatro portugués, la forma de mostrar teatro se altera visualmente, aunque ese eco solo repercutiera años más tarde. Él define el teatro como “el escaparate de todas las artes”, mostrando la visión que nos interesa de un arte en que todas las otras confluyen y se manifiestan de forma idéntica, interactuando las unas con las otras, formando un tejido en que cada hilo de la trama representa una forma artística. En su visión hay también una relación muy estrecha entre el teatro y las artes plásticas.

“No conozco pintor, vivo o muerto, que en la palabra Teatro no fuese como en cosa suya: el Teatro es nuestro, de los pintores, el escaparate de las artes plásticas.”⁴⁹

⁴⁶ In, Roland Barthes, *Ensaíos Críticos*, pág. 82.

⁴⁷ In, Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág.169.

⁴⁸ In, Luíz Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, pág. 107.

⁴⁹ In, Vítor Pavão dos Santos, *O Escaparate de Todas as Artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*, Catálogo de la Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Almada Negreiros, pág. 66.

En los años setenta comienza a germinar el trabajo de Vera Castro “cuya personalidad creativa sería definitivamente consagrada en el transcurso de la década siguiente.”⁵⁰ Vera creó un lenguaje propio y se tornó una de las expresiones artísticas más emblemáticas y requeridas del campo escenoplástico portugués de los últimos años. También fue responsable de la creación de una estética visual patente en más de cincuenta espectáculos de teatro, extendiéndose a la ópera y a la danza contemporánea. Sus figurines fueron multifacéticos recorriendo diferentes lenguajes y adquiriendo el estatuto de facilitador de la relación de la obra con su exterioridad, al gusto de Barthes.

Entramos en el cuarto capítulo de la metodología y proceso creativo en el espectáculo *The Passage*. Comenzamos por situar lo que es un *Devised Show*. Como ya mencionamos no existe ningún equivalente en portugués del término inglés *devising* en el vocabulario teatral. El verbo *to devise* significa planear o inventar. Esto nos da la idea de lo que está subyacente a la práctica de este género teatral. Es un proceso de creación teatral que se va haciendo, esbozando, creando a medida que sus participantes formulan ideas y toman opciones.

En el caso del espectáculo *The Passage*, fue sugerido a los alumnos, como punto de partida, el mito de Perséfone y el descenso a los infiernos, donde se podrían cruzar otros mitos griegos que incluyesen la idea de pasaje a los infiernos. El objetivo de esta metodología de trabajo “es crear un ambiente en el cual los *devisors* estén preparados para sugerir, verbalmente o en la práctica, cualquier idea que tengan (...) y estar preparado para experimentar cosas nuevas, porque nunca se sabe qué otras ideas podrán haber surgido a nuestros colaboradores a partir de nuestra idea inicial.”⁵¹

En el segundo punto de este cuarto capítulo importa analizar el decorado como vehículo facilitador para el sentido de la obra. En primer lugar fue establecida (entre el escenógrafo y la directora) la noción del espacio que se iría

⁵⁰ In, Eugénia Vasques, *Um Dramaturgista do Espaço*, in, José Manuel Castanheira, *Scénographies 1973-1993*, pág. 36.

⁵¹ In, Alexander Kelly, *Ensinando encenando devising*, Revista Sinais de Cena, nº 2, Dezembro 2004, pág. 70.

a utilizar, ya que sintieron urgencia en definir un lugar sobre el cual se pudiese basar la creación artística del espectáculo.

El escenógrafo, Carlos Moral Reis, propuso invertir la localización del escenario con el espacio de platea, ampliando la noción de verticalidad como alegoría, teniendo como referencia la utilización del espacio natural, tal como los griegos, para construir en él sus templos y teatros. Fue en esa perspectiva que se proyectó el espacio escénico.

De esta forma pueden verse tres espacios distintos en el escenario, correspondientes a los espacios en que se desarrolla la acción: el Olimpo, la Terra y el Submundo de Hades. A estos espacios correspondía también un *degradé*, del blanco en la parte superior al negro en la parte inferior, junto a la zona donde se sentaban los espectadores.

