

JUAN VILLEGASUniversidad de California, Irvine
Universidad de Chile

SISTEMAS DE REFERENCIA VISUAL E HISTORIA DEL TEATRO: NOTAS SOBRE PINTURA Y TEATRO

En *La interpretación del teatro como construcción visual*, propongo la necesidad de entender el teatro como un medio de comunicación multisignífico dentro de contextos históricos específicos. En ese libro, dentro de la multiplicidad de signos, enfatizo los signos visuales predominantemente en relación con el análisis de espectáculos y textos individuales y la posibilidad de reconstruir puestas en escenas reales o potenciales. Hago notar que algunas de las tareas que implica esta perspectiva son, por ejemplo, que todo sistema cultural involucra una serie de imágenes o modo de percepción visual del mundo. Observo además que la propuesta, proyectada a los discursos teatrales y dramáticos, implica un modo de comprensión de la producción de imágenes, la competencia social y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales y con los integrantes del mismo sistema cultural. La estrategia implica entender las referencias visuales implícitas, analizar otras representaciones visuales contemporáneas al texto dramático o teatral (bajorrelieves, pintura, murales, fotografía, cine, por ejemplo) y plantea la posibilidad de configurar el modelo visual definidor de esa cultura.

El interés por los elementos visuales en la cultura contemporánea, por otra parte, ha llevado a la aparición de varios ensayos o libros que se refieren a elementos iconográficos en el teatro, uno

de los cuales es la pintura. Creemos, sin embargo, que el tema prácticamente no ha sido investigado de modo sistemático ni en todas sus posibilidades.

En un llamado a una serie de conferencias sobre el tema, los organizadores, José Antonio Sánchez y Sigfrido Marín Begué, apuntaban:

La pintura, a veces, ha servido como medio de conservación de la imagen teatral; en otras ocasiones, el teatro ha servido de estímulo y modelo a la pintura, A partir de la segunda mitad del XIX, numerosos pintores se acercaron al teatro como un lugar donde plasmar sus ideas plásticas en forma de decorados para ballets, óperas o teatros de arte. Algunos crearon, además, obras escénicas en las que sustituían los pigmentos por la luz y el movimiento y otros antepusieron a las imágenes la exploración del espacio escénico.¹

En el caso del mundo hispánico, una de las excepciones son los estudios sobre Buero Vallejo, varios de los cuales se refieren al propio Buero como pintor, cómo su práctica pictórica y teoría de la pintura se pone de manifiesto en sus textos dramáticos, y la selección de pintores como protagonistas de algunas de sus obras (Velázquez-Goya). Dentro de los estudios en esta dirección se destaca el de César Oliva, quien apunta que "La pintura es un referente de su producción dramática, aunque un referente

cargado de significación, dada la dedicación que el autor hizo a ese arte". ("La pintura en el teatro de Buero Vallejo". Cito por la versión aparecida en el Internet).]

Otros estudios sugerentes son los de María José Palla, en portugués, quien en *A palavra e a imagem* estudia la relación entre los textos de Gil Vicente y la pintura del siglo XV, e indirectamente en *Traje e pintura*, del mismo autor, quien al examinar el traje y sus implicaciones ideológicas, se refiere a la pintura y al teatro. Concluye, por ejemplo, que el teatro medieval europeo tuvo innegable influencia en la pintura. Las observaciones de este libro con respecto a las descripciones y reproducciones de trajes, bien se pueden aplicar a las descripciones de los mismos en las obras teatrales del período.

Otro ensayo que manifiesta varios caminos de investigación es "El análisis del teatro a través de la iconografía. Una metodología interdisciplinar (El espectáculo desde la edad media al barroco)" del profesor de la Universidad de Barcelona Francesc Massip, quien propone cinco modalidades en que se utiliza la pintura en el teatro.² Uno de ellos es lo que denomina "documento directo", en el cual el teatro se constituye en "sujeto iconográfico". En otros casos es un "documento indirecto", donde "pueden ser considerados aquellos monumentos figurativos... en los que se puede reco-

nocer, por vía inductiva, el reflejo del lenguaje escénico en un momento dado de su historia". El tercer tipo se refiere a "aquellas figuraciones con una relación directa y orgánica con el espectáculo, y con un espectáculo determinado, que no fueron producidas como testimonio sino como proyectos". El cuarto correspondería a "los dibujos, planos o miniaturas que son memoria del espectáculo y de su escenificación". Finalmente, el quinto incluiría aquellos materiales "que documenta(n) la concepción de un teatro posible".

