

Josef Svoboda: la luz construida

Josef Svoboda: the light constructed

Eugenio Bargueño Gómez
Universidad Complutense de Madrid
ebarguen@art.ucm.es

Resumen

Josef Svoboda (1920-2002), fue escenógrafo, arquitecto y director artístico de la Linterna Mágica en Praga. Es difícil encontrar en los últimos cien años un escenógrafo que haya aportado tanto al mundo de la escena por su desbordante capacidad creativa. Siempre estuvo dispuesto a resolver problemas con planteamientos novedosos de diseño introduciendo para ello aportaciones tecnológicas del momento. Indagó con imaginación sobre otros elementos escenográficos que no fuesen los clásicos diseños basados en corpóreos arquitectónicos, bastidores, etc., pero que determinaban de igual modo un espacio escénico. Amplió la espacialidad en la escena adjudicando capacidades al sonido y a la luz para conseguir una corporeidad psicológica al servicio de la dramaturgia y la estética. Introdujo en el diseño de sus escenografías imágenes con múltiples perspectivas que se percibían con un solo golpe de vista. También utilizó a los espectadores haciéndoles partícipes de lo que estaba sucediendo en escena. Creó los sistemas de polivisión y poliecrán, que combinaban el teatro y el ballet. Es responsable de la famosa cortina de luz blanca creada por unos focos diseñados por él y que reciben su nombre. Las proyecciones sobre espejos, técnica difícil de manejar en escena, fue otra de las innovaciones que Svoboda manejó magistralmente en sus escenografías.

Palabras clave: Diseño escenográfico, Josef Svoboda, poliecrán, focos Svoboda, cortina de luz, proyecciones sobre espejo permeable, Laterna Magika.

Bargueño, E. 2012: Josef Svoboda: la luz construida. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 1, 27-42

Abstract

Josef Svoboda (1920-2002) has been a scenographer, architect and artistic director of the Magic Lantern in Prague. It's difficult to find, in the last 100 years a scenographer that had contributed to the theater with his abundant creative ability. He has always been ready to solve problems with new design's approaches, introducing technological contributions just at that moment. He has investigated with imagination about scenographic elements others than the classic ones but that also establishe the scenic space.

Key words: Art and engineering, Design and engineering, Design and art.

Bargueño, E. 2012: Josef Svoboda: the constructed light. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 1, 27-42

Sumario: 1. Introducción, 2. Nuevas tecnologías en el diseño escenográfico, 2.1. Lanterna Magika, 2.2. Espejos, 2.3. Espacios virtuales, 2.4. La luz de Svoboda, 3. Conclusiones, Referencias.



*“La oscuridad es mi materia prima.
Tal como un escultor necesita su arcilla,
el tallista su madera, yo tallo mi teatro de la oscuridad...”*
Josef Svoboda

1. Introducción

Josef Svoboda nació el 10 de mayo de 1920 en Caslav (Bohemia central) y falleció en Praga el 15 de abril de 2002, a los 82 años. Está considerado como uno de los más relevantes e innovadores escenógrafos de la segunda mitad del siglo XX. Sin lugar a dudas, la actual escenografía teatral se inspira en no pocas ocasiones en sus innumerables aportaciones estéticas y técnicas.

Daniel Dvořák, alumno y colaborador de Josef Svoboda, describe su importancia en el ámbito del teatro, por su creatividad e inventiva, definiéndole del modo siguiente:

“El profesor Svoboda fue una gran personalidad de los teatros checo e internacional. No conozco ningún teatro extranjero en el que he trabajado que no supiera quién fue Josef Svoboda o no conociera su trabajo. Actualmente cada vez más teatros usan luces especiales que él había inventado y

que llevan su nombre. Así que cuando llegas al teatro y quieres encender estas luces, dices: dame un poco de “Svoboda” o más “Svoboda”, que antes, en los tiempo viejos, decir esto fue una ambigüedad, ya que la traducción de su nombre significa “libertad”, y esas luces existían ya antes del cambio en Noviembre de 1989. Josef Svoboda fue uno de los grandes magos del teatro, un gran intérprete de los textos dramáticos. Creo que puedo afirmar que, según hasta donde llegó su fama en el mundo, es el artista checo más famoso en su ámbito de trabajo.”



