

*UN LUGAR PARA TRANSFORMAR EL TIEMPO*¹

José Manuel Castanheira
Universidad de Lisboa, Portugal

¹ Conferencia Magistral pronunciada en el Congreso Internacional de Escenografía celebrado en la ciudad de Tandil en noviembre de 2022.

Antes de la pandemia, Marcelo Jaureguiberry me invitó a venir a Tandil para una conferencia en el Congreso. Han pasado más de dos años, tiempos inciertos que potenciaron nuestra disponibilidad para la reflexión. Tiempo para imaginar esta conversación como si fuera un CONSEJO A UN JOVEN ESCENÓGRAFO o una CONVERSACIÓN ENTRE UN ESCENÓGRAFO Y UN ESPECTADOR.

Lo que me interesa en el escenógrafo es sobre todo su capacidad mental y su responsabilidad social. Dejo fuera las tentaciones cada vez más recurrentes del ilusionismo tecnológico o de las habilidades técnicas.

2



Globo en el pecho

Como Profesor veo en las nuevas generaciones un creciente hastío del mundo. Fatiga a la que se opone un deseo descontrolado por otros mundos. Empecé muy temprano a ver en la escenografía un lugar donde podía libremente enfrentarme al binomio **naturaleza-cultura**, hecho que se ha vuelto inseparable de mi experiencia deambulando por muchas y variadas culturas. Enfrenté múltiples obstáculos, pero la velocidad, el vértigo de los tiempos, me relegaron cada vez más a la soledad de un laboratorio que llamaré LA CASA DEL ESCENÓGRAFO.

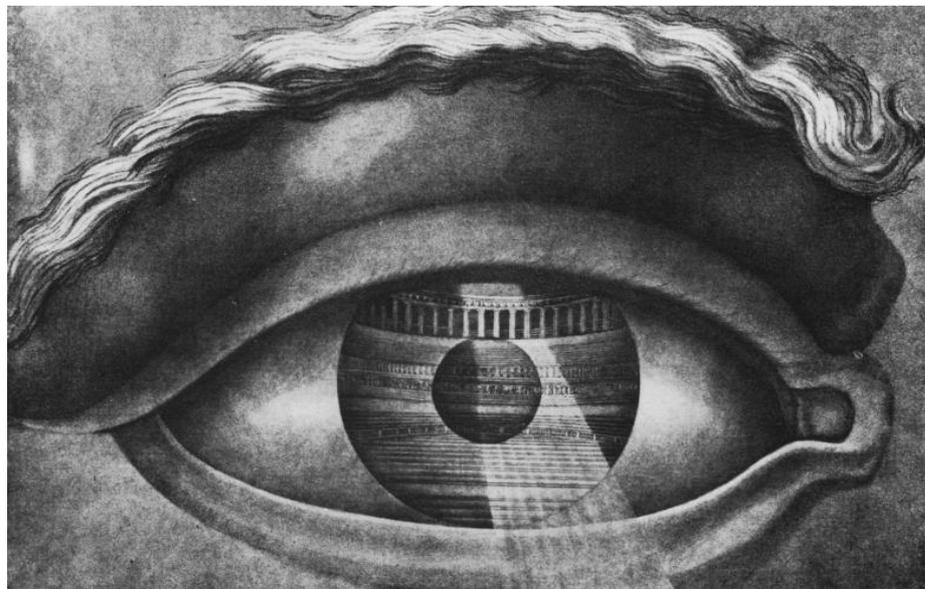
Una casa imaginada sobre todo con la ayuda de la poesía y de la ciencia, que me llevó a la necesidad de escribir un MANUAL DE SUPERVIVENCIA DE UN ESCENÓGRAFO (ya con 2 tomos editados), y ante la evidencia de la relatividad del espacio y del tiempo, y el creciente conocimiento sobre los mecanismos de la mente. Una casa que en realidad es UN LUGAR PARA TRANSFORMAR EL TIEMPO.



3

No podemos ocultar el hecho de que el mundo está experimentando una transformación radical. Este giro es parte de la globalización acelerada con causas ideológicas y tecnológicas. Pero este diagnóstico no es nada original. De hecho, ojos atentos y concedores de la naturaleza humana defendieron esto mismo hace mucho. Por ejemplo, en el *Jardín de los Cerezos* de Chéjov, emerge el hombre nuevo incapaz de leer la poética del mundo, en una extraña euforia cabalgando el progreso, en esta obra admirable, con más de cien años y que Georges Banu llamó *“la parábola de la crisis”*. Vivimos con una terrible incapacidad para lidiar con el pasado. En 1984, Robert Pirzig escribió en el New York Times Book Review *“Hemos llegado, curiosamente, al punto de cambiar la posición del cuerpo frente al flujo del tiempo natural: para los griegos, el futuro venía de sus espaldas y el pasado se alejaba delante de ellos y a la vista de ellos. Ahora, nosotros nos giramos hacia el futuro mientras el pasado desaparece a nuestras espaldas”*. Aquí estamos, pues, perplejos, en medio de una euforia etiquetada de progreso, rodeados por el capitalismo liberal, las revoluciones geopolíticas, los medios de transporte y comunicación en expansión descontrolada, apresados por el universo digital, y,

finalmente, en lo que nos concierne más directamente, la evolución de las llamadas industrias culturales: el ocio y el turismo, avanzan en el tren de la demografía y no sabemos dónde terminarán.