Aunque el tema central no es el de teatro y pintura, un largo ensayo de José Luis Plaza y Chillón incluye temas vinculados a la interrelación entre ambas prácticas. Junto con incluir una excelente bibliografía sobre el tema específico del ensayo, "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo", toca varios temas relacionados con las áreas que destacaremos como campos de investigación: por ejemplo, el de la pintura de las escenografías; a este respecto, comenta algunos pintores de escenografías y se refiere a varios pintores consagrados y su contribución a la pintura de escenografías, entre los cuales se encuentran Dalí y Picasso.

El campo es sumamente amplio y, en este ensayo, mi objetivo es considerar el tema en sus aspectos generales y su-

gerir su diversidad y algunas áreas de investigación.³

La decoración de los edificios teatrales

La consideración de la relación pintura teatro aparentemente más externa al teatro como producción escénica, es el de la pintura y el edificio teatral. Aspecto que, sin embargo, es de gran importancia para la historia de las culturas en América Latina, especialmente cuando se trata de "teatros nacionales" y salas vinculadas a instituciones asociadas con gobiernos o instituciones locales o nacionales. De esta manera, las bóvedas pintadas, por ejemplo, constituyen indicios de los sistemas de preferencias de los sectores culturales en el poder y, con frecuencia, representan los íconos o figuras simbólicas reverenciadas por esos sectores.

En relación con este aspecto, hay otras investigaciones poco trabajadas, como son, por ejemplo, la vida y formación de los pintores/as participantes en la "decoración" del teatro, la tecnología, las escuelas de pinturas recurrentes, el significado específico en el contexto individualizado en el momento de su producción, la interrelación entre las pinturas y los espacios teatrales y los espacios dentro del edificio: pinturas en el exterior, en la sala de espera, en los rincones de las columnas, en la bóveda central. En el caso de las pinturas, su inclusión y reproducción en salas teatrales, el mensaje puede ser diferente y

se hace necesario preguntarse por la selección del tema, los personajes de los cuadros adecuados y su funcionalidad a la sala o espacio en que se encuentran. Generalmente, en las salas a la italiana de los grandes teatros oficiales, el espacio de mayor importancia es la bóveda central. Por lo tanto, es allí donde se encuentra la pintura de mayor significado y el mensaje puede ser más evidente.

Presencia del teatro en pinturas

1. Uno de los aspectos que ha preocupado a los historiadores del teatro es el de la posibilidad de re-construir puestas en escenas del pasado. Mientras algunos sostienen su imposibilidad, otros afirman la posibilidad de re-construirlas por lo menos parcialmente sustentados en documentos.⁴ Dentro de estos documentos, uno de gran valor y significación son pinturas o grabados que reproducen alguna puesta en escena o han dejado constancia de la misma.⁵

La investigación en este caso involucra tanto la recolección de pinturas como la consideración de las causas de la selección de las escenas reproducidas, su significación social, su significación ideológica y estética en su tiempo.⁶

2. Pinturas en las cuales, sin ser reproducción o representación de una escena específica, se utilizan elementos teatrales cuya inspiración es una escena teatral específica.

3. Pinturas cuya composición se vincula con modalidades escénicas o con tipos de escenas en momentos históricos específicos.

4. Pinturas que utilizan elementos escenográficos y teatrales, aunque no se asocien a puestas específicas o puestas de momentos históricos determinados, lo que se suele mencionar al comentar un cuadro y afirmar que son "muy teatrales".

Reutilización de pinturas en el teatro

Por otro lado, se da un amplio campo de investigación en la dirección pintura y su influencia y presencia en el teatro, aspecto que nos parece el más sugerente en los estudios de la historia del teatro, la historia de las puestas en escena, el análisis del proceso de la construcción visual de una puesta, y la interpretación de puestas en escena específicas.

En este caso, consideramos que, en términos generales, la pintura, pinturas específicas o tendencias pictóricas, constituyen factores mediatizadores de la puesta en escena. Nuestra propuesta en este sentido es que el director o escenógrafo utilizan la tradición de la historia de la pintura legitimada por el sistema cultural para construir visualmente el escenario o escenas, procedimiento por el cual recurre a imágenes familiares o legitimadas estéticamente que tienen la capacidad de evocar o dar sentido a la construcción de

sentido por parte de los espectadores. Sin analizar en profundidad, algunas de las opciones son las siguientes:

1. La utilización o ubicación de pinturas en el escenario, lo que puede ir desde simple adorno —aunque siempre significativo— hasta la inclusión de cuadros como parte de la escena. A veces es un retrato o un cuadro fácilmente reconocido por los espectadores, aunque ocupe un espacio pequeño o la totalidad o casi totalidad del fondo del escenario.