A la zona del Olimpo correspondía el blanco, color evocativo del plano etéreo de los Dioses. La zona intermedia que correspondía a la Tierra presentaba tonos de gris, opción justificada por Ailin Conant y Carlos Moral Reis, ya que este color ayudaba a revelar la identidad de los personajes a través de los fuertes colores de los figurines, permitiendo una mejor lectura visual. El espacio de Hades fue representado con el color negro. Estas opciones eran intensificadas o atenuadas por medio de la iluminación.

Para finalizar el cuarto capítulo referimos las proyecciones, que son una constante de *The Passage*, como la segunda piel del decorado. En la concepción plástica del espectáculo la proyección funcionaba como una "piel" o revestimiento momentáneo de la escena, un decorado holográfico en movimiento. Estas imágenes en movimiento conferían a las escenas una nueva capa de acción virtual que se mezclaba e interfería con la marcación y movimentación de los actores, potenciando dramáticamente la idea subyacente al espectáculo.

Finalmente llegamos al quinto capítulo donde se expone la contribución de los figurines para la obra teatral *The Passage*. Comenzamos por abordar la construcción del personaje a través del figurín recordando aquello que para Barthes debería estar contenido en el figurín para no enturbiar la claridad de la

relación del sentido de la obra con su exterioridad. Para que el *gestus social*⁵² no quedase oscurecido ni falsificado, ya que “todo lo que, en las formas, en los colores, en las substancias y en su agenciamiento, ayuda a la lectura de ese *gestus*, todo eso es bueno.”⁵³ Fue justamente ésta nuestra motivación, concebir figurines que ayudasen a la lectura del espectáculo, que estableciesen, a través de la elección de materiales, formas y colores, un sentido claro de la obra.

En los siguientes puntos hablamos de los personajes y de sus atributos mitológicos y de cómo estos influyeron en las opciones de sus figurines. Por el hecho de ser la metodología del espectáculo de *devised show*, las contribuciones creativas de todos los participantes fueron consideradas. El objeto final fue una suma de nuestras elecciones con la interpretación que cada uno de los diecisiete actores tenía sobre sus personajes, adicionando a esa ecuación la fisicalidad y la movimentación en el decorado.

El figurín es el medio que el espectador tiene para acceder al cuerpo del actor y para que éste acceda al mundo de la performance, pero primeramente debe ser concebido el espacio escénico y así fue en *The Passage*. El figurín hace el trabajo de cuerpo posible, facilitando su estado no natural, su elasticidad corporal o su especialización, estableciendo su relación particular en el contexto escénico.

En la obra teatral *The Passage*, la mayoría de los figurines trajeron al actor y su trabajo al primer plano, fueron coadyuvantes no solo al trabajo del propio actor, como quedó probado, sino también en la lectura ofrecida al espectador. En el caso de los Dioses del Olimpo se evitaron las representaciones griegas, había la evocación de determinados atributos de los Dioses griegos, pero en un lenguaje contaminado por otros lenguajes y anhelos integrados en una indumentaria fuera de cualquier tiempo histórico.

Los habitantes de la tierra presentan características más delicadas, en el caso de las ninfas, más humanas o más densas, pero que reflejan precisamente el carácter terreno de los personajes. La inspiración debería venir de la naturaleza, como fuente infinita de estímulo creativo. Los habitantes de Hades

⁵² Segundo Brecht *gestus social* es toda la gestualidad que engloba las actitudes, la voz, la movimentación, el figurín, en fin toda la caracterización del personaje exteriorizada por el actor, objetivando una lectura totalizadora del personaje.

⁵³ In, Roland Barthes, *Ensaïos Críticos*, pág. 76.

presentaban características también relacionadas con la naturaleza, pero en su vertiente de descomposición. La idea de muerte y de ciclo está subyacente en todo el espectáculo. Los habitantes del submundo, no sólo los habitantes de Hades, como las Moiras, Caronte, Hypnos y Tanato vivían de la yuxtaposición entre humanos y algo animalesco, en decadencia. La exposición de partes de piel, pelo, o huesos, puede ser algo bonito pero también puede ser brutal.

Rechazamos en nuestro recorrido la ilusión verista, pero apostamos en la explotación poética de los figurines, creando metáforas y lugares visuales. El resultado final fue modelado por un ajuste entre nuestras intenciones, las de los otros participantes creativos, los movimientos en escena, el presupuesto, el tiempo y los escasos recursos humanos usados en la concretización de estos figurines.