Josef Svoboda trabajando (imágenes extraídas del vídeo “Josef Svoboda, escenógrafo”

(http://www.youtube.com/watch?v=upgJzf4z8m0&feature=results_video&playnext=1&list=PL2A96D461A1468973)

2. Nuevas tecnologías en el diseño escenográfico

Estudiando la actividad teatral de Svoboda como escenógrafo se observa que su trabajo de creación cambia de rumbo a partir de 1958 producto de la puesta en escena del espectáculo titulado “*Un domingo de agosto*”, del poeta František Hrubín, en el Teatro Nacional de Praga, y del encargo de un proyecto escénico para representar a Checoslovaquia en la Expo de Bruselas que se celebró en ese mismo

año. Estos dos encargos son los que motivan a Svoboda a manifestarse en una doble vertiente: la llevada hasta entonces por él, en la que primaban las soluciones escénicas artesanas, y la del creador de nuevas tecnologías aplicadas a la construcción de la escena para favorecer y fortalecer la dramaturgia de la obra. Estas dos vertientes no tardarían en fundirse y dar paso a lo que a partir de entonces sería para Svoboda su *leit motiv* creativo, el que cultivó a lo largo de su fructífera andadura teatral.

2.1. Lanterna Magika

Es en la mencionada obra *“Un domingo de agosto”* donde comienza a emplear como elementos escenográficos pantallas de grandes dimensiones, situando dos de ellas de modo que describían una configuración en ángulo que se abría hacia la platea, hecho que resultó innovador como diseño del espacio escénico y como concepto constructivo. Esta forma de concretar y acotar el espacio contribuía a que el espectador tuviese una percepción novedosa de profundidad espacial que no generaba distorsiones de perspectiva ni creaba dificultades a los actores en la realización de movimientos dentro del mencionado espacio escénico diseñado.

El propio Svoboda declaró que el protagonista indiscutible de la obra era el ambiente creado mediante la escenografía y la iluminación utilizada; para ello, por primera vez, empleó pantallas de proyección como elementos que generaban en la escena una mayor sensación de profundidad y espacialidad en el espectador. De tal modo que la ingeniosa manera de proceder en el diseño escenográfico de *“Un domingo de agosto”* sería el comienzo para desarrollar una nueva concepción en la definición y exposición del espacio dramático en el teatro.

El propio Svoboda, en uno de sus escritos, describe de qué elementos constaba esta escenografía y cómo diseñó la obra. El suelo, base de la escenografía, era un plano inclinado cubierto por un plástico revestido de una moqueta ondulada recortada a cierta distancia del telón de fondo, de manera que propiciara en el espectador el espejismo de ver un pequeño estanque. En el fondo de la caja escénica estaban colocados unos reflectores junto con dos grandes pantallas transparentes que formaban un ángulo de 45° donde se proyectaban imágenes lo que posibilitaba, mediante la luz difusa que emitía la luminaria del fondo y las oscilaciones que éstas creaban, que se difuminara la unión de las pantallas y, además, se produjese una sensación de gran profundidad en el escenario cuando en la realidad era muy pequeño. También se ubicó bajo una de las pantallas un espejo que actuaba como si se tratase del agua del estanque y que propiciaba la imagen reflejada de los actores. Todos estos artificios técnicos hacían posible que la escenografía adquiriera una riqueza estética y dramática hasta ese momento desconocida; la opción de armonizar luces y proyecciones, debido a la posibilidad de efectuar cambios rápidos en la iluminación y en las imágenes proyectadas, hacía viable emular y hacer evidente la transición desde una interpretación de luz diurna pasando por la calidez de la luz vespertina hasta llegar a crear la sensación profunda de la nocturnidad, de este modo Svoboda reflejó con gran acierto desde el clásico ambiente veraniego del día hasta el estado melancólico de la noche.

Esta manera de enfocar la escenografía de la obra hizo posible que el espa-

cio diseñado no solo contribuyese a su óptima comprensión dramática y percepción estética sino también a que los actores fueran conscientes del espacio en el que actuaban. En este sentido Svoboda afirma que:

“... El espacio se diseña no sólo para que se vea desde las butacas, sino para que el actor lo viva como un ambiente natural, para que lo perciba físicamente, como el calor o el viento...”

En efecto, Svoboda en la puesta en escena de *“Un domingo de agosto”* entrelaza por vez primera el concepto y la construcción de la escenografía artesanal con la virtualidad de imágenes proyectadas y novedosos diseños de luces. Esta nueva manera de concebir la realidad del espacio escénico que propició que se convirtiera en un referente en el ámbito de la escenografía teatral del siglo XX y, además, abriese un nuevo camino de investigación dentro del diseño escenográfico.