2. La pintura de la escenografía. La escenografía pintada (o la descripción del escenario, en el caso de los textos dramáticos).⁷ El pintor o grupo de pintores pintan el escenario para crear el ambiente o el trasfondo espacial de las acciones representadas. La hipótesis de trabajo en este caso vendría a ser que la pintura del escenario corresponde temática y gráficamente a su funcionalidad para la acción, pero que el análisis de los códigos pictóricos utilizados revelan su inserción dentro de las tendencias pictóricas de su tiempo. En consecuencia, evidencia las preferencias culturales y pictóricas de los sectores productores y receptores del espectáculo teatral. Esta investigación no se limitaría a períodos históricos del pasado. Esta modalidad, con frecuencia, manifiesta las tendencias pictóricas o los avances tecnológicos vinculados con la pintura. He destacado, en otra ocasión, cómo el descubrimiento de la perspectiva visual

dio origen a trasfondos de escenarios pintados con escenografía con perspectiva, lo que originaba desproporciones entre la escenografía y los personajes en el escenario.

3. La utilización de pintura en la construcción visual de los personajes, lo que puede incluir una amplia gama de situaciones, desde el maquillaje y pintura de los rostros, incluyendo la utilización de máscaras pintadas, hasta las pinturas o cuadros identificables como material de referencia.

4. La construcción de escenarios o la descripción de los mismos, cuyo referente directo es una pintura específica. Un ejemplo de esta última modalidad es el de Cristina Escofet, cuando indica en el texto dramático de *Señoritas en concierto*: “Ellas acceden. Parecen mujeres de un cuadro de Renoir. Ingenuas y románticas. Pasean. Aceptan refrescos”.(241).

5. La construcción de escenas que evocan imágenes pictóricas o pintores específicamente. Es el caso, por ejemplo, de *La verdad sospechosa*, en versión de Héctor Mendoza, en la cual los personajes se asocian de inmediato con pinturas de Zurbarán, al estar todos vestidos de monjes mercedarios —incluyendo las mujeres del grupo. Semejante es la situación en una de las producciones del grupo de teatro pirotécnico de Xarxa Teatre, en la cual varias de las

imágenes construidas con los fuegos artificiales son asociables a pinturas de Miró.

En este caso, uno de los aspectos sugerentes es considerar las tendencias pictóricas utilizadas, su historicidad, su funcionalidad y el significado posible de la selección. En el espectáculo de Marta Carrasco, *Mira'm*, por ejemplo, es muy evidente la presencia de personajes cuyos rostros son vinculables a pinturas de Bacon. Creemos que esos rostros evidencian una concepción del mundo de espacios degradados, de violencia ejercida entre los personajes, coincidente con algunos de los rostros desgarrados de Bacon.

Esta identificación con escuelas pictóricas tiene enorme variedad de modalidades, porque las escuelas de pintura sirven como referentes visuales de una gran variedad de espectáculos en la historia del teatro. En el caso del teatro chileno, un ejemplo sugerente es el del espectáculo *Nemesio Pelao*, dirigido por Andrés Pérez, en el cual al comienzo del espectáculo aparece la ambientación campesina con dos grandes lienzos representando el campo.⁸ Aunque se puede pensar que se trata sólo de una decoración simpática y lúdica, su examen desde la perspectiva que proponemos sugiere que la selección implica consecuencias ideológicas coherentes con el mensaje del espectáculo. La decoración se inserta dentro de la tradición pictóri-

ca denominada de la pintura "primitivista", la que implica una mirada ingenua, deshistorizada del campo.

6. La construcción visual de personajes en relación a cuadros o retratos de los personajes de su tiempo, ya sea en la apariencia física, el modo de vestirse o los objetos que fueron incluidos en el cuadro o retrato original.⁹ Con frecuencia, personajes *teatrales* aparecen identificados como de alguna época pasada. La mayor parte de las veces estas caracterizaciones provienen de retratos de época, lo que es especialmente evidente cuando se trata de personajes históricos, aunque la propuesta no se limita a personajes históricos. La hipótesis es que un cuadro —un retrato específicamente— no es una representación de la realidad, sino una representación mediatizada por los códigos sociales y pictóricos del sistema cultural correspondiente, con frecuencia del microsistema cultural y sus modelos sociales y culturales. En consecuencia, cada retrato constituye un proceso de legitimación —cuyos procedimientos pueden variar—, pero que siempre es portador de un mensaje significativo en su tiempo.