Al principio de este trabajo comprendimos que, con la noción de dramaturgia, se establecieron los pilares de construcción de la obra teatral. Mientras que inicialmente la dramaturgia se ocupaba de examinar el trabajo del autor del texto y la estructura narrativa de la obra, posteriormente este concepto se fue tornando más amplio y la dramaturgia contemporánea pasó a abarcar una responsabilidad por el todo del espectáculo. Como menciona Janine Brogt, dramaturgia es estructura y significado. Esta estructura y significado se extienden a todo lo que se refiere al espectáculo teatral, motivando así, en las diversas áreas que componen un espectáculo, la construcción de un mismo significado subyacente a la obra que se pone en escena.

Nos gustaría señalar que el motivo de que este primer capítulo sea tan pequeño en relación a los otros es justamente que necesitamos de un abordaje inicial que clarifique el concepto tradicional de dramaturgia y su posterior expansión de concepto, que va a abrir camino a la existencia más autónoma tanto de la escenografía como del vestuario. Sin este cambio de concepto dramaturgico no sería posible dotar al campo plástico del espectáculo de cualquier autoría en el campo de la creación.

Después de definir los conceptos tradicionales y contemporáneos de dramaturgia y su subsecuente repercusión en la escenografía y el vestuario, entramos en el segundo capítulo intitulado La Concepción Espacial del

Espectáculo, en el que se presenta una panorámica de la evolución del espacio en el teatro.

Con el descubrimiento de la perspectiva aliada a la noción de proporción en el Renacimiento, surge la necesidad de crear ilusión de realidad en la escena y los elementos escénicos comienzan a disponerse en profundidad. Presentamos una panorámica de la aportación de varios escenógrafos que hicieron posible la evolución del papel de la escenografía, desde la perspectiva renacentista a la reforma escénica wagneriana.

A partir de la idea de Appia sobre la función evocativa del decorado, se abre una línea de pensamiento que entra en ruptura estética con los telones pintados usados hasta entonces. Appia establece los cimientos de un teatro simbolista que procura transmitir ideas de forma sensible, sugiriendo al espectador una idea.

En 1908, Craig concibe un proyecto que sería la primera escenografía autónoma. Denominada *Scene*, surgió para crear una única escena con posibilidad de infinitas variaciones, ofreciendo diversas soluciones escénicas. Este decorado está constituido por una única estructura de formas y volúmenes móviles. El decorado, contrastando con todo lo que se había hecho anteriormente, vivía a costa del despojamiento abstracto, concediendo una gran importancia a la luz, que aliada a la movilidad del decorado, producía un continuo dibujo de sombras que daban la noción de movimiento. Es importante entender que la luz pasa a tener valor artístico, dejando de ser mera iluminación de la escena. Pasa a encubrir o revelar las formas y los volúmenes con una intencionalidad creativa.

Entramos en la segunda parte del segundo capítulo. Cuando encontramos referencias al naturalismo en Portugal, los autores se refieren siempre a los textos teatrales o al naturalismo en la pintura, ya que las referencias a la escenografía son muy escasas o incluso inexistentes. Decidimos por eso reportarnos a los conceptos de naturalismo, de modernismo portugués, período de la dictadura y revolución, y nuevas tendencias, como conceptos latos que, con más o menos rigor, se extienden a la escenografía. Es el caso de algunos espectáculos que están catalogados como simbolistas, pero, si observamos los registros fotográficos de los mismos, nos damos cuenta de que el decorado se

mantiene perfectamente naturalista. Es decir, no siempre la propuesta innovadora de un texto tiene su correspondencia en el lenguaje visual usado en escena. Portugal fue un terreno de difícil implantación de modernidad estética, “ni el teatro naturalista ni su contrario, el simbolista, fuentes de alternativas y teatros a la *côté* (teatros al margen de lo establecido, de ruptura), se implantaron en nuestra práctica, ni las tímidas vanguardias modernistas se consiguieron hacer oír por el reactivo terreno profesional del teatro portugués de principios del siglo XX.”⁵⁴

La vanguardia modernista solo llegó a encontrar terreno de afirmación después de la revolución de 1974.

En el tercer capítulo, El figurín en el teatro, se hace una reflexión sobre las funciones del figurín en la escena, como un sistema de relaciones que debería ofrecer gran coherencia, “de forma que ofreciese al público la fábula para ser leída.”⁵⁵

En un texto de Roland Barthes intitulado *As Doenças do Trajo de Cena* encontramos as claves a través de las cuales podemos comparar el uso de los figurines en los espectáculos y verificar si su uso es saludable, adecuado, o si sufre de algunas enfermedades comunes descritas por el autor.