El ojo de Claude-Nicolás Ledoux

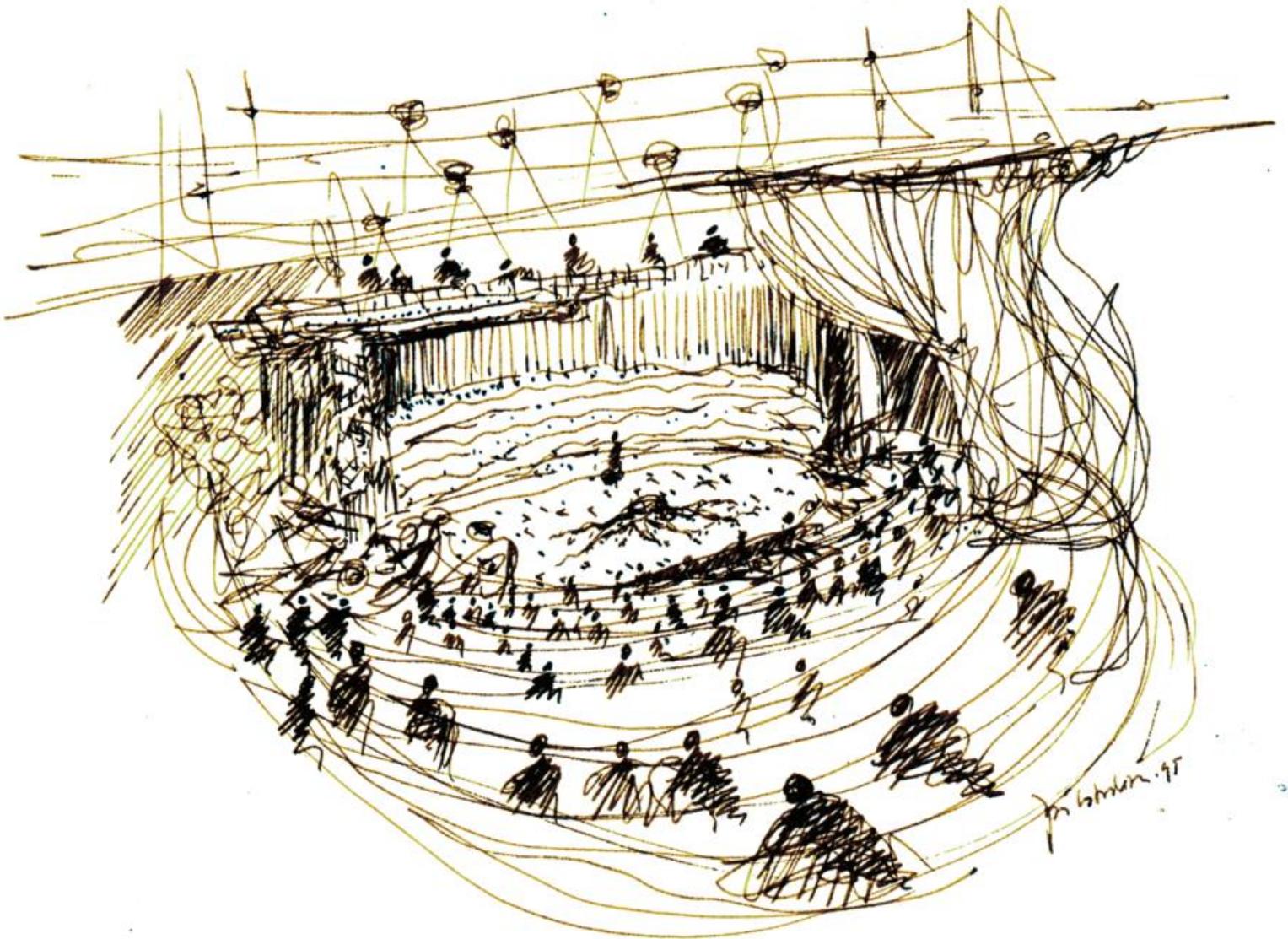
4

Pertenezco a una generación que se movió con otros sueños. Con ese telón de fondo y delante de esta nueva panorámica me pongo a pensar qué vida y qué metodología puede tener hoy un escenógrafo.

La escenografía es una búsqueda permanente de mundos paralelos. Invenciones de fragmentos de mundos hechos a partir de nuestra propia experiencia de vida. Y esta absoluta necesidad de reinventar el mundo nos obliga a ahondar en lo más profundo de lo cotidiano. Como artista, como profesor y como ciudadano, tengo esta responsabilidad. Busco en el silencio y en el tiempo, que aliados a la luz, me permiten inventar mapas para la memoria, en un difícil pero fascinante proceso de comunicación.

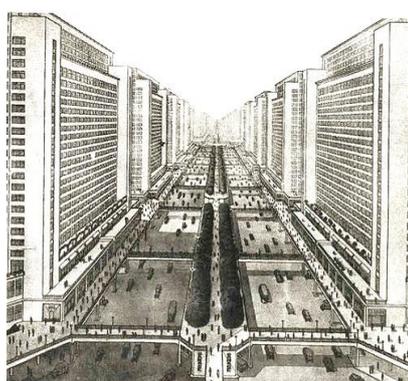
Tenemos una terrible tendencia a olvidar. El olvido es como el óxido. En la oxidación del hierro más vigoroso, la herrumbre, en connivencia con el tiempo, avanza sin detenerse, pero deja un polvo que es el óxido de la memoria. Han pasado dos años y casi hemos olvidado los días de terror que azotaron a la humanidad.

En este mundo cambiante, cuando todo está conectado con todo lo que existe, el concepto de árbol, como en los árboles genealógicos, ahora el concepto es la red, en la forma de clasificar y organizar todo; personas, objetos y eventos se balancean en una telaraña de cuerdas elásticas que intentan borrar recuerdos y emociones.



Diseño de Castanheira para la Escenografía de *AS TROIANAS* de Eurípides/Sartre
Dir. João Mota, Teatro Nacional D.Maria II, 1996

Voy a empezar esta conversación hablando de **arquitectura**, en base a mi vida en la escenografía, donde por tantas historias representadas en los espectáculos, fue necesario aprender a inventar otras casas. Para que estas casas sean creíbles, la memoria hace y deshace auténticas coreografías entre el sueño y la realidad. En el teatro, la complicidad entre el actor y el espectador siempre ha demostrado que la materia prima esencial es el Tiempo; y que, al fin y al cabo, se trata de un juego de CONSTRUCCIÓN, MANTENIMIENTO O DEMOLICIÓN, y que estas operaciones no se realizan con los llamados materiales de construcción convencionales.



Le Corbusier

Para una mejor comprensión, es necesario ubicar este tiempo; tiempo de una arquitectura moderna, una modernidad que diseñó casas y ciudades, olvidando, o casi excluyendo, el cuerpo humano, y que, ahora, la fenomenología contemporánea trata de volver a ponerlo en el centro de esa experiencia, redescubriendo el sentido perdido de las cosas, sus características táctiles, olfativas y sonoras. Una dimensión corpórea de la ciudad se convierte en el descubrimiento de las características topológicas del espacio; la pluralidad de la experiencia del cuerpo coexiste con la singularidad de la geometría y la representación

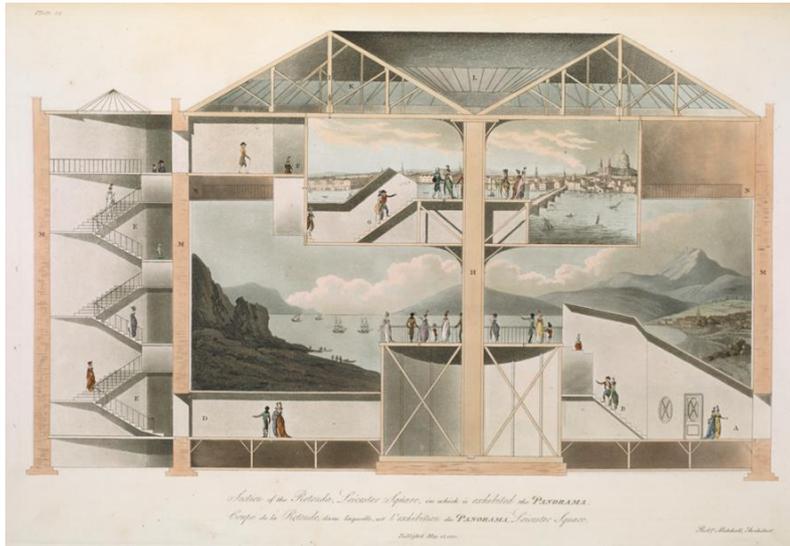
legítima. Incluso Le Corbusier que anunciaba *la casa como máquina para vivir*, que planeó la “*ciudad radiouse*” e inspiró nuevas ciudades como Brasilia, acabó contradiciéndose, siguiendo el ejemplo de Heidegger en la Selva Negra, viviendo sus últimos años en una choza de madera rodeada por un gran algarrobo, que la protegía de los rayos solares, y la dejaba en pleno contacto con la naturaleza y una vista privilegiada al mar. Este retorno a una dimensión corporal, con la complicitad de la naturaleza, es también un acercamiento al fenómeno teatral.



MÁRTIR de Marius von Mayenburg, Compañía Teatro Almada/Rodrigo Francisco
Escenografía de José Manuel Castanheira, 2020

En este contexto se suma también mi vida como profesor de arquitectura. Recuerdo los primeros años de la enseñanza y la forma en la cual me inhibieron en los ejercicios para la percepción del espacio que realicé con los alumnos, introduciendo la plenitud de la percepción sensorial. Las escuelas, en general, se encierran en sí mismas y se olvidan del mundo que las rodea. Los profesores son una especie de cocineros del conocimiento frente a un público sin mucho apetito y sin capacidad para enfrentar la tecnología digital. La forma en la que se organiza el espacio de las clases es inapropiada. La fenomenología teatral también está presente en el aula, y en el laboratorio de la escenografía hay propuestas para este problema. Allí aprendimos a democratizarnos en colectivo y a saber utilizar herramientas para gestionar las emociones, a aprender el valor del diálogo, a reconocer el error y a especular sobre las innumerables soluciones para un mismo problema, a reconocer adecuadamente el lugar de la

máquina y del hombre. En un momento propuse y experimenté, saliendo a la calle, proyectos para una escuela en un tren, por ejemplo. Obtuve pruebas de lo importante que es la experiencia de salir de los muros de la escuela, de transponer la ventana, del tren al marco del escenario.