Como manifesté al principio, el segundo acontecimiento que contribuyó al giro estético y dramático en la obra de Svoboda fue el diseño realizado para la EXPO 58 de Bruselas. Este proyecto tenía en principio el título de *“Nonstoprevue en 24 escenas”*, posteriormente modificado por el de la *“Laterna magika”* ya que el público, admirado por la puesta en escena del espectáculo, así lo empezó a llamar.



Fuente: Havránek, Vit in: Future Cinema. The cinematic Imaginary after Film, exhib. cat., Shaw, Jeffrey and Weibel, Peter (eds), The MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2003, p. 102. <http://www.medienkunstnetz.de/works/laterna-magika/> mayo 2012

El diseño de esta representación se singularizó por concebirse como un collage. Los elementos escenográficos que lo constituían estaban compuestos, básicamente, por imágenes fijas de diapositivas y fragmentos de películas que se proyectaban sobre un sistema móvil de pantallas. El resultado rompía el concepto clásico de realismo en la composición vista en escena, es decir, las proporciones de las imágenes proyectadas, aun siendo figurativas, no correspondían a las de los actores ni a las de los elementos escenográficos expuestos, fueran estos corpóreos o del atrezzo. Estas realidades, tan lejanas en su concepción, por una parte las proyecciones fijas y móviles, junto con la luz y todo su posterior desarrollo técnico y la maquinaria escénica, comenzarían a entretorse y enriquecerse hasta transformarse en un nuevo concepto del espacio escénico. Estos serán los fundamentos

y herramientas que esgrimirá Svoboda a partir de entonces en el diseño y puesta en escena de obras teatrales.

“*La Laterna magika*” por aquel entonces fue dirigida por Alfred Radok. Svoboda y él se ponen de acuerdo para diseñar este espectáculo teatral entrelazando las acciones que se desarrollaban tanto en el escenario como las que se proyectaban sobre las pantallas. No trataban de exponer hechos desligados de manera mecánica, las proyecciones generaban imágenes que se iban cambiando en el fondo del escenario llegando al acuerdo de que las proyecciones debían seguir siendo proyecciones y la acción de los actores tenía que desarrollarse en el escenario. Esta manera de concebir, diseñar y construir el espacio escénico comenzó en este momento a ser el sello personal de Svoboda y su contribución al campo de la escenografía teatral.

Las proyecciones de imágenes en movimiento y las imágenes fijas se realizaban sobre una gran pantalla colocada en el fondo de la caja escénica y, también, en pantallas de proyección más pequeñas y especiales que se alzaban desde los escotillones del escenario. En cada uno de los cambios de escenografía que se llevaban a cabo había que mantener la concordancia entre los aspectos visuales y el contenido de la obra, es decir, entre las imágenes proyectadas en las pantallas y las acciones que los actores estaban desarrollando, incluso la danza de los bailarines y la música. Por tanto, había que realizar una labor importante de sincronización entre los movimientos de los actores en el escenario y las imágenes proyectadas en sus correspondientes pantallas, de forma precisa y sin perder el ritmo, puesto que el programa se componía de 24 escenas que se presentaban de modo continuado con una duración aproximada de una hora. Svoboda y Radok denominaron a este método de trabajo “*Proporcionalidad escénica*”, refiriéndose a la configuración del diseño del espacio escénico desde una vertiente dramática y escenográfica. La “*Laterna Magika*”, sin duda, se movía paralelamente a corrientes artísticas contemporáneas, en particular al movimiento surrealista.

El actual director artístico de la “*Laterna Magika*” del Teatro Nacional de la República Checa, Monseñor Zdeněk Prokeš, nos define en qué consiste este tipo de espectáculo:

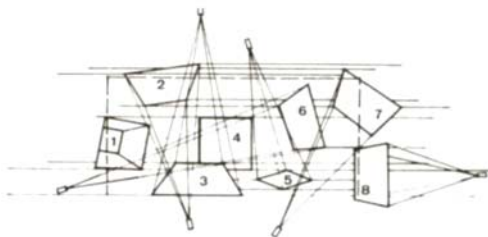
“La Linterna Mágica es un género teatral específico, algo entre cine y teatro, porque de una manera inusual conecta los dos medios. Lo hace de forma interactiva, de forma que un personaje puede pasar del escenario a la película y después de vuelta a las tablas, creando un efecto muy interesante. Es lo que hace original a la Linterna. La película no es un acompañamiento de imágenes, sino parte integrante de la acción”.

No solo por esta unión sino también por la implicación de otras manifestaciones artísticas, el resultado son escenas que conllevan una enorme complejidad de realización y la contribución de profesionales muy diversos, como expone Prokeš.