“el traje no es más que un segundo término de una relación que debe en todo momento unir el sentido de la obra a su exterioridad. Así, todo lo que en el traje perturba la claridad de esa relación, todo lo que contradice, oscurece, o falsifica el *gestus* social del espectáculo, es malo; por el contrario, todo lo que, en las formas, en los colores, en las sustancias y en su agenciamiento, ayuda a la lectura de ese *gestus*, todo eso es bueno.”⁵⁶

Concordamos con el autor cuando afirma que el figurín que se presenta en escena no debe ser un subterfugio o constituir un lugar visualmente tan desplazado de la obra que ayude a desviar la atención de la realidad de la obra teatral. El traje de escena tampoco debe apenas servir a la obra a que se destina,

⁵⁴ In Eugénia Vasques, *Para a história da Encenação em Portugal*, pág. 12.

⁵⁵ In Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, pág. 169.

⁵⁶ In Roland Barthes, *As doenças do traje de cena*, capítulo del libro *Ensaio Críticos*, pág. 76.

sino que podrá, algunas veces, dependiendo del contexto del espectáculo en que se inserta, asumir valores paralelos y existir como un sistema de significación independiente.

Hablamos también del posicionamiento del decorado y del figurín frente a la obra teatral e hicimos su contextualización a partir de una estructura secuencial del camino recorrido en el último siglo, sin los cuales no tendría sentido pensar nuestro caso de estudio. Pasemos entonces al centro de nuestra disertación.

En la introducción señalamos que el último capítulo de nuestra disertación sería Metodología y Proceso Creativo en el Espectáculo The Passage. Sin embargo, esta estructura se desdobló y fue subdividida en el cuarto y quinto capítulos, como capítulos paralelos, ya que ambos tratan de los aspectos plásticos del espectáculo, pero corresponden a diferentes caras de una misma moneda. Podemos considerarlos capítulos paralelos. Son ellos: El decorado: Metodología y proceso creativo en la obra teatral The Passage y Los figurines: Metodología y proceso creativo na obra teatral The Passage. De esta forma podemos analizar cada una de las partes en su especificidad y la distinta contribución de cada uno de ellos para la respectiva obra teatral. Consideramos que con esta división se hará más claro verificar sus complementariedades y peculiaridades en relación con el papel desempeñado en escena.

Deseamos salvaguardar el hecho de que no tenemos el propósito de analizar el mencionado espectáculo, sino el de mostrar el ambiente creado por el decorado y por los figurines y el papel que ambos desempeñaron en la creación de sentido de la obra.

Como referimos en Origen y Topología del Proyecto, este espectáculo tiene dinámicas creativas muy peculiares, ya que se trata de un *devised show* en que la cocreación de todos os participantes va a definir el resultado final.

Después de la idea inicial de la directora sobre el rapto de Perséfone por Hades y su descenso a los infiernos, el escenógrafo Carlos Moral Reis pensó y definió as líneas orientadoras de la creación escenográfica. A nivel conceptual, el punto de partida fue el uso del espacio natural habitualmente utilizado por los griegos para construir sus templos y teatros. El espacio escénico fue proyectado

en esa perspectiva. Al observar el espacio del Teatro y conociendo bien las particularidades arquitectónicas existentes, Carlos Moral Reis decidió invertir la configuración normal del Teatro, utilizando el espacio de platea como escenario y viceversa.

Después de aceptada e implementada, esta configuración de espacio escénico fue el marco que definió movimientos y fisicalidad en escena. Al mismo tiempo, los participantes investigaban y traían a la sala de ensayos ideas que, más tarde, se incluyeron en el texto del espectáculo.

“El decorado debe ser construido de acuerdo a las necesidades establecidas por los actores en escena, lo que permite al designer beneficiarse de la colaboración con el actor y también influenciarle en este intercambio”⁵⁷

Fue necesario entonces que el aspecto visual del espacio fuese el centro de todos los otros aspectos artísticos. En este caso, y refutando lo que afirma la cita anterior, fue el decorado lo que estableció las necesidades que deberían tener los actores en escena y lo que condicionó el terreno de experimentación. El espacio sería así la base y el punto de arranque artístico de toda a creación colectiva.