Panorama Robert Barker

10

No más que una reedición actualizada del éxito de los edificios PANORAMA invención de Robert Barker (1792, en Londres), hasta que fueron sustituidos, décadas después, por la invención del tren; y por la novedad, mucho más atractiva, de ver desfilan el mundo en movimiento a través de una ventana.



Facultad de Arquitectura de Lisboa,
Seminario Arquitectura entre las Artes,
Coordinación José Manuel Castanheira, 2004

No fue fácil ser profesor de arquitectura y hacer el esfuerzo por demostrar que mi tarea no es enseñar, sino proporcionar. Tengo la convicción de que no se puede enseñar a dibujar una casa. Lo que podemos es conseguir suscitar pensamiento sobre ¿qué es una casa? Y creo que en ese sentido estas CASAS IMAGINARIAS DEL ESCENÓGRAFO pueden ser un aporte importante. En este agotamiento constante, del cual no logramos salir, *las casas Imposibles* existen y sobreviven. La mayoría de las casas donde vivimos no fueron ni pensadas ni diseñadas para nosotros.



Desearía estar viva para verlos sufrir, Max Aub. Compañía Teatro Braga / Ignacio Garcia,
Escenografía José Manuel Castanheira, Portugal 2011

Las casas donde vivimos hoy son ejercicios de geometría, construidas con mucha economía, funcionalidad, eficiencia, utilidad, mucha luz artificial, hormigón y metal. Son casas donde se han olvidado el tiempo, el polvo, los pasillos, los rincones, el desván, la sombra y el crepúsculo, los espacios inútiles, la melancolía, los olores, la buena madera, la luz filtrada.

Se olvidaron del tiempo. La fascinación que tengo por una casa se mide por el olor del tiempo y los misterios de los lugares escondidos. Los metros cuadrados no me interesan, en otras palabras, todo lo que es inútil hoy en día.

- *La granada que custodiaba la entrada al jardín y que controlaba los pájaros que por la noche dormían entre las piedras del pozo circular;*
- *Al final del pasillo, una puerta de madera que siempre estuvo cerrada, una puerta que a lo largo de mis dulces años nunca se abrió, y creo que estimuló permanentemente mi imaginación;*
- *Los fantasmas sobre caballos blancos, con las lanzas en lo alto, de los que escuchaba en la escuela, y que, de noche, salían del mueble en un rincón de la habitación y atormentan mis sueños;*
- *Nuevamente las puertas con banderas, ahora en la ciudad, que tapé con cartones para poder encender la luz por la noche; escondido, ahora en una tienda de campaña hecha con las sábanas debajo de la cama, con una lámpara encendida, haciendo casas de papel;*
- *El desván y la bodega, donde se guardaban los objetos inútiles que de repente se volvieron útiles para el niño de 7 o 8 años que construía casas entre los árboles del patio trasero;*

Y desde otra perspectiva:

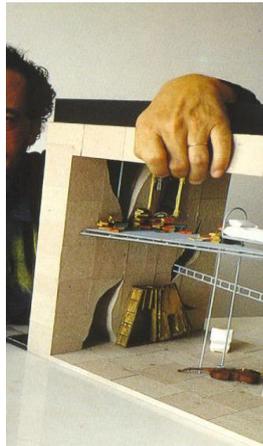
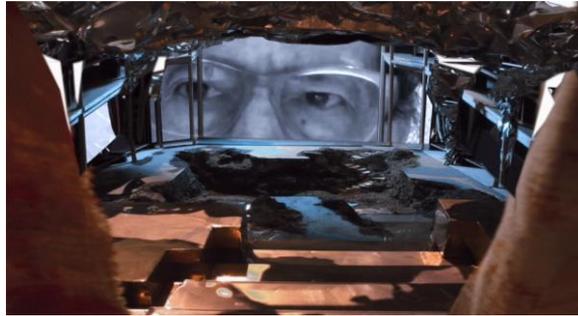
- *Ser capaz de describir muchos de los largos recorridos que hago por el interior de la casa, ya sea en el yeso trabajado de los techos, en las vetas de las tablas del suelo o de los muebles, o a lo largo de las manchas de los mármoles del baño o de la cocina; - Cómo el olor de las casas permanece y en muchos casos dura para siempre; Así como un sonido, a veces música, que resuena en el silencio de cada casa;*
- *Registrar el interior de los muros habitado por seres que no podemos ver, pero cuya presencia intuimos;*
- *Inundaciones, taponamientos, aguas residuales, humedad o el agua como evento. Cuando llueve, la casa se transfigura, todo cambia, los olores, los sonidos, los colores, tanto que la casa sufre en ese momento una metamorfosis instantánea;*
- *Comprender los pasillos, el desván o el sótano, como partes esenciales para la necesaria terapia de la soledad;*
- *El reloj más antiguo, al que tenemos que dar cuerda y con el que aprendemos a detener el tiempo. Máquina que envejece adquiriendo la condición de guardián del templo. Hasta que un día, la casa y el reloj se vuelvan inseparables;*
- *La larga vida de los objetos almacenados en una determinada geografía compleja. Objetos organizados para contar historias, mejor que todos los álbumes de fotos;*
- *Me gusta medir la casa a través de los espacios perdidos, grietas por reparar, color para desvanecerse, luz reflejada, vistas por descubrir; describir una casa en metros cuadrados es usar un lenguaje incomprensible.*



14

Dibujos de Castanheira para la Escenografía de *LA SERRANA DE LA VERA* de Luis Velez de Guevara
Dir. María Ruiz, Compañía Nacional Teatro Clásico, Madrid, 2004

Tantos materiales, o recuerdos, disponibles para nuevas combinaciones, para nuevas construcciones. Y sin embargo la proporción (LA ESCALA) de las cosas nos engaña. Yo, creciendo con el tiempo, y las casas, menguando. En el laboratorio de la escenografía, dibujos, maquetas, juguetes y otras baratijas sirven para ajustar la dimensión deseable a todo. Dibujar a mano siempre ha sido una constante. Obsesión por los bocetos, cuadernos, lápices y bolígrafos. La casa está inundada de cuadernos llenos de mapas pequeños e inexactos; esbozos de una gramática particular que anhelan dejarme y ser parte de otras historias. El dibujo que me enseña a ser, a leer, a mostrar y organizar las múltiples ideas. Siempre el mismo gesto que es lenguaje insustituible. Sería bueno tener un BREVE DICCIONARIO DE CASAS INVISIBLES donde se podrían agregar muchos otros materiales para entender mejor cómo hacer y usar la casa.



Castanheira mirando maquetas

En las casas de mi escenografía, las paredes y las puertas son meras convenciones. Una puerta en una escenografía es ilustración, es redundancia. La problemática interior-exterior es un ejercicio que remito al espectador. La mirada del espectador se queda con la tarea de tomar decisiones. De ahí también la importancia del tipo de espacio donde se establecerá esta relación actor-espectador.



Castanheira mirando la maqueta
para EL TIO VAINA

Lo efímero del teatro no puede desligarse de lo efímero de la vida. Si es cierto que el valor de las ruinas es muy diferente de una cultura a la otra, en mi memoria, la demolición, especialmente el vaciado de una casa, produce fascinación y estos actos tienen sobre mí un notable efecto secreto.