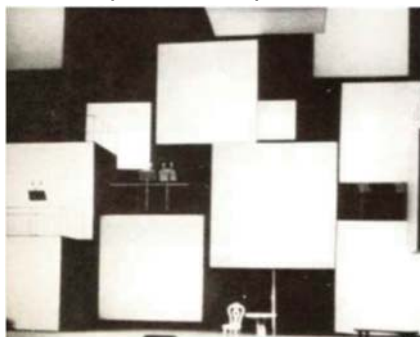
“Va acompañado de música. Hay baile, hay teatro negro... Todo lo necesario para crear un ambiente de fantasía. Es un teatro de las ilusiones. Es necesario crear grandes equipos de gente, donde cada uno es especialista de una parte muy concreta de la producción. Uno es experto en cinematogra-

fía, otro en teatro clásico, otro en teatro negro, otro en teatro del movimiento... Y a todo esto tenemos que darle una dirección que unifique el concepto de la obra”.

Svoboda también contribuye en la EXPO 58 con otra obra, una instalación basada en una composición audiovisual titulada “Pražské hudební jaro” (Primavera musical de Praga), que abrirá nuevos horizontes en la escena del siglo XX, con un elemento escenográfico denominado “Polyecran” que se basa en un sistema de varias pantallas de proyección. Como puede observarse, el “Polyecran” tiene una cierta semejanza con la *Laterna Magika*.



Esquema multipantalla



Collage de proyecciones en *The Journey* 1969

(MARTINA INÉS TOSTICARELLI- Luz y sonido en el teatro contemporáneo.

Espacios de lo imaginario 2007- pág. 85

La ubicación de este tipo de instalación se realizaría colocando ocho panta-

llas de proyección apoyadas sobre una pared vertical describiendo formas trapezoidales y cuadradas. De esta forma, los espectadores podían contemplar todas ellas de manera unitaria obteniendo una visión similar a la de un collage donde se efectuaban cambios de imágenes, tanto fijas como móviles, al ritmo de la música. Este artefacto fue muy utilizado por Svoboda en numerosas puestas en escena a lo largo de la década de los sesenta y setenta del siglo pasado.



“Intolleranza 1960”

El 13 de abril de 1961 se estrena en la Bienal de Venecia una ópera titulada “Intolleranza 1960”, con música del compositor italiano Luigi Nono. La representación fue todo un éxito lo que propició que en 1965 contratasen a Svoboda para estrenarla en la ciudad de Boston (EE.UU) con la colaboración de la Universidad de Harvard. En esta puesta en escena Svoboda no sólo utilizó las filmaciones y diapositivas utilizadas en Venecia, sino que introdujo por primera vez la proyección televisiva en la escena teatral, nadie había ido tan lejos como él en los dominios de la imagen y del espectáculo audiovisual configurado sobre la proyección múltiple, la combinación de imagen fija y móvil con la acción dramática, pues él nunca habló de imagen escénica en un sentido estrictamente escenográfico, sino que prefería referirse directamente al espacio dramático. Svoboda relata esta experiencia en el siguiente fragmento:

“Cuando llegué al teatro donde íbamos a montar el espectáculo, vi en el gallinero un instrumento cuya existencia no conocía. Era un eidóforo, que servía para proyectar imágenes de televisión a un tamaño de 3 x 4 metros /.../ decidí usarlo en el espectáculo. Teníamos acceso al canal 2 de la televisión de Boston durante una semana. Teníamos claro como íbamos a montar la obra: íbamos a poner la orquesta de verdad en el foso, y en el escenario solamente a los solistas; el coro se quedaría a 14 kilómetros del teatro, e íbamos a conectar en directo gracias al monitor /.../ colocamos cámaras en el patio de butacas, a la entrada del teatro y otra en Nueva York, lo que per-

mitía tener a nuestra disposición una calle de Nueva York en tiempo real ... en definitiva, el elemento predominante iba a ser la transmisión en directo. Este era mi sueño.

/.../ El espectáculo de Boston fue un ejemplo de cómo emergen nuevos significados expresivos partiendo de una nueva tecnología... El artista debe saber manejar su material creativo. La cuestión ha sido siempre la siguiente: cuando utilizamos hoy técnicas de televisión para un espectáculo, antes hay que conocer en profundidad dicha técnica, de otro modo puede que uno no esté preparado para utilizarla de la manera más correcta, ni para trabajar con ella adecuadamente; en ese caso es la tecnología la que decide por uno, y no al contrario”.