El espacio escénico representaba tres áreas distintas: el Olimpo, la Tierra y el submundo de Hades. El Olimpo estaba físicamente separado de los otros dos, estaba en la zona superior del decorado, como si levitase por encima de la Tierra. Para reforzar esa idea tenía por delante una tela de tul que lo hacía invisible (un espacio negro) cuando las escenas ocurrían en otros puntos. Cuando se representaban las escenas del Olimpo, se hacía visible, pero aparecía como envuelto en una película telúrica que ayudaba a divinizar aún más el espacio.

El espacio de la Tierra y de Hades coexistían en el mismo espacio físico en anfiteatro, en una natural alusión a la génesis de la obra presentada. A través del juego de luces o de subidas y bajadas de los actores por las sedas verticales,

⁵⁷ In Fausto Viana, *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, versão kindle, loc 3847 de 5988.

usadas como portales de pasaje de unos mundos a otros, y por los personajes que los habitaban, el público entendía en qué lugar estaba en aquel momento.

“El decorado y la performance alcanzaron un nivel de unidad cuidadosamente estudiado. Appia consiguió plenamente realizar en la práctica sus teorías a través del uso de elementos exclusivamente tridimensionales, iluminación formativa, colores simbólicos y un espacio escultura, todos armoniosamente relacionados con la música y el drama.”⁵⁸

También en la creación escenográfica de Carlos Moral Reis, decorado y performance alcanzaron un nivel de unidad cuidadosamente estudiado.

La metodología usada para llegar al resultado final fue, después del concepto lanzado por la directora, la investigación visual y mitológica, teniendo en cuenta el conocimiento previo del espacio. Posteriormente, se puso en práctica un espacio que potenciase la reflexión dramática y, a partir del cual, se construyesen las otras vertientes del espectáculo. En este caso peculiar fue la fijación del decorado lo que desencadenó la restante creación colectiva. En el proceso de creación escenográfica hay siempre una voluntad de experimentación espacial y visual, proporcionadas a partir de lecturas y en los primeros esbozos. En el caso de estudio, siendo el Teatro Clifftown un espacio polivalente, había una voluntad antigua de Carlos Moral Reis de invertir los espacios de este teatro y la obra teatral *The Passage* fue el pretexto artístico ideal.

Procedimos, en el quinto capítulo, al análisis de los diecisiete figurines creados para este espectáculo y la forma como cada uno de ellos influenció el trabajo de los actores y, en consecuencia, el resultado final de la obra.

Los trajes de escena fueron elaborados conceptualmente en una primera fase, a través de nuestra investigación e interpretación de lo que sería cada personaje, pero son fruto de varios factores interconectados: saber interpretar la idea que cada actor estaría construyendo para su propio personaje; la fisicalidad que cada actor quería imprimir al habitar cada figurín y las alteraciones que de

⁵⁸ *In* Fausto Viana, *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, versão kindle, loc 193 de 5988.

ahí podrán surgir; los cambios rápidos de personaje (y respectivo figurín) que la mayoría de los actores tuvo que enfrentar y, finalmente, los imponderables⁵⁹ a que se está siempre sujeto, como no encontrarse a la venta el color adecuado de un determinado tejido, los atrasos en las compras *online*, etc.

“Recordad que es de fuera y no del Teatro de donde sacareis la inspiración real: es de la Naturaleza.”⁶⁰ Fue exactamente por la observación de la naturaleza exterior y de la naturaleza de los personajes que nos dejamos inspirar y guiar en nuestra investigación, para mejor dar respuesta a los figurines creados.

En el caso de los figurines de los Dioses del Olimpo se evitaron las representaciones griegas, el traje evocativo de una determinada época histórica. Los atributos deberían estar presentes, pero integrados en un lenguaje de la indumentaria fuera de cualquier tiempo histórico; evocando simbólicamente los predicados de cada uno de los Dioses para facilitar su identificación, ayudando al público en la lectura del espectáculo.