Matta Clark e De Chirico

16

Mirando las casas destruidas de Gordon Mata-Clark o las pinturas nostálgicas de Giorgio de Chirico, miro a las nuevas construcciones y me planteo a alguien apoyado contra un pilar de hormigón. ¿En qué pensará, sabiendo como sabe de escombros y fotografías? ¿Qué imagen tendrá cuando en medio de la destrucción aparezca un rayo de luz y la corte infinitamente? Ya sea en la casa o en la ciudad, también en el teatro, después de la oscuridad, cuando por fin se enciende un pequeño proyector, creemos y esperamos ver aparecer una imagen que nos reconforte el corazón.



William Turner, Shade and Darkness, 1843

Y así, con esta aparente liberación, el factor clave se convierte en luz. No la luz que se pone para ver evolucionar a los actores, sino la luz esencial, esa luminosidad que pertenece a lo imaginado, la luz que nos permite ver y descifrar el espacio soñado. Por eso, siempre que puedo, me gusta trabajar con el diseño de luces desde el primer día. Vivimos rodeados por un exceso de luz. Nuestra civilización ha olvidado el valor de la noche. Con el invento de la luz eléctrica, la noche llegó al teatro y cambió la forma de imitar el mundo. Podemos hacer luz añadiendo o restándola. Patrice Chéreau decía que el actor necesita luz como las plantas necesitan agua. Por otro lado, para Klaus María Grüber, la intensidad de la luz podría aniquilar la capacidad emocional del espectáculo. En el teatro hay una luz esencial que pertenece a la atmósfera imaginada y una luz operativa que pertenece al dominio de la evolución de los actores. Tras la invención de la luz fundamental de un espacio, el creador de la luz debe apropiarse de esta atmósfera ficticia e, solamente después, inventar una geometría de la luz. Esta nueva geometría le permitirá tener un diálogo más productivo con los demás. Y volviendo al olvido... el olvido es también un problema de luz; hay cosas que no se borran, solo se quedan a oscuras.



Dibujo de Castanheira para la Escenografía de *O QUE DIZ MOLERO* de Dinis Machado
Dir. Aderbal Freire Filho, Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, Brasil, 2003

Toda esta casa, que en realidad es un laboratorio permanente, entre el sueño y la realidad. En esta casa, los planos de las paredes son flexibles para ser atravesados por el flujo de la historia; esa información cotidiana y filtrada de la aventura humana que permite al escenógrafo permanecer en constante diálogo con su tiempo. Un diálogo cada vez más difícil, pero la permeabilidad de la CASA IMAGINÁRIA es un activo a considerar.



O LUTO VAI BEM COM ELECTRA de Eugene O'Neill

Compañía Teatro Almada / Rogério de Carvalho / Escenografía José Manuel Castanheira, Portugal, 2010

En esta incertidumbre entre sueño y realidad, nunca se sabe con certeza si alguna casa está en el mundo o si el mundo está en ella. En esta dualidad se busca ansiosamente conocer el estado del mundo. Crear espacios para la vida real, o inventar espacios para la representación de la vida, aunque sean tareas distintas, tienen raíces comunes. Como punto de partida, quizás el principal sea la visión que tenemos de la vida y la forma en la cual encajamos en ella.



Yann Arthus-Bertrand, Grand Palais, Paris 2009

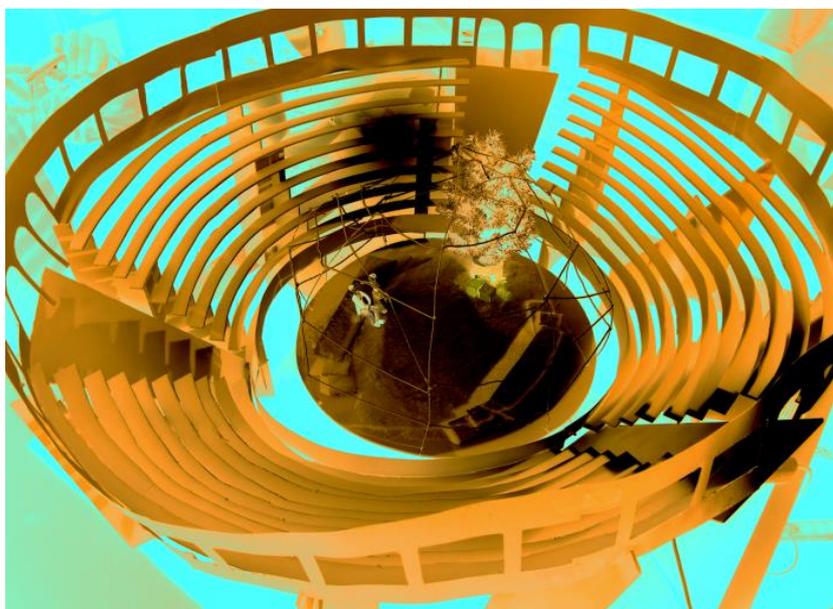
20

La experiencia del fotógrafo Yann Arthus-Bertrand es un buen ejemplo. Sus proyectos antagónicos, *La Tierra vista desde el cielo* y *Seis mil millones de otros*, son muy expresivos. Para mirar el planeta, sólo nos interesa la geografía humana. Mostrar lo hermoso que es el mundo, pero también la diversidad del pensamiento. En un momento, BERTRAND afirma *“Mientras la humanidad avanza, tengo la sensación de que no avanzamos, todavía no somos capaces de vivir juntos. ¿Por qué? ¿Por qué, generación tras generación, seguimos cometiendo los mismos errores?”*.



Yann Arthus-Bertrand

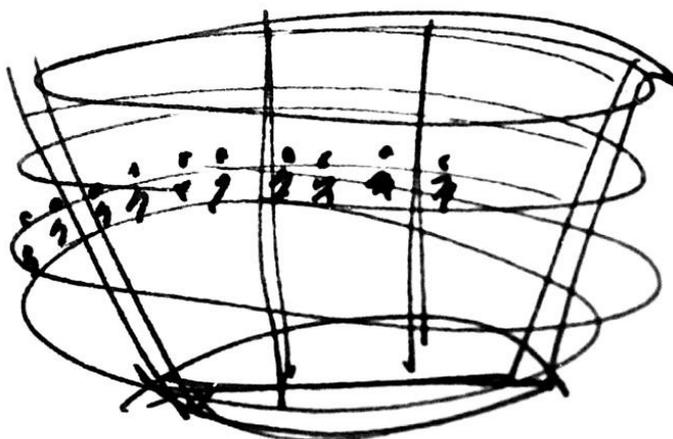
Se hicieron cuarenta preguntas a distintas personas en 2003: Yann entrevistó, por ejemplo, a refugiados, guerrilleros y trabajadores en el tercer mundo y les preguntó entre 40 preguntas "¿qué es el amor?", "¿te sientes libre?". *Entrevisté a soldados que me explicaron cómo se siente matar a alguien y cómo luego necesitan repetir ese sentimiento. Una cosa que quizás haya descubierto es porqué vamos a la guerra, y es que a los hombres les encanta matar. Una perspectiva que subraya la indispensable conciencia social de la responsabilidad de quienes aspiran a reinventar el mundo. Tanto en la creación escenográfica como en la organización del espacio en confrontación, con la arquitectura damos una señal sobre el sentido de la vida y sobre si queremos ser parte de este mundo: si simplemente queremos mirar el mundo o, por el contrario, queremos ser parte de ello.*



Teatro Circular, estudiantes Facultad de Arquitectura de Lisboa

Un tema muy sensible en la CASA del ESCENÓGRAFO es la arquitectura teatral. Desde hace mucho tiempo tengo claro que hay que volver a cuestionar la concepción del edificio teatral. El teatro actual, desde el punto de vista de la evolución del lugar de la creación, presenta muchos problemas por resolver. Igualmente problemática es la cuestión del papel de los teatros en el contexto del desarrollo de las ciudades. Volver a preguntar: ¿en nuestras ciudades, porqué se hacen teatros y para qué se hacen los teatros? Y también porqué se cierran, abandonan o derriban? Preguntas que nos enseñan de inmediato la esencia del tema: LA CIUDAD COMO

TEATRO Y EL TEATRO COMO CIUDAD. Un camino abierto para el laboratorio del lugar del espectáculo. Porque el teatro como espacio no es un lugar definitivo, sino un laboratorio permanente y debemos conformar un modelo de teatro como si fuera un acumulador de tiempo y de memoria colectiva.