2.2. Espejos

Otra innovación significativa en las escenografías de Svoboda fue la utilización de los espejos para diseñar obras teatrales, óperas e, incluso, para espectáculos de la *Lenterna Magika*. La primera utilización de espejos formando parte de una escenografía es de principios de 1968, para la obra *La boda*, de Witold Gombrowicz, estrenada en el Schiller-Theater de Berlín. Svoboda utiliza el espejo para que sea el elemento que cumpla la función más dramática de toda la obra, según él mismo describe exponiendo los elementos escenográficos que utilizó y cómo los empleó para la puesta en escena. En este sentido explica que al ser el espejo (de 15 metros de largo y 4 de altura) permeable y el objeto más significativo, se cubrió con un tul gris para reducir su efecto, y se situó sobre la diagonal del escenario de derecha a izquierda según la posición del espectador. Al quedar dividido el escenario en dos partes, el espejo cumplía varias funciones: ser utilizado como pantalla de proyección, cerrar la parte delantera de la caja escénica y posibilitar el reflejo de los actores y el atrezo.

Este diseño escenográfico contribuía a que cuando se iluminaba la parte posterior del escenario y los actores estaban situados en esa zona, el espejo y el tul actuaban de manera transparente y, por tanto, aparecía visible todo el espacio escénico; además, los actores que se movían por la zona delantera del espejo al ser éste brillante podían reflejarse en él; no obstante, al cumplir también la función reflectante y semitransparente por su parte posterior hacía posible que los diferentes planos se fundiesen en perspectiva, este efecto se percibía por el espectador con una imagen donde los actores del fondo y los situados enfrente del espejo se veían como tal, más el reflejo de estos últimos sobre el espejo. A la luz de esta primera experiencia, y dados los óptimos resultados plásticos y dramáticos obtenidos, Svoboda plantea una escenografía de similar configuración en la puesta en escena de la obra *“Lorenzaccio”*, drama romántico de Alfred de Musset, para el teatro Divadlo Za Branou de Praga en 1969.

Sin embargo, es en el estreno de la ópera titulada *Wozzeck* de Alban Berg, en el teatro La Scala de Milán a finales de marzo de 1971, donde Svoboda da un salto cualitativo en la utilización de espejos semitransparentes en el diseño escenográfico. En este caso, el espacio escénico se encontraba acotado en tres lados de su perímetro por espejos, cuya parte superior aparecía en forma de rompimiento

de modo que simulaba el horizonte de una ciudad. Otros aspectos novedosos consistieron en disponer los espejos laterales de forma vertical y giratorios, de esta manera posibilitaban la entrada de los actores al escenario por diferentes lugares de los hombros, mientras que el espejo del fondo, situado paralelamente a la corbata, se inclinó hacia el patio de butacas formando un ángulo de 45°. Para concluir, Svoboda colocó un panorama detrás del espejo inclinado para poder proyectar imágenes. Se puede afirmar que en estos momentos la utilización de espejos transparentes se había convertido en un elemento plástico fundamental para la manipulación y transformación del espacio escénico en aras de concretar una dramaturgia concreta.

Estos aspectos quedan claramente reflejados y desarrollados en el montaje que diseñó para la obra titulada *“Los gigantes de la montaña”* de Luigi Pirandello estrenada en el teatro Divadlo Za Branou de Praga a principios de octubre de 1994. Merece la pena recordar que en esta obra testamentaria e inconclusa de Pirandello se agrupan todos los estilos posibles: drama, pantomima, sueño, poesía, etc. Es una obra metafórica donde se nos habla de la muerte del teatro en beneficio de la cinematografía.

Svoboda plantea un espacio escénico donde sitúa un espejo cinético semitransparente que, además de cumplir las funciones que hasta ese momento había realizado este tipo de espejos, tenía la posibilidad de girar y dejar ver las imágenes de los actores, elementos escenográficos y atrezzo, mediante un ángulo previamente definido. Esta manera de formular un espacio escénico que diera solución dramática a una obra tan compleja como la planteada por Pirandello fue toda una novedad además de un acierto estético y artístico. A modo de síntesis, Svoboda definió su trabajo del modo siguiente:

“... en “Los gigantes de la montaña” de Pirandello, entendí perfectamente que me hallaba ante la posibilidad de cumplir un sueño largamente acariciado: crear una “escenografía” igual que si tocara un instrumento. Esto significaba disponer de un espacio dramático capaz de cambiar con el transcurrir de la acción dramática. En pocos segundos tenía que poder expandirse, reducirse, sumirse, empequeñecerse, darse la vuelta, acortarse, inclinarse, sostenerse, existir y dejar de existir y relacionarse con todo lo que era estático.”