“El traje concebido como una suma de pormenores verdaderos, absorbe, y después atomiza toda la atención del espectador, que se dispersa más allá del espectáculo, en la región de los infinitamente pequeños.”⁶¹

Juzgamos que nuestro desempeño en la creación de estos figurines fue, por el contrario, “un hecho visual global; hay una cierta escala de verdad, por debajo de la cual no se debe descender; si no, la destruimos.”⁶²

Para los figurines de los habitantes de Hades, Caronte y el segundo vestido de Perséfone usamos un método de desgastar, envejecer y rasgar estas piezas para otorgar a sus personajes las memorias, vivencias y luchas que comunicaban el “lenguaje que la ropa habla con el hombre”⁶³.

⁵⁹ Por ejemplo, los figurines pensados para Afrodita, Perséfone, Atenea, Deméter e Artemisa deberían haberse realizado de raíz, de acuerdo con el diseño, pero, por cuestiones de tiempo y por haber sólo dos personas trabajando en el guardarropa, hubo que comprarlos y adaptarlos después a la idea pretendida

⁶⁰ In, Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, pág. 8.

⁶¹ In Roland Barthes, *As doenças do traje de cena*, capítulo del libro *Ensaio Críticos*, pág. 77.

⁶² *Idem Ibidem*, pág. 77.

⁶³ In Fausto Viana, *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, versão kindle, loc 4173 de 5988.

Barthes cita lo que Brecht explicó notablemente en *Theaterbeit*⁶⁴, el uso de una metodología semejante en que “escénicamente no se significa (significar: señalar e imponer) el desgaste de un traje, (...) **para manifestarse, el desgaste debe ser aumentado** (...) provisto de una especie de dimensión épica: el buen signo debe siempre ser fruto de una escuela y de una acentuación.”⁶⁵

Fue justamente esa ampliación de las ropas gastadas, vividas, impregnadas de barro, en el caso de los habitantes de Hades, lo que permitía al público adivinar las vivencias de esos personajes, de esos cuerpos en descomposición, de ese enmarañado de cuerpos táctiles que se arrastraban en el submundo.

Nos gustaría aquí recordar las palabras de la actriz Kirsty Jackson en relación a los figurines de Perséfone cuando tuvo lugar la transición de Perséfone hacia el Hades y surgió en escena con el segundo vestido: “el segundo vestido que hizo Susana reflejó esto perfectamente. El vestido quedó rasgado e impuro, tal como Perséfone. También tenía flores, como el original, pero estaban debajo de esa corrupción.”⁶⁶

Lo que buscamos desde las primeras líneas de esta disertación, como explicamos en la introducción, y lo que nos motivó para realizar este trabajo fue que consideramos oportuno dar una visión del espectáculo desde el punto de vista del decorado y los figurines. Oportuno por ser propio de nuestra área del hacer, que nos pareció importante complementar con encuadres teóricos que apoyasen nuestra línea de pensamiento y porque este estudio vino a llenar un espacio poco estudiado en las artes y un vacío en la escrita en portugués.

Podemos considerar que cumplimos en gran parte el objetivo de esta tesis, de analizar el lenguaje plástico del espectáculo *The Passage* como potenciador de sentido de la obra y la exploración de sus mecanismos de creación artística. Explicamos en el transcurso del cuarto y quinto capítulos los

⁶⁴ Manual de Brecht en el que describe seis montajes del *Berliner Ensemble*.

⁶⁵ *In*, Roland Barthes, *As doenças do traje de cena*, capítulo del libro *Ensaio Críticos*, pág. 84.

⁶⁶ Traducción libre nuestra de la entrevista realizada a la actriz Kirsty Jackson acerca del figurín para su personaje Perséfone. Puede leerse el original: **After Persephone had transitioned into Hades and started becoming corrupt, the second dress that Susana made reflected this perfectly. It had become torn, and no longer pure, just like Persephone had. The flowers were still there as the original Persephone was also still under all this corruption.**

métodos y mecanismos de ese proceso que llevaron a las opciones tomadas y a la forma en que cada una de esas opciones de orden plástico, y otros componentes imponderables influenciaron el resultado final de la obra.

Consideramos que nos podríamos haber detenido un poco más en las dinámicas del trabajo del actor y en su influencia activa en la creación de la escena, pero optamos por mencionar apenas los momentos en que ese trabajo fue importante para la concretización de los aspectos escenoplásticos, para que no hubiese dispersión en relación al tema propuesto, ya de por sí tan vasto.