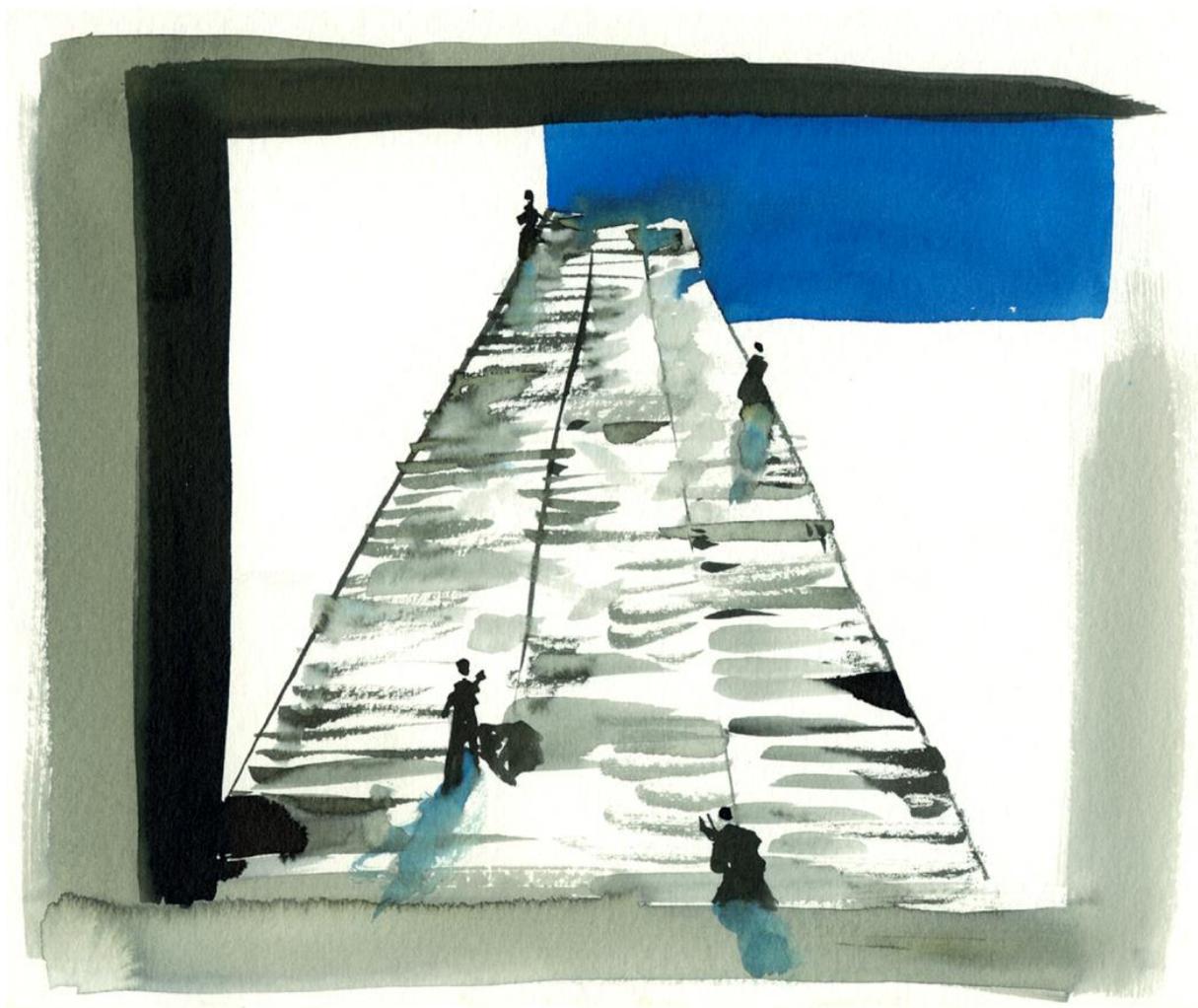
Diseño de Castanheira para la Escenografía de *LOS ENFERMOS* de Antonio Álamo
Teatro de la Abadía, Madrid, 1999

Me gusta especialmente evocar la idea de los teatros transparentes. Teatros donde se puede ver: desde dentro hacia afuera y desde fuera hacia dentro; tomar conciencia del fluir de la historia que, a través de la comunidad, debe contaminar el edificio del teatro, centrado principalmente en espectáculos y espacios públicos, incitando al público a compartir sus ideas. El espacio teatral está atravesado por los flujos que, día a día, configuran la historia, y la arquitectura tendrá que respetar esta circunstancia. Los teatros en la Grecia Antigua se construían al aire libre con base en la morfología de los lugares donde se ubicaban. Por otras palabras, todo partía de la geografía preexistente, que le daba a cada lugar una identidad propia. Luego los teatros se convirtieron en edificios cerrados, aislándolos de la luz, de los sonidos y de las condiciones atmosféricas. Un proceso de artificialización que reordenó todas las convenciones teatrales. Ahora el escenario es como un puente sobre un río.



UNETSU - The Egg stands out of Curiosity
Compañía SANKAI JUKU, Ushio Amagatsu, 1986

Ushio Amagatsu, el gran maestro de la danza japonesa, creó el espectáculo Los Huevos encima de la oscuridad, una mágica visión del paso del tiempo y la idea de que no somos más que un centro entre el pasado y el futuro. En sus espectáculos casi siempre agua y arena son los elementos fundamentales, la primera expresando el origen de la vida y la segunda el objeto final, el polvo en el cual todo termina. Ushio también decía que un puente no se cruza para llegar a la otra orilla, sino para colocarnos frente al río. Es como en el teatro, cuando sorprendemos al espectador en su lugar: Tener la corriente de Espacio y Tiempo, siempre cambiante, al alcance de la mano.



Diseño de Castanheira para la Escenografía de *MEMORIAL DO CONVENTO* de José Saramago
Teatro da Trindade, Companhia Teatro de Almada, 1999

En mi TEATRO IMAGINARIO, el río es subterráneo. Por eso me gusta mucho la historia de los puentes habitados, lugares que son un paradigma a estudiar.