En este diseño, Svoboda apuesta por crear dos espacios que tenían que coexistir de manera unida o separada uno del otro, en función del desarrollo de las escenas. Además, por medio de una fotografía realizada a la totalidad de la platea del teatro, que introdujo en el escenario, remodeló el espacio escénico en un solo nivel. Esto hizo posible que pudiesen conversar los actores situados en la platea con los que se situaban en la caja escénica.

La construcción de la escenografía no generó problemas pues consistió sencillamente en dividir el espacio del escenario en dos mitades iguales tomando como eje una recta que iba desde la embocadura hasta la chácena del teatro, para ello utilizó un espejo semitransparente y a medias absorbente colgado del peine que, al ser inclinado y elevado, tuviese la propiedad de rotar sobre un eje vertical que, además, vibrase. Al efecto que generaba el espejo con esa manipulación se le su-

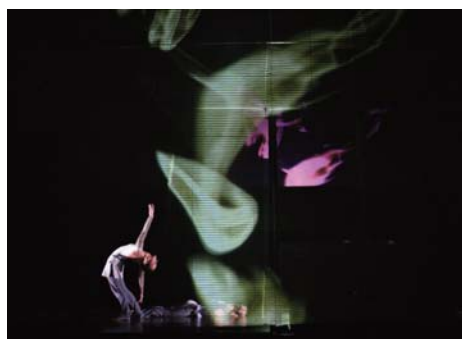
maban las imágenes que en el panorama del fondo se proyectaban. Este hecho producía en el público una sensación de enorme profundidad dentro del espacio escénico, sobre todo cuando comenzaba a desarrollarse la acción de los actores en escenas.

Esta manera de distribuir los espejos en el escenario permitía realizar diferentes composiciones en la percepción de los espacios y de los actores, es decir, si los actores se situaban a contraluz se reflejaban sin problemas en el espejo; pero si eran iluminados de frente, sus espaldas, al no estar iluminadas no se percibían en el espejo. También ocurría que si se iluminaba a los actores desde una posición situada detrás del espejo se les veía correctamente, de tal modo que para los espectadores podía llegar a ser complicado saber dónde y en qué espacio estaban situados los actores. Un ejemplo de aplicación de este tipo de maniobra es la que nos relata Svoboda en uno de sus escritos:

“Así el público no sabía si estaban delante del espejo o detrás (refiriéndose a los actores). Por ejemplo, la actriz que interpretaba a Ilse bajaba al patio de butacas. Yo giraba el espejo para que el público la viera, y el público, efectivamente, la veía en el escenario, pero en realidad lo que miraban era su reflejo. Y su novio se encontraba de pie justo en el mismo punto y la besaba. Pero besaba a un fantasma, a su imagen. Girando el espejo podía combinar su posición. Era un juego de reflejos.”

2.3. Espacios virtuales

La manipulación de imágenes que Svoboda fue realizando desde los años cincuenta hasta la última década del siglo XX para sus escenografías, basadas en proyecciones y espejos, le van llevando a la idea de introducir en la escena “espacios virtuales” consistentes en proyectar imágenes sobre pantallas inexistentes que potencien y jerarquicen la dramaturgia de la obra y, además, contribuyan a crear una estética novedosa. Llevaría esta idea a escena con la obra titulada “Graffiti”, estrenada en la *Laterna Magika* a finales de febrero de 2002, poco antes de su fallecimiento.



Graffiti Josef Svoboda - Lanterna Magika Praga 2002

<http://www.laterna.cz/en/repertory/graffiti/> mayo 2012



Graffiti Josef Svoboda - Lanterna Magika Praga 2002

<http://www.laterna.cz/en/repertory/graffiti/> mayo 2012

2.4. La luz de Svoboda

Además de introducir en la escenografía procedimientos novedosos, como hemos visto, en la percepción del espacio, el tiempo y el movimiento como componentes dramáticos, también experimentó hasta sus últimas consecuencias las posibilidades dramáticas de la luz, tales como relatar estados emocionales mediante diferentes soluciones lumínicas de intensidad, color, textura... Svoboda siempre investigaba cómo con la luz se podía obtener un espacio, en ocasiones indefinido y en otras infinito; un espacio construido por la luz que fuese inmaterial, de configuración abstracta, en ciertos momentos simbólico, pero, eso sí, lejos del espacio elaborado con elementos arquitectónicos que definen un único espacio concreto, cerrado a la imaginación y la fantasía.