Consideramos el ejemplo de este espectáculo como demostrativo de que la escenografía fue el epicentro de este trabajo creativo, pues sólo después de establecida ésta comenzó el proceso de exploración del cuerpo del actor en aquel espacio. Este fue el primer indicador de objetivo cumplido cuando nos propusimos, al inicio de este trabajo, privilegiar una mirada diferente sobre el espectáculo, bajo la perspectiva del campo del decorado y de los figurines. Los figurines tuvieron un papel fundamental de creación de sentido del espectáculo. El figurín no es, apenas, para el actor, “un ornamento y un envase exterior, es una relación con el cuerpo; ora *sirve* al cuerpo adaptándose al gesto, a las marcas, a la postura del actor; ora *encierra* al cuerpo, sometiéndole al peso de los materiales y de las formas, aprisionándole en un cuello tan duro, aprisionándole tanto como la retórica o el alejandrino.”⁶⁷ Como demuestra esta cita, el actor condiciona el uso de su traje, tal como el traje tiene la capacidad de condicionar al actor en su postura y tensiones, modelándole de acuerdo con una intencionalidad. El figurín existe para garantizar “la transmisión entre la interioridad del locutor y la exterioridad del mundo.”⁶⁸ . El trabajo del figurinista es, simultáneamente, permitir al actor sentir la veracidad de su personaje y enviar una señal visible al espectador. Creemos que el trabajo que analizamos cumple esas premisas.

La observación participante de los procesos de creación artística conjunta y los dispositivos de experimentación en escena abrieron los caminos de reflexión y respuesta a la cuestión: **¿De qué se viste un espectáculo?**

⁶⁷ In Patrice Pavis, Dicionário de Teatro, pág. 169.

⁶⁸ *Idem Ibidem*, pág.169.

“EL DIRECTOR – El arte del teatro no es ni la representación de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; La constituyen los elementos que la componen: el gesto, que es el alma de la representación; las palabras, que son el cuerpo de la obra, las líneas y los colores que son la propia existencia del decorado; el ritmo, que es la esencia da danza.

EL ESPECTADOR - Y del gesto, de las palabras, de las líneas y los colores, del ritmo - ¿Cuál es lo más esencial para ese arte?

EL DIRECTOR – Ninguno tiene más importancia que los demás. De la misma manera que un color no es más útil para el pintor que cualquier otro; o un sonido más necesario que otro para el músico. Sin embargo, tal vez el gesto sea el más importante: Es para el arte del teatro lo que el dibujo es para la pintura, la melodía para la música. El Arte del Teatro nació del gesto - del movimiento – de la danza.”⁶⁹

Como nos aclara Graig, el espectáculo se viste de gestos, palabras, líneas, colores, formas y ritmo. El decorado y los figurines forman parte igualitaria de ese orden de cosas. En este trabajo analizamos como, a través del último siglo, recorrieron un camino largo y sinuoso hasta alcanzar el lugar de coautoría, no siempre, aún hoy, plenamente.

En el espectáculo *The Passage* esa relación fue absolutamente equilibrada y respetada, tal vez por ser un *devised show*; tal vez por haber sido el decorado lo que determinó las dinámicas de actuación; tal vez porque se dio libertad total a los participantes; o tal vez porque el equipo estaba constituido por personas dispuestas a investigar, a dar ideas, a aceptar ideas y a alterar sus propias ideas, cuando lo que estaba en juego era el plan común.

Naturalmente que nuestra pregunta tenía el propósito de descodificar el significado que el decorado aporta a la obra (que viste el escenario) y el significado añadido por los figurines (que visten al actor) en la misma obra. Creemos que hemos concretizado esa tarea.

La Metodología y proceso creativo del decorado y figurines en la obra teatral *The Passage* fue el largo camino recorrido y es la historia de un testimonio de creación teatral a varias manos. Fue desmontado y registrado el

⁶⁹ In Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, pág. 60.

dispositivo de creación plástica de este espectáculo de teatro que nos dio respuestas detalladas sobre cómo se vistió esta obra teatral.

“El proceso colaborativo de creación en sus trabajos creó oportunidades para que la escenografía y los figurines interfirieran directamente en la realización del espectáculo, inclusive desde el punto de vista dramático, en un proceso tan rico que pocas veces se ve igual.”⁷⁰

⁷⁰ *In* Fausto Viana, *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, versión kindle, loc 3834 de 5988