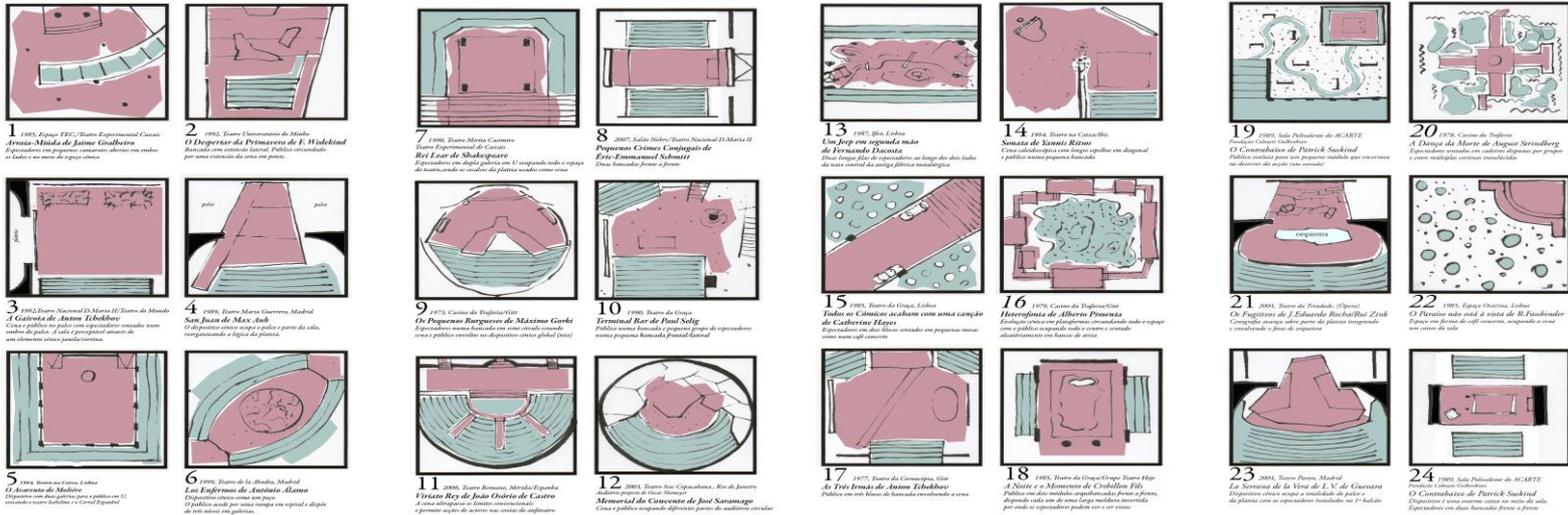


Diagrama Mis espacios escénicos

Actualmente, el modelo a la italiana, es la tipología dominante de los teatros, lo que revela una discrepancia respecto a la forma en la cual la audiencia y el escenario deben combinarse. Lo sabemos hace mucho tiempo, pero seguimos ignorándolo. En una sociedad en crisis o en transformación, el lugar de la representación es el espejo de esta fenomenología. Ante la pandemia, las normas de salubridad de los teatros solo cuidaron preservar las distancias entre los espectadores o entre los actores y los espectadores, como si todo fuera una simple cuestión métrica. Una vez más la cultura ha abdicado de su esencia. Verdad, primero fue una emergencia antes del pánico y el juego, pero rápidamente, todo se olvidó. El flujo entre actor y espectador no se mide en metros.

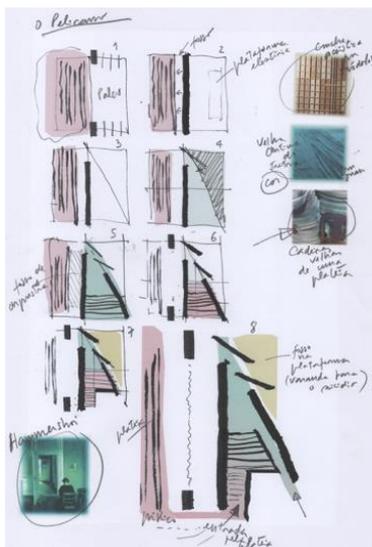
Pero el teatro es memoria. Y ahora tenemos un factor nuevo: el espectador y el miedo. Teniendo en cuenta que el teatro es como un templo y que funciona como un espejo, un espejo que refleja la ciudad y que, por lo tanto, demuestra los hábitos y valores sociales dominantes, esto podría llevarnos a la conclusión de que, en una hipótesis de teatro futuro, la exageración del aislamiento y de la soledad del espectador podrá convertirse en una realidad a tener en cuenta; un argumento serio para la metamorfosis de la arquitectura teatral.



SAN JUAN de Max Aub, Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero
Dir. Juan Carlos P. de la Fuente / Escenografía de José Manuel Castanheira, Madrid, 1998

La casa Teatro es un cuerpo dinámico cuya verdadera vitalidad depende de cómo se relacione con la comunidad. La comunicación debe significar una interacción. El teatro está en la ciudad, pero esto sólo sucede cuando la ciudad también está “dentro del teatro”. A LO LARGO DEL TIEMPO, EL TEATRO CAMBIA PORQUE LA CIUDAD CAMBIA Y LA VIDA TAMBIÉN. La ciudad no es un mapa geométrico de líneas sobrepuestas, sino un resumen de encuentros entre los cuerpos de los seres humanos y todo lo que constituye la ciudad: casas, asfalto y piedra, automóviles, trenes y jardines. La modernidad excluyó la presencia del cuerpo humano de la ciudad; ahora la fenomenología contemporánea la reubica de nuevo en el centro de esta experiencia y redescubre el sentido perdido de las cosas. La dimensión corpórea de la ciudad se ha convertido en el descubrimiento de las características topológicas del espacio; la pluralidad de la experiencia corporal se codifica con la singularidad de la geometría y su legítima representación, el gran ideal moralizador de la modernidad. Pero la presencia de las máquinas y todo tipo de tecnologías sofisticadas, perturban esta convivencia. Hecho que se refleja en la casa del escenógrafo. Él tiene ahora la difícil tarea de aprender a dominar la técnica y someterla a su servicio como herramienta potente y seductora. Según Denis Guénoum “*La técnica se basa en la calculabilidad, el teatro en lo incalculable*”. El teatro tiene una función antagónica junto a la técnica, mientras que la técnica sólo lleva el mundo a las determinaciones objetivas de la inteligencia humana, asegurando el dominio del hombre sobre

todo lo que le rodea, el teatro mantiene el hombre en contacto con el advenimiento originario del ser, la invitación a vivir como artista en lugar de dominarlo como técnico. Acción futura que, de suceder, será siempre una misión imaginaria y simbólica de lo que es la investidura del escenario teatral: desarrollar un territorio de intercambio y traer un horizonte a la democracia.



O PELICANO de Strindberg

Compañía Teatro Almada / Dir. Rogério de Carvalho / Escenografía José Manuel Castanheira, Portugal, 2014

En las casas antiguas hay una habitación muy importante que ha caído en desuso: una habitación que es un lugar siempre listo, esperando, en silencio total, las visitas que nos traen noticias del mundo exterior. Un lugar muy similar a un escenario. UNA ESCENOGRAFÍA es también un cuarto de invitados, una verdadera sala de espera. Allí esperamos con ansiedad el mundo que pasará delante de nosotros. Primero el público, luego los actores, luego la mirada del espectador. Todos esperan soñar. Las mejores salas de espera del mundo, después del teatro, están en los aeropuertos internacionales, con personas que llegan de los cuatro rincones del planeta. Me siento y observo, a una distancia de varias puertas del terminal del aeropuerto. En las escaleras mecánicas, un nuevo mundo de pequeñas historias se deshace y se forma a cada minuto a través de estas personas, tan diversas y plurales, que cruzan el mundo sin parar. Y lo hacen en un ritual, marcado por la elegante velocidad de las escaleras mecánicas. Lo mismo ocurre en el micro universo de las salas de espera en una estación de tren, o en cualquier oficina. Por eso, en muchos escenarios, he recreado bancos largos, como

los de estas salas de espera. Un lugar de transición entre escena y detrás del escenario, entre personaje y actor. Inevitablemente, pienso también en un mundo de mayor soledad y en el que me reaparece la famosa obra sin palabras de Peter Handke ... La hora en que no sabíamos nada el uno del otro.

En su observatorio, el escenógrafo está sentado como un niño encima de la higuera más vieja de su patio trasero. Su mente vuelve allí, siempre que sea necesario, para radiografiar el mundo, como Cosimo en *El Barón Rampante* de Ítalo Calvino. Pero, en el teatro, el escenógrafo busca un lugar imposible, lugar donde pueda ver al mismo tiempo actores y espectadores. Es el único lugar donde observa la representación de la vida y presiente la metamorfosis que se acerca. A lo largo de los ensayos, muchos directores recurren las diferentes filas de butacas, tratando de averiguar si todos los espectadores tendrán buena visibilidad. Intentan, sin éxito, la posibilidad de ofrecer a todos los espectadores un mismo espectáculo.