Vísperas sicilianas - Verdi, Escenografía Josef Svoboda



Josef Svoboda - extraído del vídeo “Josef Svoboda. Récit d’une liberté” producido por Cedre Production, La Sept y el Centro Georges Pompidou, película de Marco Motta y Christine Richier

En efecto, Svoboda se centraba en construir el alma de la obra a representar, transmitir la esencia en la que se fundamenta el teatro, la magia. El hecho de utilizar nuevas tecnologías, o tecnologías no utilizadas hasta ese momento en el teatro, no debería ser entendido como un elemento trasgresor o de perversión en el mundo de la escena, sino más bien dinamizador y aglutinador. Además, así se ha venido realizando desde sus comienzos.

Es en el estreno de “*La gaviota*” de Antón Chéjov en el teatro Nacional de Praga, en 1960, donde Svoboda utiliza la luz como elemento más significativo de la escenografía, luz que se conocería como la luz de Svoboda. Se caracterizó por utilizar una serie de varas de luces de izquierda a derecha del escenario con una luminaria compuesta por lámparas de bajo voltaje. Las lámparas colocadas a 45° de inclinación respecto a la sala de butacas proyectaban unos haces de luz que construían diferentes cortinas luminosas. De esta manera se generaban diferentes caminos en el espacio escénico a través de la luz, posibilitando a los actores moverse por él y desaparecer por el fondo de la caja escénica bajo una neblina propiciada por el tipo de iluminación empleada; además, también daba al vestuario unas tonalidades y texturas singulares.

Svoboda es el inventor de las denominadas *varas de lámparas* empleando para ello, en un principio, faros de camión. Este tipo de luminaria estaba compuesta por nueve lámparas de bajo voltaje 24v y 500W de potencia situadas en dos filas, cuatro en la primera fila y cinco en la segunda, pudiéndose colocar de manera yuxtapuesta tantas de ellas como fuese necesario. Esta nueva luminaria se mejoró incorporando en el diseño del reflector la adecuada curvatura parabólica a las lámparas para generar un haz de luz colimado y muy brillante, creándose una *pared de luz inmaterial*. El fabricante ADB, “Adrien de Backer of Belgium”, rápidamente incorporó a su línea de producción estos reflectores con el nombre de Svoboda Batten y de ahí su popularidad. Hizo que todas las casas de ópera del mundo las tengan en su staff, hasta hoy día.

A partir de este momento fueron muchos los espectáculos donde utilizaría las famosas barras de lámparas, o *Svobodas*, para dar solución a sus diseños escenográficos; un ejemplo fue la puesta en escena de la obra de Josef Kajetán Tyl titulada “*Draomíra y sus hijos*” en el Teatro Nacional de Praga. El propio Svoboda declaró haber usado la misma estrategia técnica de iluminación que desarrolló para “*La gaviota*”. En “*Draomíra y sus hijos*” dio un paso más para definir en gran medida el espacio escénico por medio de la luz, dividiendo el escenario en cinco partes con cortinas de luz realizadas mediante las barras de lámparas de bajo voltaje situadas a lo ancho de la caja escénica, lo que permitía efectuar diversos cambios de luz, de su tonalidad e intensidad, creando diferentes áreas de ambientación dramática.

A finales de la década de los sesenta y comienzo de los setenta Svoboda había asentado sus propios conceptos de lo que para él significaba el teatro. Sus deseos continuos de introducir las nuevas tecnologías como herramienta para crear estética y contribución a la dramaturgia de los espectáculos le propició el interés de plantearse las obras no sólo como escenógrafo, dramaturgo o director de escena, sino también como técnico. Es una evidencia que en cada puesta en escena que realizaba se percibía una particular manera de introducir procedimientos tecnológicos en aras de conseguir escenas cuya concepción dramática fuese singular. No obstante, se le recriminó muchas veces que priorizase la tecnología por encima del arte, pero lo cierto es que sus aportaciones técnicas, su constante estudio para la mejora de éstas en el ámbito teatral y su genialidad para concebir teatral y escenográficamente un espectáculo le hicieron único.

Svoboda afianza su fama fundamentalmente en la ópera y el ballet. Son estos espectáculos los que le motivan especialmente por su riqueza simbólica, su variedad temática (hechos históricos, tragedias e historias de amor, etc.). Además, una espectacularidad única al fusionar música con un sin fin de elementos plásticos que hacen que el espectáculo adquiera una magnitud grandiosa. En la década de los años setenta, diseñaría aproximadamente ciento cincuenta espectáculos de todo tipo, caracterizados por componer, en su conjunto, una obra despojada de barroquismo, centrada en estructuras compactas donde mezcla aspectos monumentales y cinéticos exhibiendo la tecnología más puntera del momento, utilizando para ello tanto materiales para realizar nuevas formas de estructuras, como luminaria, entre ellas las famosas barras de lámparas o Svoboda, pantallas, espejos, proyecciones y retroproyecciones, láser. Todo este aparataje fue convirtiéndose en imprescindible en los teatros donde él trabajaba.