7. Cualquiera de estas líneas de investigación necesita de numerosas áreas de investigación y recolección de materiales que, creemos, los estudiosos del teatro han descuidado. Tal es el caso, por ejemplo, de entrevistas a directores y escenógrafos, por lo menos, acerca de

su conciencia de utilizar imágenes de la historia de la pintura, cuadro o pintores/as específicos, imágenes visuales de las culturas populares o canonizadas.

Dentro de la pluralidad de factores mediatizadores en la construcción visual de una puesta en escena, la historia de la pintura constituye una fuente significativa. El punto de partida es que en cada momento histórico existe una teatralidad estéticamente legitimada o estéticamente legitimante vinculada a los sectores productores de objetos culturales. El director/a o el escenógrafo/a recurren a las imágenes legitimadas dentro del sistema cultural para construir la visualidad del escenario o la visualidad de los personajes. Creemos que estos factores mediatizadores pueden ser muy variados, tales como el cine, la arquitectura, la escultura, la televisión, el marketing, y que estos factores varían en distintas circunstancias históricas o culturales. En este breve ensayo, nos ha interesado destacar la pintura como uno de esos factores, y apuntar una especie de modelo de opciones y funciones en la relación de la intervisualidad pintura-teatro.

Bibliografía

- Balme, Christopher. "Cultural Anthropology and Theatre Historiography: Notes on Methodological Rapprochement". *Theatre Survey*. 35 (1994): 33-53
- Erenstein, Robert L. "Theatre Iconography: An Introduction". *Theatre Research International* 22, 3 (1997): 185-189

Fischer-Lichter, Erika. "Theatre Historiography and performance Analysis: Different Fields-Common Approaches?". *Assaph*, 10 (1994), pp. 99-112

Hartnold, Phyllis. *The Theatre. A concise history*. New York: Thames and Hudson, 1985

Palla, María José. *Traje e pintura*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996

Palla, María José. *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quincentista*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996

Pavis, Patrice. "El teatro y los medios de comunicación: especificidad e interferencia". *GESTOS* 1 (1986): 25-52

Plaza, Chillón, José Luis. "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo". *Teatro*, 13-14 (junio 1998-junio 2001): 95-135

—. "Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca: 1932-1937, de pintura y teatro". Granada: Editorial Comares, 2001

Villegas, Juan. "On History of Theater and Theater as Visual Construction". Patrice Pavis, Editor: *La théâtrologie: Questions de méthodes* DEGRÉS. 29, n. 107-108 (automne-hiver 2001): c 1-17

—. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, Ca.: Ediciones de GESTOS, 2000

—. "Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización". *APUNTES* (2000): 141-148

—. "Modelos de referencialidad visual e historia del teatro". *Escena y realidad*, Osvaldo Pelletieri, editor. Buenos Aires: Galerna, 2003: 51-58

—. "Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas". *APUNTES* 122 (2002): 132-143

—. *Pragmática de las culturas de América Latina*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2003

1 Reproducido en el diario digital *LA CERCA*, 19 de octubre (2002). Las conferencias presentadas en el ciclo aún no han sido publicadas y uno de los organizadores, José Sánchez, frente a mi pregunta en marzo de 2003, respondió que pensaban preparar otro ciclo sobre el tema y luego publicarían

un volumen monográfico.

- 2 Ensayo presentado como ponencia en el Congreso que organizó José Antonio Sánchez.
- 3 Este ensayo forma parte de una serie de ensayos sobre el tema pintura y teatro, en que analizo más en profundidad algunos de los aspectos mencionados en éste.
- 4 He desarrollado este aspecto en *La interpretación del teatro como construcción visual*.
- 5 En la *Historia del teatro argentino*, editada por Osvaldo Pellettieri, hay un intento de incorporar materiales visuales, como material de documentación, aunque no hay un análisis de los documentos gráficos y su relación con la puesta y la historia del teatro.
- 6 En el museo Antropológico de la Ciudad de México, hay figuras en greda asociables o definidas como escenarios teatrales.
- 7 Hay historias del teatro que incluyen reproducciones de diseños de escenografías de espectáculos. Ver, por ejemplo, Phyllis Hartnold. *The Theatre. A Concise History*.
- 8 Ver mi análisis de este espectáculo en "Andrés Pérez: Poética teatral en tiempos..."
- 9 En esta perspectiva puede incluirse la fotografía. Sobre fotografía y teatro ver la tesis doctoral de Polly Hodge