28



Instalación / *A nudez do cenógrafo e a perplexidade do espectador*
39º Festival Internacional de Almada, José Manuel Castanheira

El ideal del escenógrafo en sus sueños es el teatro imaginario. Un refugio poético que él rellena de sueños. En este mundo turbulento Y sin poesía, ¿cómo podríamos respirar? Este es su oxígeno. En esta circunstancia, deambula por los lugares voyeristas, por las grietas de los muros, puertas entreabiertas, mamparas, lucernarios y contraventanas, rincones o apartaderos olvidados. Todo le sirve para poder asomarse. Se despoja de la piel de los hechos

Mayorga, Pamuk, Mozart, Julio Verne, Ramón Lull, Bill Viola, Pina Bausch, Kurosawa, Appia, Lope de Vega, Shakespeare, Kubrick, Beckett, Goethe, Chaplin, Italo Calvino, García Márquez, Jorge Luis Borges, Chéjov, Svoboda, y muchos más.....

Espero, ahora con la edad, que trae consigo la experiencia, poder encontrar espacios y condiciones que me permitan transmitir conocimientos y compartir lo aprendido para poder completar el ciclo de una verdadera *Academia*.

Evocando a los MAESTROS, que me abrieron las puertas para conocer otros mundos y trabajar más allá de las fronteras. Eso provocó el viaje, un deambular que me permitió ver el mundo en su riqueza y complejidad. Para el escenógrafo consciente, REALIDAD Y FICCIÓN van por caminos paralelos, y a veces se cruzan y ahí es cuando se da cuenta de que al fin y al cabo EL TIEMPO NO ES LO QUE PARECE, mejor, QUE LA REALIDAD NO ES LO QUE PARECE (parafraseando a Rovelli) y entonces llegamos incluso a creer que al final el tiempo puede cambiar, proceso en el cual dos herramientas son imprescindibles: LA LUZ Y EL SILENCIO.

El otro día un alumno me contaba que no podía estudiar en la biblioteca de la Universidad, que era un lugar horrible, que allí había un silencio insoportable. También Juan Mayorga cuenta que el gran Juan Rulfo y varios amigos se reunían todas las tardes con el único propósito de estar callados. Pero en el teatro, en el escenario, hay un combate físico entre la voz y el silencio. Y ahí comienza mi obra precisamente en el silencio de un teatro a oscuras. Espacio de vacío sideral. Lugar del comienzo de todo, del espacio vacío, evocando a Peter Brook, y del silencio del teatro desnudo, quizás un silencio como el que experimentan los astronautas en el espacio.



Dibujo de Castanheira para la Escenografía de *FREI LUIS DE SOUSA* de Almeida Garrett
Compañía Teatro de Almada, Portugal, 2016

Le escenografía es también un acto de *implantación*. Mis primeros pasos en cualquier creación me hacen imaginar el tema que elegiré como piso: es el primer elemento de articulación entre la idea y el lugar. Me permite una primera visión (una articulación) entre el actor (figura humana) y la atmósfera (nueva geografía). La escenografía, tal como la entiendo, no existe fuera de contexto efímero, que comienza y termina en el espacio de representación.



Ensayo obra TÍO VANIA

Como escenógrafo, necesito estar en los ensayos para captar las sensaciones que se propagan en el vacío y traducir las visiones del director de escena, conceptos etéreos, compuestos de gestos imprecisos o frases inconexas. Escuchar y ver a los actores que comienzan a invadir un espacio de apariencias, vacío, con palabras y gestos inconexos. Necesito participar de este caos que se produce. Me gusta hacer fotografías furtivas y esbozos de esas palabras ocasionales en un espacio desnudo, porque es un material anárquico, pero de extraordinaria utilidad para mis estudios. Me gustan los directores de escena que invaden el espacio escénico mediante un juego aparentemente invisible y ensayan nuevos universos con la sutileza de la poesía, respetando y dialogando con la visión caleidoscópica que habita dentro del escenógrafo.

Más que en el estudio, el lugar de felicidad está en los descubrimientos de los ensayos. No creo en una escenografía seria y rigurosa que no beba de la fuente de los ensayos. Es necesario estar allí para escuchar (¿ver?) las palabras desnudas, desprotegidas en las paredes neutras de la sala de ensayos, donde las primeras imágenes con sentido irrumpen y estallan. Es

necesario observar el actor, saborear la palabra, ver cómo el actor, sobre el suelo de madera desnuda, juega con las palabras. Ver cómo el actor, en un segundo, transforma una silla vulgar en un barco o transforma un trozo de madera blanco en la muralla de un castillo.

La verdadera dramaturgia del espacio nace aquí, como una pugna con un texto por pulir, en la caja negra del escenario, con los actores y las sillas dispersas, con los primeros bocetos que sueño al leer la obra dentro de una carpeta que llevo bajo el brazo, pero que se transforman en las primeras conversaciones con el director de escena.



REINAR DESPUÉS DE MORIR de Luis Vélez de Guevara. Co-producción Compañía Teatro Almada / Compañía Teatro Clásico España / Dir. Ignacio García. Escenografía José Manuel Castanheira, 2019

Los actores caminan por el espacio del escenario. Largos paseos. Caminatas cortas. Caminan lentamente por caminos incomprensibles. Debido a la historia que creemos seguir, estos paseos no nos parecen lógicos en absoluto. También en la vida real, a menudo hacemos estos

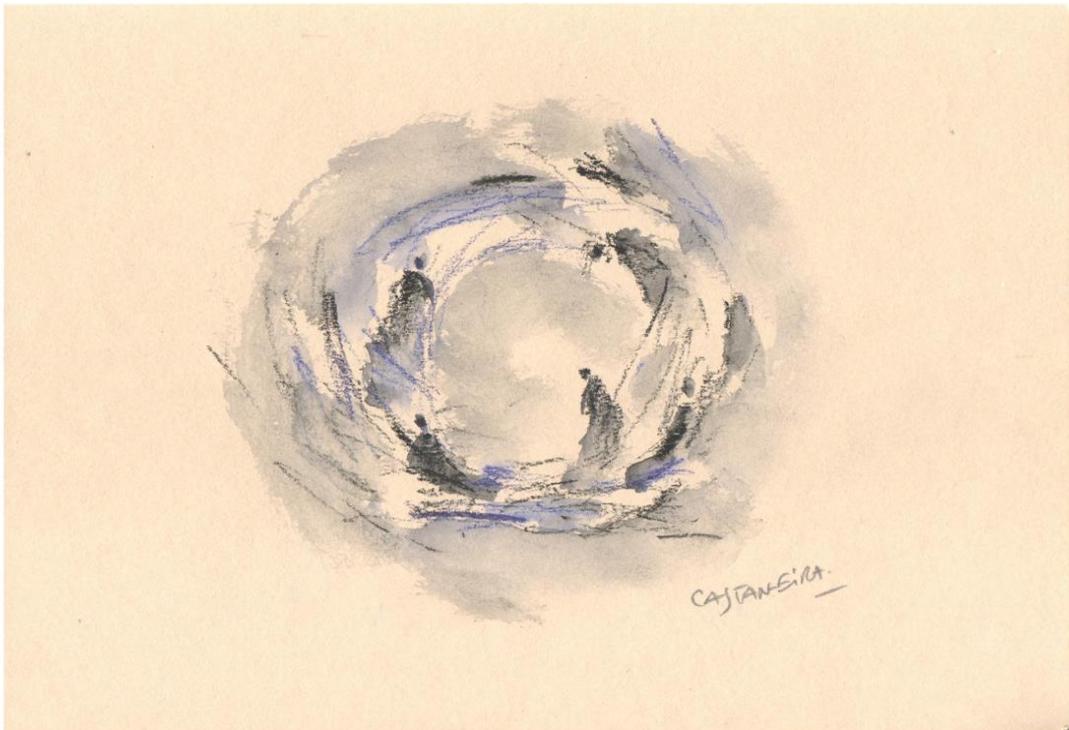
paseos, en casa o en la calle. No sabemos dónde vamos y ya no recordamos dónde venimos. Caminamos sin darnos cuenta. En el escenario, los actores a veces parecen perdidos. Se mueven de un lado a otro sin ninguna lógica aparente. Mirando el espectáculo, en todo buscamos un código. Están allí. Invisibles. Es una suma de mapas que cada actor siembra. Si, por casualidad, creemos que podemos descifrar algo, quedamos felices. O, como suele ser el caso, si esto no es legible, rápidamente nos damos cuenta de que el actor está perdido, que deambula sin sentido, porque busca desesperadamente sus palabras y su espacio en la escena. No ha construido su mapa o, por un momento, no puede encontrarlo. El espacio de la escenografía debe, por lo tanto, incluir la capacidad de permitir al actor estos recorridos orgánicos y contener los elementos necesarios para desalentar los paseos innecesarios e ilógicos.



Diseño de Castanheira para la Escenografía de *CRISOTÉMIS* de Yannis Ritsos
Teatro Nacional D. María II, Lisboa, Portugal, 2016

Escuchar las enseñanzas de la Neurociencia es un factor que nos puede ayudar a comprender los mecanismos del espacio y de la memoria.

Uno de los importantes neurocientistas de la actualidad, António Damasio, nos dice cómo se guardan los recuerdos: «*Esta imagen que estás viendo de mí, en un podio, no la guardas como una foto Polaroid. Será un código que te permitirá después hacer algo muy mágico*». Significa que registramos los momentos no como lo son, sino en una forma reducida, en código, para que luego sea fácil reconstruirlos y recuperarlos. Y además en ese código las personas no están solas pero siempre con el espacio circundante en el momento grabado.



Diseño de Castanheira para la Escenografía de *REINAR DESPUÉS DE MORIR* de Luis Vélez de Guevara
Dir. Ignacio García / Compañía Teatro Almada / Compañía Teatro Clásico España, 2019

En conclusión: Quisiera subrayar que esta breve reflexión sobre mi vida en la escenografía no es en el fondo más que una invención permanente de microgeografías. Exigente, porque a cada paso debo interrogar al mundo y al hombre, saliendo de la dramaturgia, y

pretendiendo ser un soporte para diálogos con la inteligencia del espectador y por tanto rehusando la ilustración. El objetivo es estimular el pensamiento y proporcionar a los actores y espectadores, verdaderas obras abiertas. Las escenografías son también un reflejo del lugar del espectador, ya que cambiar la distancia o el ángulo de visión siempre afecta su percepción. Así que, la creación escenográfica es igualmente un laboratorio sobre la inestabilidad de las relaciones actor-espectador, cuestión decisiva en la evolución de la arquitectura teatral.



O JARDIM DAS CEREJAS de Antón Chéjov
Teatro Aberto / João Lourenço / Escenografía José Manuel Castanheira, Portugal, 1987

Como se puede imaginar, en tantos años de creaciones escenográficas, hay algunas obras que me gustan más que otras, y algunas que, por este u otro motivo, no se pudieron realizar. Pero entre las estrenadas, hay una, que referí al inicio, *El Jardín de los Cerezos* de Antón Chéjov, que hice por 3 veces, y siempre de modo tan distinto (1986, 1999 e 2021). Una obra sobre la crisis que se instala, obra que anuncia la transformación radical de la sociedad post-revolución industrial. *Siento que viví mucha cosa semejante a lo que se pasa*

en esta obra. La invención de esta casa para el texto de *Los Cerezos*, fueron evolucionando conmigo y retratando mi propia visión de la vida. Así, en 1884, los ideales cargados de esperanza creían firmemente en el futuro y la casa era resplandeciente, toda en tono rojo cereza abriendo gradualmente sobre un horizonte luminoso.



O JARDIM DAS CEREJEIRAS de Anton Chéjov
TEAR / Rogério de Carvalho / Escenografía José Manuel Castanheira, Portugal, 1989

Luego en 1988, algunas dudas habían empezado a corroer la esperanza sin límites. Entonces la casa pasó a ser como el interior de una nave translúcida donde los personajes nos aparecían por veces como fantasmas. A través de cortinas, el blanco y la neblina lo cubrían todo. Fuera de escena al fondo del escenario y a través de un vidrio esfumado, los actores (como pasajeros perdidos) esperaban su entrada en escena jugando billar pausadamente.



O JARDIM DAS CEREJEIRAS de Anton Chéjov / Teatro dos Aloés / José Peixoto /
Escenografía José Manuel Castanheira, Portugal 2021

Por fin y muy reciente, en 2021, la parábola fue definitivamente la afirmación de la crisis instalada, con la acción toda discurriendo entre restos de paredes, casa en ruinas, polvo por todo lado, abandono de objetos y muebles, todo entre imágenes rasgadas de una antigua floresta.

En todas estas versiones el gran armario es el elemento central. Un armario fortaleza, preparado para salvar lo que aún sea posible, una especie de Arca de Noé. Walter Benjamin decía que esos armarios eran como fortalezas medievales. Casa dentro de la casa, donde habitan los recuerdos que pasan de generación en generación. Y así, en la primera versión que he hecho, el armario era el lugar donde el viejo guardián (Firs o el anciano mayordomo), al ver que de él se olvidaban, se apoyaba para dejarse morir y una vez abierto era un armario sin fondo como si fuera una ventana abierta sobre el mundo. En la segunda versión el armario era como un puzzle de nueve cubos de cristal que formaban una pequeña maqueta de la misma casa, y que deshaciéndose servían de igual modo como bancos de jardín.

Tchekhov decía que en el teatro *“Tenemos de mostrar la vida no como es, ni cómo debería ser, sino tal como ella nos aparece en sueños”* y en esta obra sentimos que hay una especie de secreto que todos transportan consigo, porque sentimos que mientras hablan parecen estar siempre pensando en otra cosa.

En la tercera versión, el gran armario de la casa es también el lugar donde se guarda el pasado, las memorias, los juguetes de infancia, pero en esta versión, el armario ya no tiene puertas y está envuelto en un árbol en flor de Van Gogh. Parece ahora la caja de la vida, a punto de ser encerrada. Armario con ruedas que, errante y lleno de color, circula en una atmósfera en blanco y negro que vacila entre la destrucción y la reconstrucción.

Lugar donde se esconde la sabiduría y la poesía, todo lo que se pueda salvar ante la amenaza inminente. Ahora que ya no se hacen armarios como éste, donde todo gravita alrededor de alguna fórmula IKEA, algún futuro para aquella vieja casa, a punto de derribarse, ahora en las manos de su nuevo rico propietario. Por eso el escenario está desnudo, helado, con restos calcinados de imágenes de florestas en las paredes, tapado con elementos translucidos como en cualquier obra y un amontonado de placas de yeso deshecho. Los personajes corren, de un lado al otro, muchas veces parecen perdidas, solo hay dos grietas, una de cada lado, todo en un juego cromático de blanco sucio, nieve y polvo. Un armario en sucesivas metamorfosis a lo largo del tiempo pero hacia el cual el personaje Gaev seguirá dedicando su discurso, saludando la fuerza y la sobrevivencia del TEATRO.