Es en 1970, en la puesta en escena de “*La flauta mágica*” de Wolfgang Amadeus Mozart en la Stadts Oper de Munich, donde Svoboda utiliza el láser como instrumento potenciador de luz dentro de la dramaturgia de la obra, representando en esta ocasión el bien y el mal mediante la luz y la oscuridad, y donde el espacio escénico se construye cruzando los campos de luz y oscuridad. Comentó entonces que para él fue todo un descubrimiento, primero porque no era una tecnología compleja de manejar y, segundo, porque generaba una imagen luminosa de grandes dimensiones que tenía la virtud de poderse mover a conveniencia y en el momento deseado.

3. Conclusiones

Svoboda ha dejado un legado que es fuente de inspiración para los actuales escenógrafos y de deleite para el público, tuvo la capacidad de estimular nuestros sentidos para hacernos percibir el todo a través de mostrar una parte, ejemplos de esta forma de entender la escena y relatar la dramaturgia envuelta en una estética nueva y original fueron las escenografías que realizó para *“La mujer sin sombra”*, ópera en tres actos de complicado argumento y dificultades escénicas de Richard Strauss, en 1963; *“Thannhäuser”*, ópera en tres actos de Richard Wagner en 1969; el ciclo de cuatro óperas épicas *“El Anillo de los Nibelungos”* compuesta por *“El oro del Rin”*, *“La valquiria”*, *“Sigfrido”* y *“El ocaso de los dioses”* de Richard Wagner en 1976.

Incorporó, también, en el diseño de sus escenografías la presencia dentro de un mismo espacio escénico de gran número de imágenes con múltiples perspectivas que el espectador podía percibir con un solo golpe de vista, en lo que ha sido seguido, entre otros, por Robert Wilson en la obra titulada *“Einstein en la playa”*, ópera que se estrenó a finales de julio de 1976 en el Festival de Avignon en Francia. Svoboda introdujo igualmente la idea de que los espectadores participaran de lo que estaba sucediendo en escena, por ejemplo en la *“Traviata”* de Giuseppe Verdi para el teatro de la ópera de Macerata situó un espejo de grandes dimensiones que al finalizar la obra se colocaba perpendicular al suelo del escenario, y esto provocaba que los espectadores se reflejaran en él y formaran parte del espectáculo.



La Traviata - Verdi. 1993 Escenógrafo Josef Svoboda
extraído de <http://www.youtube.com/watch?v=qoCXgdrw4jA&feature=related>

Los resultados conseguidos por Svoboda en los movimientos de escena, la nueva concepción de estética teatral, la manera de proporcionar el dramatismo justo y adecuado a las obras mediante proyecciones de imágenes figurativas o abstractas, múltiples y/o simultáneas según el caso, nos hacen entender una parte importante del teatro actual. Es evidente que escenógrafos de reconocido prestigio internacional como Günther Schneider-Siemssen, Ralph Koltai, Guy-Caude François, William Dudley, Robert Wilson, los españoles Jaume Plensa y la Fura dels Baus, entre otros lo han tomado como base referencial para realizar sus diseños escenográficos.

En efecto, la obra de Josef Svoboda es inmensa tanto por la cantidad y calidad como por las aportaciones al mundo de la escena. En este escrito he enunciado aquellas que pueden significarle de mejor modo, aunque la enorme figura de este escenógrafo requiere, quizá, una mayor perspectiva para poder comprender toda la trascendencia de su obra.

Referencias

Monografías:

Bablet, D. (1970). *Josef Svoboda*, París: La Cité.

Lusignoli, C. (1970): *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*. (traducción), Turín: Einaudi.

Bablet, D. y Monmarte, D. (2004). *Josef Svoboda*, Lausanne: L'Age d'Homme.

Hartmann, I. (2000). *Josef Svoboda - k 80*, Praga: Státní opera.

Ptáčková, V. (2003). *Josef Svoboda*, Praga: Divadelní revue, nº 2 pp.33-61.

Ursini U. (1998). *Josef Svoboda*, Estocolmo: Unión of the Theatres of Europe.

Catálogos:

Puliani, M. y Forlani, A. (ed. de). (2003): *Svoboda Magika. Nel seg di Josef Svoboda*, Macerata: Macerata Ópera.

Ursini U. (ed. de). (2009): *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*, Madrid: Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte.